Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«КРАСНОДАРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ»

На правах рукописи

ЖУРКОВ Максим Сергеевич

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

24.00.01 – Теория и история культуры

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата культурологии

Научный руководитель:
Найденко Михаил Константинович,
доктор культурологии, доцент

Краснодар
2022

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ …….. 3

ГЛАВА 1

Методология изучения коммуникативного пространства «сцена – зритель»: от онтологии к герменевтике театра …….. 19

1.1 Игровая сущность коммуникативного пространства «сцена – зритель» ……..... 19

1.2 Субъекты коммуникативного пространства «сцена – зритель» в модели метакоммуникации 47

ГЛАВА 2

Исторические этапы эволюции коммуникативного пространства «сцена – зритель» отечественного театра ……. 75

2.1 Исторические истоки коммуникативного пространства «сцена – зритель» отечественного театра 75

2.2 Периодизация эволюции коммуникативного пространства «сцена – зритель» отечественного театра …..... 93

ЗАКЛЮЧЕНИЕ ……... 133

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ..……. 147

ПРИЛОЖЕНИЕ ……... 163

ВВЕДЕНИЕ

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[1]. 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

[1] Аристотель. Поэтика // Хрестоматия по античной литературе. Т. 1: Греческая литература. М., 1965. С. 47–69.

театра и закономерности его исторического развития: экзистенциональная, феноменологическая и историко-материалистическая (марксистская)[1]. 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[2]. Между тем интенсивно развиваются основные концепции культуры: деятельностная (М. С. Каган, Г. П. Щедровицкий, А. Я. Флиер и др.)[3], диалогическая (М. М. Бахтин, В. С. Библер, А. С. Ахиезер, М. М. Шибаева и др.)[4], символическая (Р. Якобсон, Ю. М. Лотман, С. С. Аверинцев, М. К. Мамардашвили, Ю. С. Степанов и др.)[5]. 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[6]. За рубежом в рамках структурно-функциональной школы так же большое внимание уделяется коммуникативным функциям элементов социокультурных систем (Р. Барт,

---

[1] Хайдеггер М. Бытие и время / пер. В. В. Бибихин. Харьков 2003; Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии / пер. с нем. А. В. Михайлова. М., 2009; Гадамер Х.-Г. Истина и метод / пер. и ред. Б. Н. Бессонов. М., 1988; Юберсфельд А. Как всегда – об авангарде: антология французского театрального авангарда. М., 1992; Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской, под общ. ред. Д. В. Трубочкина. М., 2015; Авдеев А. Д. Происхождение театра : элементы театра в первобытнообщинном строе. Л., 1959; Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М., 1989; Mounin G. Semiotic Praxis: Studies in Pertinence and in the Means of Expression and Communication. Luxembourgr, 1985.

[2] См.: Театр // Театральная энциклопедия. Т. 5. М., 1967. С. 89.

[3] Каган М. С. Философия культуры. СПб., 1996; Щедровицкий Г. П. Избранные труды. М., 1995; Флиер А. Я. Культурогенез. М., 1995.

[4] Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1986; Библер В. С. На гранях логики культуры : Кн. избр. очерков. М., 1997; Ахиезер А. С. Труды : в 2-х т. М., 2006; Шибаева М. М. Шибаева М. М. Понимание инонациональной культуры как фактор развития диалогических отношений // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2016. № 5. С. 53–56.

[5] Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М., 1987; Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000; Аверинцев С. С. София-Логос. Киев, 2000; Мамардашвили М. К. Символ и сознание : метафизические рассуждения о сознании, символике и языке. М., 1997; Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры. М., 2004.

[6] Степин В. С. Цивилизация и культура. СПб., 2011; Степин В. С. Культура // Новая философская энциклопедия, 2010–2021. URL: https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH 4b379ecd7a2f7c0c5fb64b (дата обращения 21.03.2021).

К. Леви-Стросс, Ф. де Соссюр и др.)[1]. 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)[2]. Такой ракурс предполагает прочтение истории театра как культурного текста[3], использование межпредметных связей культурологии с теориями коммуникации для расширения искусствоведческих представлений о сущности театра[4].

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. Имихелова, Н. А. Дидковская, К. Н. Левшин, Е. В. Булышева, К. О. Чепеленко и др.)[5], путем обобщения их

---

[1] Dukore B. F. Dramatic Theory and Criticism: Greeks to Grotowski. Florence, 1974; Леви-Стросс К. Структурная антропология / пер. В. В. Иванов. М., 2001; Он же. Мифологики: Сырое и приготовленное / пер. с фр. З. А. Сокулер, К. З. Акопян. М., 2006; Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики / пер. А. М. Сухотин. М.: УРСС, 2004; Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М., 1989; Mounin G. Semiotic Praxis: Studies in Pertinence and in the Means of Expression and Communication: 6 (Topics in Contemporary Semiotics). Luxembourg, 1985.

[2] Веселовский А. Н. Старинный театр в Европе : исторические очерки. М., 1870; Евреинов Н. Н. Введение // История русского театра. М., 2011; История русского драматического театра : [в 7 т.] / редкол.: Е. Г. Холодов (гл. ред.) [и др.]. М., 1977–1987; Старикова Л. М. Театральная жизнь старинной Москвы. Эпоха. Быт. Нравы. М., 1988; Немирович-Данченко В. И. Творческое наследие: в 4 тт. / сост., ред., коммент. И. Н. Соловьевой. М., 2003; Хайченко Е. Г. Почтеннейшая публика, или Зритель как актер. М. 2016 и др.

[3] Горлова И. И., Бакуменко Г. В., Коваленко Т. В. История как культурный текст: к вопросу о методе интерпретации символов успеха в культуре // Право и практика. 2017. № 1. С. 183–188.

[4] Bateson G. Steps to an ecology of mind: Collected essays in anthropology, psychiatry, evolution, and epistemology. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2000; Cooren F. Communication Theory at the Center: Ventriloquism and the Communicative Constitution of Reality // Journal of Communication. 2012. Vol. 62. Is. 1. Pp. 1–20; Craig R. T. Communication Theory as a Field // Communication Theory. 1999. Vol. 9. Is. 2. Pp. 119–161; Baxter L. Dialectical Contradictions in Relationship Development // Journal of Social and Personal Relationships. 1990. Vol. 7. Is. 1. P. 69–88; Garcia-Jimenez L. The Pragmatic Metamodel of Communication: A cultural approach to interaction // Studies in Communication Sciences. 2014. Vol. 14. Is. 1. Pp. 86–93; Илова Е. В. Лингвокультурный концепт «театр» в коллективном и индивидуально-авторском сознании: автореф. дис. … канд. филол. наук. Волгоград, 2008.; Орлова Е. В. Театральное пространство и пространство театра: компаративный анализ: автореф. дис. ... канд. филос. наук. Тамбов, 2011; Бакуменко Г. В. Символизация успеха в современном кинематографе: дис. … канд. культурологии. Краснодар, 2019. и др.

[5] Григорьянц Н. В. Театральный интерактив как модель коммуникации современной культуры // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 383. С. 73–77; Имихелова С. С. Поэзия национального бытия: о литературе и театре Бурятии. Улан-Удэ, 2010; Дидковская Н. А. Современный провинциальный театр: мифологизированная реальность // Вестник Евразии. 2002. № 3. С. 116–141; Левшин К. Н. Тенденции постдраматического театра и перформативности в практике российской традиционной театральной школы в период 2000–2015 гг.: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2017; Булышева Е. В. «Театр панпсихизма» Леонида Андреева: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2016; Чепеленко К. О. Социокультурные особенности аудитории современного провинциального театра: автореф. дис. … канд. социол. наук. Саратов, 2008.

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.)[1].

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

---

[1] Атанов А. А., Зимина Е. В. Театр как искусство: философский и социологический анализ в пространстве данности // Известия БГУ. 2018. №4. С. 576–584; Борисов Б. П. В поисках образа постчеловека: философско-культурологическое эссе // Культурная жизнь Юга России. 2019. № 3. С. 80–83; Он же. Постмодернизм. М. ; Берлин, 2015; Дробышева М. Н. Далматинское возрожде и театр Дубровника // Вестник Санкт-Петербургского университета. История. 2003. № 2. С. 89–100; Она же. Комедия М. Држича в свете западноевропейского драматургического опыта // ART LOGOS. 2017. № 1. С. 124–142; Онтология и антропология театра: Введение – Театр и его сущность // Александр Дугин, 2019–2020. URL: http://dugin.ru/video/ontologiya-i-antropologiya-teatra-vvedenie-teatr-i-ego-sushchnost (дата обращения 15.03.2020); Ивинских Г. П. Трансформации театра в переходные эпохи России на рубежах XIX–XX и XX–XXI вв. (на материале театральной жизни Перми). Пермь, 2020; Клейман Ю. А. Театр «Провинстаун плейерс» и генезис женской драматургии в США // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2017. № 3. С. 322–330; Крылова А. В. О новых формах синтеза искусств в современном музыкальном театре // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2020. № 2. С. 230–247; Лугинина А. Г., Волкова П. С. Социология в текстах культуры. Краснодар : Кубанский государственный аграрный университет имени И.Т. Трубилина, 2020; Найденко М. К., Михеева С. В., Гончарова Е. А. Проблемы трансформации французского авангарда в отечественной театральной культуре // Культурная жизнь Юга России. 2020. № 4. С. 9–16; Столярова Е. В. Южноиндийский театр теней «Толпава Кутху»: Традиция и современность // Этнография. 2020. № 4. С. 35–46; Орлова Е. В. К вопросу о культурологическом анализе театрального пространства // Вестник ОГУ. 2008. № 6. С. 10–16; Юрина Е. А. Инновации в организации сценического пространства во французском театре второй половины XVIII века // XXXVI Огаревские чтения : матер. науч. конф. (Саранск, 03–08 декабря 2007 г.). Саранск, 2008. С. 95; Якушкина Н. В. Культурные коды в контексте динамики культуры (на примере театрального искусства конца XIX – начала XX века) // Вестник МГУП. 2011. № 12. С. 21–32.

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 подмостков 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[1], словарно-энциклопедическим[2] и историографическим источникам[3]. Вторая глава посвящена истории отечественного театра, в которой помимо изучения историко-этнографических источников[4], потребовалось обращение к сочинениям

---

[1] Аристотель. Поэтика // Хрестоматия по античной литературе. Т. 1: Греческая литература. М., 1965. С. 47–69; Дератани Н. Ф. Хрестоматия по античной литературе : в 2 тт. / Н. Ф. Дератани, Н. А. Тимофеева. М.: Просвещение, 1965; Аристотель. Риторика. Поэтика / пер. О. П. Цыбенко. М. 2000; Цицерон М. Т. Избранные сочинения / пер. М. Гаспаров. М., 1975; Геродот. История. В девяти книгах / пер. Г. А. Стратановский. Л., 1972.

[2] Театральная энциклопедия: в 5 тт. М., 1961–1967; Сущность // Философия: Энциклопедический словарь / ред. А.А. Ивин. М.: Гардарики, 2004. URL: http://ariom.ru/wiki/Sushhnost' (дата обращения 30.07.2020); Аникст А. А. Театроведение // Словари и энциклопедии на Академике: Большая советская энциклопедия / Академик, 2000–2020. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/138609/Театроведение (дата обращения 22.07.2020); Этимологический словарь Семёнова А. В.: этимология слова игра // Lexicography.online, 2020. URL: https://lexicography.online/etymology/semyonov/и/игра (дата обращения 01.07.2020); Этимологический словарь Фасмера М.: этимология слова хор // Lexicography.online, 2020. URL: https://lexicography.online/etymology/vasmer/х/хор (дата обращения 01.07.2020); Флиер А.Я. Форма культурная // Культурология. XX век. Энциклопедия. Т.2. СПб., 1998. С. 307; Флиер А.Я. Артефакт культурный // Культурология. XX век. Энциклопедия. Т.1. СПб., 1998. С. 34; Театр – Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона // Gufo.me, 2005–2020. URL: https://gufo.me/dict/brockhaus/Театр (дата обращения 13.04.2020).; Родина Т. М. Театр – БСЭ // Словари онлайн, 2010–2020. URL: https://rus-bse.slovaronline.com/77916-Театр (дата обращения 13.04.2020).; Каган М. С. Искусство – БСЭ // Словари онлайн, 2010–2020. URL: https://rus-bse.slovaronline.com/30701-Искусство (дата обращения 13.04.2020).

[3] Адан А. Театр Корнели и Расина // Театр французского классицизма: Пьер Корнель, Жан Расин / ред. М. Ваксмахер. М., 1970; Вольтер. Эстетика. Статьи. Письма. Предисловия и рассуждения / пер. Л. Зонина, Н. Наумов. М., 1974; Канонические правила Православной Церкви с толкованиями: Шестой Вселенский Собор – Константинопольский, Трулльский: Правила 24, 51, 62, 65, 66, 71, 75 // Азбука веры, 2020. URL: https://azbyka.ru/otechnik/pravila/pravila-i-sobory-pravoslavnoj-cerkvi-shestoj-vselenskij-sobor-konstantinopolskij/ (дата обращения 08.07.2020); Луначарский А. В. Театр и революция. М., 1924; История русского театра: В 2-х т. / В. Всеволодский и др. Л.; М., 1929.; Иванов И. И. Политическая роль французскаго театра въ связи съ философіей XVIII вѣка. М., 1895.

[4] Веселовский А. Н. Старинный театр в Европе : исторические очерки. М., 1870; Воронцов В. А. Визуальный показ как исходная форма басни, волшебной сказки и мифа. Казань, 2019; Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. История древнерусской живописи. М., 2007; Ковалёва В. М. Алтарные преграды в трех новгородских храмах XII в. // Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции. М., 1977; Флоренский П. Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб., 1993; Высокий русский иконостас / ред. Т. Н. Кудрявцева, В. А. Фёдоров. М., 2004; Яковлева Н. А. Праздничный чин русского иконостаса. М., 2016.; Культура и

отечественных драматургов, их критике и историографии[1].

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. Шибаева 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 метамодели реляционной теории коммуникации.

При уточнении исторических истоков коммуникативного пространства

искусство древней Руси: сб. ст. в честь проф. М. К. Каргера. Л., 1967; Мороз А. Б. Про блины, зятя и тещу // Живая старина. 2016. № 2. С. 13–17.; Агапкина Т. А. Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл. М., 2002; Евреинов Н. Н. История русского театра. М., 2011; Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984; Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995; Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. М., 2013; Финдейзен Н. Ф. Средневековые мейстерзингеры и один из блестящих представителей мейстерзанга. СПб., 1897; Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989; Шанский Н. М., Иванов В. В., Шанская Т. В. Скоморох // Краткий этимологический словарь русского языка / ред. С. Г. Бархударов. М., 1975; Новгородская Русь: историческое пространство и культурное наследие. Екатеринбург, 2000; Славянские древности: Этнолингвистический словарь : В 5-ти т. / ред. Н. И. Толстой; Институт славяноведения РАН. М., 2012; Зимин А. А. Реформы Ивана Грозного. Очерки социально-экономической и политической истории России середины XVI в. М., 1960; Белкин А. А. Русские скоморохи. М., 1975; Никольский К. Т. О службах Русской Церкви, бывших в прежних печатных богослужебных книгах. СПб., 1885.

[1] Симеон Полоцкий. Избранные сочинения / сост. и коммент. И. П. Еремина. М. ; Л., 1953; Сумароков А. П. Полное собрание всех сочинений : В стихах и прозе / сост. Н. Новиков. М., 1781; Гуковский Г. А. Сумароков и его литературно-общественное окружение // История русской литературы: В 10-ти т. М. ; Л., 1941. Т. III: Литература XVIII века. Ч. 1. С. 349–420; Островский А. Н. Полное собрание сочинений. Т. 5. Пьесы 1867–1870. М., 1950. и др.

«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 метамодели 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. Конвенциальная 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, также 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»[1] (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.).

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.

---

[1] Театр Шардам Краснодар. Официальный сайт. URL: https://teatrshardam.ru/ (дата обращения 19.07.2021).

ГЛАВА 1
МЕТОДОЛОГИЯ ИЗУЧЕНИЯ КОММУНИКАТИВНОГО ПРОСТРАНСТВА «СЦЕНА – ЗРИТЕЛЬ»: ОТ ОНТОЛОГИИ К ГЕРМЕНЕВТИКЕ ТЕАТРА

1.1 Игровая сущность коммуникативного пространства «сцена – зритель»

Онтология театра – сфера философских представлений, складывающаяся вокруг разрешения вопроса: «что есть театр?». Ввиду многообразия форм постановочного действия этот вопрос остается наиболее спорным, поскольку разные ответы на него ведут к различным основаниям разграничений того, что относить к театру и того, что нельзя уже считать театром. Казалось бы, Аристотель, проанализировав основания типологии трагедии и комедии, отвечает на этот ключевой вопрос, считая театр искусством подражания реальному действию[1]. Однако анализ сущности древнегреческого театра приводит отдельных мыслителей либо к отрицанию эволюции театра[2], либо напротив – к бесконечному расширению понятия о нем до сложной метафоры, описывающей различные социальные явления[3]. Подобные суждения ведут или в тупик отрицания того многообразия форм, что можно наблюдать в современных театральных постановках, или же к размыванию границ феномена театра до безразмерного явления, охватывающего собой разнообразные социальные практики далеко за пределами художественного творчества. Разрешение этого теоретического

---

[1] Аристотель. Поэтика // Хрестоматия по античной литературе. Т. 1: Греческая литература. М., 1965. С. 47–69.

[2] Хайдеггер М. Бытие и время. Харьков, 2003; Он же. Исток художественного творения. М., 2008; Онтология и антропология театра: Введение – Театр и его сущность // Александр Дугин, 2019–2020. URL: http://dugin.ru/video/ontologiya-i-antropologiya-teatra-vvedenie-teatr-i-ego-sushchnost (дата обращения 15.03.2020).

[3] Goffman E. Frame analysis: An essay on the organization of experience. Northeastern University Press, 1986; Дебор Г. Общество спектакля. М., 1999; Деррида Ж. Поля философии. М., 2012; Борисов Б. П. Постмодернизм. М. ; Берлин, 2015. и др.

тупика видится в попытке вместить в понятие «театр» существующие его формы и поставить вопрос понимания (герменевтики) эволюции театра, понимания причин исторического развития столь сложного феномена.

Формирование методологической канвы исследования эволюции коммуникативного пространства «сцена – зритель» в истории отечественного театра связано с анализом философских оснований существующих культурологических и искусствоведческих подходов к определению сущности театра. Различия в ее понимании представляют методологическую проблему, преодоление которой формирует концепцию исследования в целом, предопределяет ту или иную теоретическую перспективу понимания предмета исследования.

Сущность – одна из категорий философского дискурса. В неопозитивистской[1] и феноменологической[2] 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...»[3]. Если сущность не подменяется категорией существования, экзистенцией человеческого бытия[4], то в целом определяется как инвариант, статичный параметр динамичного явления, «совокупность таких свойств предмета, без которых он неспособен существовать и которые определяют все остальные его свойства»[5]. 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 сущность театра, так и на

---

[1] Швырев В. С. Неопозитивизм и проблемы эмпирического обоснования науки. М., 1966.

[2] Мамардашвили М. К., Пятигорский А.М. Символ и сознание: Метафизические рассуждения о сознании, символике и языке. М., 1997.

[3] Маркс К. Капитал: Критика политической экономии // Сочинения. Т. 25. Ч. 2. М., 1962. С. 384.

[4] Хайдеггер М. Бытие и время / пер. В. В. Бибихин. Харьков 2003.

[5] Сущность // Философия: Энциклопедический словарь. URL: http://ariom.ru/wiki/Sushhnost' (дата обращения 30.07.2020)

закономерности исторического процесса, в котором театр существует: экзистенциональная, неопозитивистско-феноменологическая и марксистская[1] перспективы. Без представления о сущности театра невозможно его изучение.

Экзистенциональное редуцирование сущности театра к его существованию здесь и сейчас в 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[2] на основе феноменологической традиции[3] 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[4]. Философы подчеркивают, что бытие как таковое (вещь в себе по И. Канту[5]) за пределами осмысления не имеет смысла. Отсюда и вытекает богатый эвристический потенциал герменевтики бытия, прочтения и интерпретации истории как культурного текста[6]. В этом смысле и бытие театра – «отдельная глава» исторической

---

[1] Юберсфельд А. Как всегда – об авангарде: антология французского театрального авангарда. М., 1992; Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской, под общ. ред. Д. В. Трубочкина. М., 2015; Авдеев А. Д. Происхождение театра : элементы театра в первобытнообщинном строе. Л., 1959; Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М., 1989; Mounin G. Semiotic Praxis: Studies in Pertinence and in the Means of Expression and Communication. Luxembourg, 1985; Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы. Избранные труды. СПб., 2003. и др.

[2] Хайдеггер М. Бытие и время / пер. В. В. Бибихин. Харьков, 2003.

[3] Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии / пер. с нем. А. В. Михайлова. М., 2009.

[4] Гадамер Х.-Г. Истина и метод / пер. и ред. Б. Н. Бессонов. М., 1988.

[5] Кант И. Критика чистого разума / пер. Н. Лосский. М.1994. С. 62.

[6] Горлова И. И., Бакуменко Г. В., Коваленко Т. В. История как культурный текст: к вопросу о методе интерпретации символов успеха в культуре // Право и практика. 2017. № 1. С. 183–188.

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 самоорганизация 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[1]. 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[2]. Искусство в целом является одним из результатов социальной автокоммуникации. Театр же, как один из его видов, порождается особой организацией коммуникативного пространства, имеющего игровую природу. Организуя часть социального пространства по ролям («сцена» и «зритель»), театр привязывается к определенному месту, специально подготавливаемому для драматического действия в рамках социальной автокоммуникации, и ко времени, свободному от повседневных нужд всех участников действия. Так, через организацию собственного пространственно-временного континуума, реализуется игровая сущность театра, которая, по мысли Й. Хейзинги, как раз

---

[1] Каган М. С. Философия культуры. СПб., 1996.
[2] Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. 445 с.

и характеризуется собственным игровым пространством и временной протяженностью игры[1].

Избегая эпистемологических баталий между различными методологическими подходами, один из основателей американской реляционной теории коммуникации Р. Т. Крейг в конце прошлого века предложил рассматривать совокупность научных традиций теории коммуникации как поле, позволяющее посредством диалога подходов решать конкретные прикладные (практические) задачи[2]. Опираясь, прежде всего, на труды Г. Бейтсона[3], который, в свою очередь, признавал влияние на теоретический дискурс концепции диалога М. М. Бахтина, Р. Т. Крейг указывает, что метакоммуникативная сфера (общение в общении или коммуникация в коммуникации) образуется как обязательное условие диалогического разрешения противоречий в рамках коммуникации[4]. Основная идея Р. Т. 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 конвенциальная модель последней, возможно диалектико-диалогическое разрешение противоречий различных традиций в практических интересах раскрытия предмета исследования.

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 конкретных театров (Н. В. Григорьянц[5], С. С. Имихелова[6],

---

[1] Хейзинга Й. Homo ludens: Человек играющий. СПб., 2011.

[2] Craig R. T. Communication Theory as a Field // Communication Theory. 1999. Vol. 9. Is. 2. P. 119–161.

[3] Bateson G. Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology. Chicago, 2000.

[4] Craig R. T. Metacommunication // The International Encyclopedia of Communication Theory and Philosophy. John Wiley & Sons, 2016. P. 1–8.

[5] Григорьянц Н. В. Театральный интерактив как модель коммуникации современной культуры // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 383. С. 73–77.

[6] Имихелова С. С. Поэзия национального бытия: о литературе и театре Бурятии. Улан-Удэ, 2010.

Н. А. Дидковская[1], К. Н. Левшин[2], Е. В. Булышева[3], К. О. Чепеленко[4] 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[5], Б. П. Борисов[6], М. Н. Дробышева[7], А. Г. Дугин[8], Ю. А. Клейман[9], А. В. Крылова[10], А. Г. Лугинина[11], М. К. Найденко[12], Е. В. Орлова[13], Е. В. Столярова[14], Е. А. Юрина[15], Н. В. Якушина[16] и др.) и идентифицировать театр как явление культуры в различные исторические эпохи. В целом проблема определения сущности театра междисциплинарная и объединяет ученых различных отраслей знания.

---

[1] Дидковская Н. А. Современный провинциальный театр: мифологизированная реальность // Вестник Евразии. 2002. № 3. С. 116–141.

[2] Левшин К. Н. Тенденции постдраматического театра и перформативности в практике российской традиционной театральной школы в период 2000–2015 гг.: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2017.

[3] Булышева Е. В. «Театр панпсихизма» Леонида Андреева: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2016.

[4] Чепеленко К. О. Социокультурные особенности аудитории современного провинциального театра: автореф. дис. … канд. социол. наук. Саратов, 2008.

[5] Атанов А. А., Зимина Е. В. Театр как искусство: философский и социологический анализ в пространстве данности // Известия БГУ. 2018. № 4. С. 576–584.

[6] Борисов Б. П. В поисках образа постчеловека: философско-культурологическое эссе // Культурная жизнь Юга России. 2019. № 3. С. 80–83; Он же. Постмодернизм. М. ; Берлин, 2015.

[7] Дробышева М. Н. Далматинское возрожде и театр Дубровника // Вестник Санкт-Петербургского университета. История. 2003. № 2. С. 89–100; Она же. Комедия М. Држича в свете западноевропейского драматургического опыта // ART LOGOS. 2017. № 1. С. 124–142.

[8] Онтология и антропология театра: Введение – Театр и его сущность // Александр Дугин, 2019–2020. URL: http://dugin.ru/video/ontologiya-i-antropologiya-teatra-vvedenie-teatr-i-ego-sushchnost (дата обращения 15.03.2020).

[9] Клейман Ю. А. Театр «Провинстаун плейерс» и генезис женской драматургии в США // Вестник СПбУ. Искусствоведение. 2017. № 3. С. 322–330.

[10] Крылова А. В. О новых формах синтеза искусств в современном музыкальном театре // Вестник СПбУ. Искусствоведение. 2020. № 2. С. 230–247.

[11] Лугинина А. Г., Волкова П. С. Социология в текстах культуры. Краснодар, 2020.

[12] Найденко М. К., Михеева С. В., Гончарова Е. А. Проблемы трансформации французского авангарда в отечественной театральной культуре // Культурная жизнь Юга России. 2020. № 4. С. 9–16.

[13] Орлова Е. В. К вопросу о культурологическом анализе театрального пространства // Вестник ОГУ. 2008. №6. С. 10–16.

[14] Столярова Е. В. Южноиндийский театр теней «Толпава Кутху»: Традиция и современность // Этнография. 2020. № 4. С. 35–46.

[15] Юрина Е. А. Инновации в организации сценического пространства во французском театре второй половины XVIII века // XXXVI Огаревские чтения. Саранск, 2008. С. 95.

[16] Якушкина Н. В. Культурные коды в контексте динамики культуры (на примере театрального искусства конца XIX – начала XX века) // Вестник МГУП. 2011. № 12. С. 21–32.

Первая группа подходов имеет следствием множественные ценностные характеристики театра как явления культурной жизни[1], которые, в том числе, входят в противоречия между собой. Хайдеггеровское *Dasein*[2] (тут-бытие) дробится на множество существований и их множественность ставит под сомнение принцип единства бытия, реальность множится, и историческая преемственность традиций превращается в субъективную или идеологическую точку зрения, ведущую в тупик постоянной теоретической пере-сборки категории «театр». Сколько людей на свете живет и жило, столько же следует предполагать и понятий театра.

Отечественная театроведческая традиция уже переживала нечто подобное в первые десятилетия советской власти, когда из сущности театра, исходя из идеологических представлений, удалялась его сакральная специфика[3]. При всей масштабности театральных практик в СССР официальная театроведческая доктрина советского времени так и не выработала содержательного сущностного определения театра. В 1961–1967 гг. выходят в свет пять томов Театральной энциклопедии под редакцией авторитетного советского литературоведа, театроведа и театрального критика, доктора филологических наук (1937) С. С. Мокульского и видного театрального критика, педагога, Заслуженного деятеля искусств РСФСР (1944), доктора искусствоведения (1960) П. А. Маркова[4], которая и в настоящее время продолжает формировать массовые представления об истории театра в информационном пространстве Рунета[5].

---

[1] Горлова И. И., Коваленко Т. В., Бычкова О. И. Культурная жизнь российской провинции: состояние, тенденции, противоречия (на примере Краснодарского края) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2018. № 30. С. 23–32.

[2] Хайдеггер М. Бытие и время / пер. В. В. Бибихин. Харьков 2003.

[3] История русского театра: В 2-х т. / В. Всеволодский и др. Л.; М., 1929.

[4] Театральная энциклопедия: В 5-ти т. М., 1961–1967.

[5] Театр – Театральная энциклопедия. URL: http://istoriya-teatra.ru/theatre/item/f00/s09/e0009414/index.shtml (дата обращения 13.04.2020). Заявленная работа над новой театральной энциклопедией, одновременно ведущаяся и в цифровом пространстве оппонирующего в Рунете Википедии портала «Знание», пока не принесла результата [см.: Тимина А. Первый том российской театральной энциклопедии выйдет в мае // Театрал Медиа Групп, 2020. URL: http://www.teatral-online.ru/news/26217/ (дата обращения 13.04.2020)].

В контексте официальной научно-идеологической доктрины СССР П. А. Маркова вполне устроили три кратких толкования слова «театр» как: «1) род искусства; 2) представление, спектакль; 3) здание, где происходят театр. представления (см. Здание театральное)», – обеспеченные выверенной догматической марксистской установкой, – «Театральное искусство, как и другие искусства, является формой общественного сознания»[1]. Далее следует отсылка к теории отражения действительности специфическим языком драматического действия, в качестве основания советского массового театра указана вагнеровская концепция синтетического театра (как и у А. В. Луначарского[2]), и дана историческая справка, на примерах поясняющая в чем состоял прогресс театра, приведший к его вершине – советскому театру. Вместо анализа теории театра, из которой бы следовало сущностное представление, в качестве теоретиков перечислены практики театральной режиссуры: В. Э. Мейерхольд, А. Я. Таиров, Е. Б. Вахтангов, К. С. Станиславский, В. И. Немирович-Данченко, Б. Брехт, – а из этого перечисления следует вывод о стремлении театра собрать «в одно целое драму, музыку, поэзию, добиваясь единого ритмо-пластического и пространственного решения спектакля…»[3]. Речь идет не о сущности (отсутствуют универсальные сущностные характеристики) и не о театральных практиках (практиках, реализующих сущностные характеристики), а о техниках, о технологии воплощения идейного содержания в форме драматического действия. По аналогии выстроено и определение театра Т. М. Родиной в Большой советской энциклопедии (БСЭ) («род искусства», а потому – «форма общественного сознания», неотделимая «от жизни народа, его национальной истории и культуры»)[4]. Оно идентично родовому понятию искусства М. С. Кагана (дословно: «Искусство – одна из форм общественного сознания, составная часть духовной культуры человечества, специфический

---

[1] Театр // Театральная энциклопедия. М., 1967. Т. 5. С. 89.
[2] Луначарский А. В. Театр и революция. М., 1924.
[3] Театр // Театральная энциклопедия. М., 1967. Т. 5. С. 91.
[4] Родина Т. М. Театр – БСЭ // Словари онлайн, 2010–2020. URL: https://rus-bse.slovaronline.com/77916-Театр (дата обращения 13.04.2020).

род практически-духовного освоения мира»)[1] и не более того, далее следует историческая справка, на примерах подтверждающая революционную природу прогрессивного театра во все времена. Отметим, что помимо искусства и театра БСЭ к формам общественного сознания относит науку (И. С. Алексеев) и философию (А. Г. Спиркин). Но в отличии от неопределенности советского концепта «театр» М. С. Каган, И. С. Алексеев и А. Г. Спиркин остальным формам общественного сознания дают не только родовое определение, но и сущностное, поскольку они попали в марксистский категориальный аппарат. Театр же, можно сказать, в СССР существовал без официального категориально-сущностного определения, что отчасти компенсировалось масштабами театральных практик. Читателям энциклопедий предоставлялась возможность самостоятельно трактовать специфику и сущность феномена, не только наблюдая его в жизни, но и непосредственно участвуя в практическом насыщении его смыслом и ценностью. Парадокс, в данном случае, состоит в том, что театральные практики советского времени значительно выходили за рамки марксистско-догматических идеологических представлений.

В дореволюционном энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона (1890–1907) сущность театра разъясняется, по крайней мере, в контексте понимания единства формы и содержания театра, как оно сформировалось в античности[2] с привязкой к его материально-архитектурному воплощению в специальном сооружении. Стратегия пересмотра истории и дореволюционного теоретического наследия привела к парадоксу: театры существовали и занимали значительное место в культурной жизни СССР, а задумываться, что такое театр – официально было не принято. Прерывание и фрагментация театроведческой традиции советского времени исключили из нее саму постановку вопроса о сущности театра. Каждый критик произвольно

---

[1] Каган М. С. Искусство – БСЭ // Словари онлайн, 2010–2020. URL: https://rus-bse.slovaronline.com/30701-Искусство (дата обращения 13.04.2020).

[2] Театр – Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона // Gufo.me, 2005–2020. URL: https://gufo.me/dict/brockhaus/Театр (дата обращения 13.04.2020).

мог трактовать понятие театра, лишь бы в результате имидж КПСС не страдал и официальная государственная идеологическая доктрина.

Иными словами, подход, определяющий сущность театра посредством анализа существования конкретных театров с помощью обобщения их социальных функций, не всегда ведет к суммированию театральных практик, характеризующих социальную и историческую реальность и представляющих собой совокупность универсальных сущностных характеристик театра, а часто приводит к разобщению теоретических позиций, объединение которых становится возможным лишь на общих идеологических основаниях, отрицающих все остальные как ложные. На примере марксистско-догматического советского театроведения становится очевидно, что примат идеологии в теоретизировании ведет к исключению из дискуссий самой постановки вопроса о сущности театра. Этот вопрос настолько фундаментальный, касающийся, в том числе, и представлений о бытии как таковом, что его осмысление грозит целостности любой политико-философской концепции.

Вторая группа подходов отличается стремлением к восстановлению отечественной традиции театроведения в контексте ее интеграции в международное поле теоретических дискуссий и концентрацией внимания именно на универсальных вневременных сущностных признаках (характеристиках) театра, которые не обуславливались бы отдельными идеологическими концепциями.

Так, к примеру, отечественный философ и политолог А. Г. Дугин, основываясь на хайдеггеровской концепции бытия, возводит понятие театра до категориального уровня его элемента и акцентирует внимание на сакральности, на имманентной функции театра в культуре Древней Греции, которая, по его мнению, заключается в структурировании особым образом отношения греческого полиса к реальности и порождении посредством этого

отношения космогонии мироздания[1]. Однако, встает вопрос о разграничении категорий «театр» и «миф». Возможно синкретичное единство мифа и театра в Древней Греции обеспечивало такую функцию. Следуя логике А. Г. Дугина, возрожденный после средневековой паузы в Европе театр, лишенный архаичного мифоэпического сакрального смысла, уже в некотором роде пародия на театр. Хотя Александр Гельевич шекспировский «Глобус» относит все же к театру, а остальной европейский театр уже к деволюции искусства. Выпадает из внимания исследователя и Средневековье с его шутами, скоморохами и бродячими актерами, народными и церковными праздниками, а также древнейшие театральные традиции Индии и Китая. Кроме того, из указанной позиции не ясно: общая концептуальная идея театра, стремящаяся к универсальности, обязательно должна основываться на некоторой идеологической платформе или же сама формирует таковую?

Современный отечественный теоретический дискурс сущности театра составляют, в том числе, исследования, опирающиеся на утвердившиеся научные представления о природе культурного пространства и роли в нем художественной коммуникации (например, Е. В. Орлова[2]), лингвистических закономерностей определения театра в театральной коммуникации (например, Е. В. Илова[3]) и др. Речь идет об обнаружении с различных конкретно-научных позиций за рамками идеологических пристрастий отдельных универсальных сущностных характеристик культурно-исторического феномена театра.

Выделение коммуникативного пространства «сцена – зритель» обусловлено подобным поиском универсальной составляющей сложного феномена театра. Представляется, что коммуникативное пространство «сцена – зритель» присуще любому театру, в каком бы историческом или культурном контекстах он не существовал.

---

[1] Онтология и антропология театра: Введение – Театр и его сущность // Александр Дугин, 2019–2020. URL: http://dugin.ru/video/ontologiya-i-antropologiya-teatra-vvedenie-teatr-i-ego-sushchnost (дата обращения 15.03.2020).

[2] Орлова Е. В. Театральное пространство и пространство театра: компаративный анализ: автореф. дис. ... канд. филос. наук. Тамбов, 2011.

[3] Илова Е. В. Лингвокультурный концепт «театр» в коллективном и индивидуально-авторском сознании: автореф. дис. … канд. филол. наук. Волгоград, 2008.

В отечественной культурологии существует позиция, согласно которой авторский подход, в том числе и выбор инструментария исследования, должен быть подчинен специфике изучаемого предмета. Еще классики культурной антропологии обратили внимание, что предмет исследования во многом предопределяет и трактовку понятия культуры[1]. Один из ведущих теоретиков Российского НИИ культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва профессор А. Я. Флиер указывает, что «осмысление культуры включает в себя множество вопросов, варианты ответов на которые формируют определенную концепцию научной интерпретации феномена культуры», от того «и опыт теоретической генерализации научной позиции у каждого ученого будет свой, отражающий его индивидуальные взгляды»[2].

Теоретический плюрализм, включающий в себя поиск универсальных общенаучных или частнонаучых характеристик сущности театра, ведет к расширению представлений о нем. Но вместе с тем, заставляет задуматься о пределах расширения теоретической категории «театр» и взаимосвязи предельно широкого его понятия с системными представлениями о сущности бытия, особенно если одной из функций театра является формирование и расширение представлений о самом бытии[3].

Совокупность подходов к определению сущности театра группируется вокруг двух принципиальных исследовательских интенций: от общего (концептуальной идеи) к частному (к конкретным театральным практикам) – эта интенция ведет к концептуализации метафизических представлений о бытии театра как структурного элемента бытия как такового; или, напротив, от частного к общему – интенция понимания эмпирики бытования театра в качестве объективной основы явленности феномена в конкретных культурно-

---

[1] Kroeber A. L., Kluckhohn C. Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions // Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology. 1952. N. 47(1). P. i-viii; Kroeber A. L., Kluckhohn C. Culture: A critical review of concepts and definitions. Cambridge, 1952.

[2] Флиер А. Я. Моделирование культуры в социальном аспекте // Культура и наука Дальнего Востока. 2018. № 1. С. 24.

[3] Онтология и антропология театра: Введение – Театр и его сущность // Александр Дугин, 2019–2020. URL: http://dugin.ru/video/ontologiya-i-antropologiya-teatra-vvedenie-teatr-i-ego-sushchnost (дата обращения 15.03.2020).

исторических условиях. Первая интенция ведет к целеполаганию вокруг принципиального вопроса «каким театр должен быть», т. е. предполагает идейные основания творчества. Вторая, отвечая, прежде всего, на вопросы «какой театр был или есть сейчас», – снимает с повестки идеологию долженствования, предполагая, что сумма собранных знаний о бытовании театра позволяет сконструировать универсальное представление о нем, – некий собирательный образ, реконструирующий разнообразие.

Острота противоречия между единичностью категории сущности и множественностью разнообразия существования театра снимается тезисом М. Хайдеггера о разделении сущности бытия (как присутствия) и смысла его существования[1]. Универсальная сущность и смысл существования театра – не одно и то же. Но в то же время, феноменологически редуцировать сущность театра к его некоторой идее, подменяя его свойства экзистенцией человеческого бытия, означало бы признать, что не театр является историческим феноменом, а лишь представления о нем. Т. е. подменить феномен театра неким психологическим свойством человека, интеракцией поведенческих фреймов[2]. Но в то же время сущность театра по отношению к его существованию в конкретных культурно-исторических условиях может быть рассмотрена культурологически: как соотношение культурной формы и культурного артефакта в теоретической модели профессора А. Я. Флиера[3].

С этих позиций сущность составляет совокупность наблюдаемых черт и признаков, присущих любому театру и отражающих его функции в культуре, на основании которых можно осуществить его идентификацию и атрибуцию. Конкретный театр – это конкретный объект, культурный артефакт[4]. Его существование – суть историко-культурное явление, обусловленное теми или иными функциями театра в обществе. При выделении наиболее общих черт театра, позволяющих его идентифицировать в разных культурах, происходит

---

[1] Хайдеггер М. Бытие и время. Харьков 2003. С. 63–66.

[2] Goffman, E. Frame analysis: An essay on the organization of experience. Northeastern University Press, 1986.

[3] Флиер А.Я. Форма культурная // Культурология. XX век. СПб., 1998. Т. 2. С. 307.

[4] Флиер А.Я. Артефакт культурный // Культурология. XX век. СПб., 1998. Т. 1. С. 34.

абстрагирование, восхождение к категории культурной формы от многообразия конкретно существующих театров. По мысли А. Я. Флиера, конкретный объект в его конкретно-исторической реальности представляет собой артефакт использования и интерпретации некоторой культурной формы, как комплекса отличительных признаков объекта: «артефактов, воспроизводящих одну и ту же [культурную форму], может быть множество, сама же [культурная форма] остается исходным образцом для последующего прямого или вариативного репродуцирования»[1].

Онтология театра, соответственно, включает в себя два аспекта бытия театра: аспект универсальной его сущности, обуславливающей его социальные функции и способность феномена к прямому или вариативному репродуцированию, и аспект существования – непосредственного осуществления культурной формы театра в конкретно-исторической реальности, в реальном соотношении конкретного театра с иными социокультурными явлениями.

Отталкиваясь от теоретического конструкта «культурная форма», которая «касается не только материальных продуктов человеческой деятельности …, но и продуктов духовного (символического) производства – идей, знаний, текстов любого рода, художественных произведений, оценочных категорий и пр., а также многих стереотипных актов человеческого поведения – приветствий, прощаний, поздравлений, сожалений и пр., видов коллективной самоорганизации и разделения функций людей – культуры социумов, этносов, конфессий, государств, функциональных коллективов, общин, семей и т. п., языков и технических средств коммуницирования, а также иных результатов целеориентированной человеческой деятельности»[2], Андрей Яковлевич указывает, что процесс порождения и развития культурных форм, осуществляемый посредством деятельности в историческом времени, является генетическим и называет его «культурогенезом». Морфологии этого

---

[1] Разрядка автора по Флиер А.Я. Форма культурная… С. 307.

[2] Флиер А. Я. Феномен культурной формы // Культура культуры. 2020. № 2. С. 2. URL: http://cult-cult.ru/phenomenon-of-cultural-form/ (дата обращения 30.06.2020).

процесса посвящена одна из его монографий по материалам докторской диссертации, где, в частности, анализируются различные уровни динамики культуры[1]. Сущность культурогенеза состоит в исторической селекции способов достижения результатов целерациональной деятельности. Результатами являются артефакты и сами конкретные способы (технологии) их производства, а культурные формы содержат «как признаки результата (культурного продукта), так и технологии его достижения»[2]. Последние, по мысли Флиера, позволяют атрибутировать как конкретный артефакт, так и культурную форму с конкретной культурой в определенном историческом времени.

Важнейшей технологией сохранения и воспроизводства культурных форм является социальная коммуникация, осуществляемая при помощи комплекса вербальных и невербальных символических средств. Известный отечественный культуролог А. В. Соколов в одном из наиболее цитируемых своих учебников утверждает, что «эволюция человеческой культуры есть в то же время социально-коммуникационная эволюция»[3]. Язык через анализ этимологии слов позволяет атрибутировать культурные формы, артефакты и технологии их производства с той или иной культурой. Поэтому в поисках исторических истоков театра исследователи обращаются к этимологии слова «театр», реализуя семантический метод фиксации наличия феномена театра в социальной жизни.

Подыскивая этому слову этимологически родственный аналог в русском языке, Александр Гельевич предположил, что быть может «позор», в исконном древнем значении «зрелища» является наиболее подходящим[4]. Но давая за тем определение комедии (от «κῶμος»), он отделяет «грех титанов» от иронии театрального акта. Неоднозначность «позора», от употребленного А. Г. Дугиным значения выставления некоторой сущности на всеобщий показ,

---

[1] Флиер А.Я. Культурогенез. М., 1995.

[2] Флиер А.Я. Феномен культурной формы // Культура культуры. 2020. № 2. С. 2. URL: http://cult-cult.ru/phenomenon-of-cultural-form/ (дата обращения 30.06.2020).

[3] Соколов А. В. Общая теория социальной коммуникации. СПб., 2002.

[4] Там же.

в том числе для ее коллективного выяснения, до противоположного значения, сущности, демонстрация которой общественной нормой табулируется и запрещается, заставляет задуматься о причинах ценностной и смысловой трансформации приведенного аналога, а также о возможных его синонимах.

К древнейшим культурам, в которых театральные практики сложились в традицию зрелищных постановок посредством естественной эволюции культурных форм обрядовой театрализации (так сказать, самозародились), помимо древнегреческой, можно отнести древнекитайскую и древнеиндийскую. Географическая изолированность древнейших цивилизационных ойкумен повлияла на уникальность и неповторимость традиционных театров. Но историки древнейших традиционных театров сходятся во мнении, что постановки (драмы) выросли из обрядовых танцев и церемониалов, из традиции коллективных обращений к богам[1]. Целесообразно, в таком случае, указать на слово «хоровод», производное от древнегреческого «χορός» («групповой танец», – восходит к праиндоевропейскому «ghoro-»)[2] и от праславянского «voditi» (способствовать передвижению кого-то или чего-то)[3], исконно означавшее танец-церемониал, в том числе и вокруг жертвенного костра или позорного столба.

К той же семантической группе слов относится и «игра» (старославянское «игрь», «играти» – общеславянское слово на основе индоевропейского корня со значением «колебаться, двигаться»; исходное значение – «пение с пляской»)[4].

Можно посредством аналогии «театрона» с «позором» акцентировать внимание на зрительном и умозрительном восприятии реальности в рамках

---

[1] Гайда И. В. Китайский традиционный театр сицюй. М., 1971; Серова С. А. Китайский театр и традиционное китайское общество (XVI–XVII вв.). М., 1990; Indian Theatre: Traditions Of Performance / F. P. Richmond, D. L. Swann, P. B. Zarrilli. Honolulu, Hawaii, 1990; Кулишова О. В., Карпюк С. Г. Хоры в аттической вазописи VI–V вв. до н. э. // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 7. СПб., 2017. С. 69–77.

[2] Этимологический словарь Фасмера М.: этимология слова хор. URL: https://lexicography.online/etymology/vasmer/х/хор (дата обращения 01.07.2020).

[3] Этимологический словарь Фасмера М.: этимология слова водить. URL: https://lexicography.online/etymology/vasmer/в/водить (дата обращения 01.07.2020).

[4] Этимологический словарь Семёнова А. В.: этимология слова игра. URL: https://lexicography.online/etymology/semyonov/и/игра (дата обращения 01.07.2020).

театрализованного коммуникативного акта. Однако заметим, что обрядовая театрализация подразумевает лишь роли участников обряда без расчета на роль зрителя. Зрителем в рамках обрядовых практик остается трансцендентная сущность божества, к которому обращается коллектив (полис, племя, род). Театрализация обряда нацелена на включение в коммуникацию с сущностью божества всех без исключения людей согласно их традиционным ролям в ритуале, а также всех доступных коммуникативных средств. Демонстрация обряда для зрителя (к примеру, ангажемент туземцев антропологами или же туристами), лишает обряд сакральной функции единения всех участников коммуникативного акта с трансцендентной сущностью божества, реализация которой и предполагает коллективное умозрение воли трансцендентной сущности. Обряд реализует абсолютное *со-гласие* участников, как процедуру слияния всех голосов в один в рамках коллективного обращения-вопрошания, исключает прецедент созерцания обряда кем-либо, кроме божества. Позор же – действие исключения (сохранилось в современной семантике русского языка как «поставить на вид»). Его функция заключается в коллективном познании некоторой сокрытой сущности за рамками обычая и обыденности. Это сенсация, требующая внимания.

Если от обряда к театру один шаг: необходимо лишь организация роли зрителя, особого коллективного участника театральной коммуникации с божеством. То от позора, особой социально-коммуникативной практики, к театру, хотя он и разделен на «сцену» и «зрителя» пути нет потому, что субъект позора («сцена») изначально исключен из совокупности категорий, описывающих своего, т. е. находящихся в рамках единой семиотической системы (Ю. М. Лотман[1]) общества, за рамками объединяющего общество тотема (А. С. Ахиезер[2]).

Дифференциация участников обряда на «сцену» и «зрителя» очевидно связана, с одной стороны, с ростом числа участников, а с другой, как это

---

[1] Лотман Ю. М. Культура и взрыв // Семиосфера. СПб., 2000. С. 5–145.
[2] Ахиезер А. С. Тотемизм // Социокультурная динамика России. Новосибирск, 1997. С. 504–507.

наблюдается в истории Древней Индии (касты) и Древнего Китая (родовая аристократия), – с усложнением социальной организации общества. Численность участников усложняет обряд, который для реализации его сакральной функции коммуникации с божеством уже нуждается в одобрении обрядовых действий со стороны зрителя-участника. В Древней Греции публика одобряет действо хора. В Индии и Китае роль зрителя зависела, в том числе, и от его социального положения.

На общие онтогенетические корни обряда и театра указывает и содержательная канва драматического повествования древнейших театральных представлений, о которых сохранились письменные свидетельства[1]. У обряда и канонов драматургической канвы древнего театра идентичные истоки: это мифологические представления о мире. Мироустройство не нуждается в одобрении, а вот соответствие ему действия и повествования драмы (т. е. действий разыгрывающих драму участников усложненного обряда) уже кодируется публикой как истина (одобрение) или ложь (порицание).

Порицание – случай исключительный, находящийся за рамками нормы. Это та самая категория позора, которая в славянских сакральных практиках требовала коллективного разбирательства для выяснения истины. Позор – это предел театра, явное отсутствие оснований для одобрения поставленного действия, воспринимаемого на вид, зрением. Крайне негативный характер категория «позор» приобретает в русском и болгарских языках, в то время как в других славянских языках более востребована иная коннотация, близкая по смыслу восклицанию «Внимание!», что, в любом случае, сохраняет за данной категорией статус указания на исключительную ситуацию, требующую особого внимания.

Последнюю особенность коммуникативного пространства «сцена – зритель» архаичного театра следует рассмотреть подробнее.

---

[1] Гайда И. В. Китайский традиционный театр сицюй. М., 1971; Indian Theatre: Traditions Of Performance / F. P. Richmond, D. L. Swann, P. B. Zarrilli. Honolulu, Hawaii, 1990; Дератани Н. Ф. Хрестоматия по античной литературе. М., 1965.

Она формируется на определенном рубеже развития социальности (до осевого времени) и вплетена в практику социальной автокоммуникации. Далеко не каждый член сообщества может принять участие в эволюционировавшем до уровня театра обряде, а только адепты уникальной автохтонной культуры, одинаково воспринимающие ценностно-пространственно-временной континуум мифа-повествования, который и предопределяет драматургический канон постановки.

Функционально архаичный театр близок обрядам инициации[1], но отличается тем, что инициируемый и инициатор – один и тот же коллективный субъект. Архаичный театр – уникальный способ самоинициации социума на основе мифологического канона, отражающего общую для всего общества картину мира.

Видный французский этнограф и фольклорист А. ван Геннеп вывел социальную функцию обрядов перехода на основе поколенческо-возрастной стратификации обществ[2]. Инициация основывается на признании зрелой части общества определенного уровня физиологической и социальной зрелости подрастающего поколения[3]. В обрядах перехода присутствует постановочная практика испытания инициируемого, его осмотра и оценки инициирующей частью общества. Театрализация – обязательный элемент обрядов перехода. Обе стороны (инициирующий и инициируемый) играют предписанные каноном роли. При этом в игровой (смоделированной) и ограниченной по времени ситуации инициируемый должен продемонстрировать определенный набор навыков, который предполагает в перспективе способность инициированного субъекта самому стать инициирующим. Основная функция обрядов перехода заключается в репродукции социальных связей и навыков их возобновления. Благодаря обрядам перехода складываются и сохраняются

[1] Ван Геннеп А. Обряды перехода: Систематическое изучение обрядов. М., 1999. С. 64–107.
[2] Ван Геннеп А. Там же. С. 7–19.
[3] Ван Геннеп А. Там же. С. 64–108.

традиционные социальные связи, реализующие культуру как совокупность программ жизнедеятельности общества[1].

По мысли А. ван Геннепа, обряды перехода имеют прямолинейную схему развития в жизненном цикле человека от рождения до смерти[2]. Хотя следует заметить, что они организованы во всех обществах циклически, – они циклично возобновляются ежегодно с учетом календарных представлений общества о циклах хозяйственной деятельности и сакральных праздников.

Театр, вырастая из обряда, также первоначально привязан к праздничному календарю (например, праздники в честь Диониса). И до сих пор театральные сезоны организованы циклично, наследуя древнейшую практику. Сезонная практика подготовки постановок не только вела к профессионализации театральных деятелей, но и повлияла на исключение из театральных практик ситуации позора (сенсации). Самоинициация общества происходит не только во время конкретной постановки, но и на протяжении ее подготовки, которая осуществляется от сезона к сезону. Театральный сезон архаичного театра – это ежегодное осмысление обществом собственных системных связей: совокупности развивающихся семиотических систем, ценностной статики и динамики. Поэтому основным содержанием древнейших постановок, несмотря на культурное их своеобразие в Древней Греции, Индии и Китае, становится оценка соответствия действия театральных представлений укоренившимся ценностным установкам. С помощью театральных представлений происходит своего рода «якорение», – структурирование и установление, – ценностно-смысловых связей, которые неминуемо развиваются в процессе жизнедеятельности общества. Логика выделения архаичного театра из обрядовых практик состоит в том, что обряда на определенном рубеже развития социальности родовых связей становится недостаточно для обеспечения коллективного единства общества. Обряды

---

[1] Стёпин В.С. Культура // ИФ РАН, 2010–2019. URL: https://iphlib.ru/greenstone3/library/collection/newphilenc/document/HASH4b379ecd7a2f7c0c5fb64b (дата обращения 17.03.2020).

[2] Ван Геннеп А. Обряды перехода: Систематическое изучение обрядов. М., 1999. С. 175.

инициации развиваются как практика социальной дифференциации, в то время как театр в противовес им образует практику обеспечения коллективного единства. Необходимо подчеркнуть, что театр мог самозародиться и выделиться из совокупности обрядовых практик только при наличии определенных условий.

Во-первых, – общество должно быть достаточно сложно организованным и многочисленным, чтобы сложились символические практики самоидентификации, выходящие за рамки родовых связей; но вместе с тем и не настолько велико, чтобы его численность стала препятствием для выработки процедуры самоинициации всего коллективного субъекта. Архаичный самозародившийся театр – это особое коммуникативное пространство, символически разделенное на двое («сцену» и «зрителя»), но, вместе с тем, объединенное до уровня консолидированного коллективного субъекта, способного вырабатывать общие ценностные установки жизнедеятельности на базе единого ценностно-пространственно-временного континуума мифа-повествования, который и предопределяет драматургический канон театральной постановки.

Во-вторых, – достаточной сложностью и сюжетным разнообразием должна обладать мифо-эпическая картина мира общества, чтобы возникла, с одной стороны, необходимость систематизации и постоянной реконструкции мифа в рамках драматургического канона, а с другой – возможность вариаций сюжетной линии повествования, не выходящих за рамки устойчивого канона действия. Драматургия, как вид индивидуального поэтического творчества, осмыслено направленного на воплощение художественной формы в театральной постановке, складывается позже, на базе устойчивой традиции самоинициации общества посредством театра. Изначально драматургический канон – это известный всему ограниченному социуму (племя, род, полис) мифо-эпический сюжет, поэтическая форма которого складывается в устной практике передачи и совершенствования.

В-третьих, – в рамках обряда, складывается устойчивая игровая практика символического разделения участников обряда на исполнителей и зрителей, между которыми драматическое мифо-эпическое повествование обретает диалогический характер. «Сцена» формируется со временем вокруг исполнительских практик как организованный субъект диалога со зрителем (реальным коллективным субъектом и трансцендентными сущностями). Если обряд – это диалоговое вопрошание божества от лица коллективного субъекта (участника обряда), то театр – это ответ ему от лица божества всей атрибутикой и содержанием «сцены».

Но, пожалуй, важнейшим обстоятельством, повлиявшим на самозарождение театра, является именно триединство перечисленных условий, которое могло быть обеспечено только в рамках языческого мировосприятия, когда за каждым словом, за каждым целостным образом в качестве содержания понималась целостная трансцендентная божественная сущность. Целостность образа, воспринималась как проявление той или иной сущности. Достижение целостности образа, как при его воплощении, так и при восприятии, было критерием явленности божественной сущности – сакральной игры могущественных сил с человеческими способностями. Воображаемое в равной мере было реальным, а может и более реальным, чем не способная на игру воображения вещность материального мира. Игра воображения, которая благодаря коллективной практики объективизации субъективных переживаний скрепляла коммуникативное пространство «сцена – зритель» в осмысленный акт диалога предельно человеческого с запредельным божественным, стала той сущностью архаичного театра, которая отличала его от языческой прагматики обряда, имевшего, в отличии от театра, конкретные утилитарные цели.

Архаичный театр, таким образом, – это специально организованное пространство диалога коллективного субъекта (социума) с трансцендентной сущностью божества посредством коллективной объективизации субъективных переживаний игры воображения без конкретных утилитарных

целей. Целью театрального акта, в отличии от обеспечивавшего решение тех или иных утилитарных задач обряда, был сам акт сакральной игры воображения, сам акт диалога, который мог быть осуществлен посредством соотношения статики и динамики целостных художественных образов, выраженных максимальным единством всех доступных средств символической коммуникации.

Конечно же феномен театра выделенным коммуникативным пространством («сцена – зритель») не ограничивается, но его выделение и определение как культурного феномена, и глубже – как особой культурной формы, – позволяет расширить представления о сущности театра и театрального искусства, сопровождающего эволюцию культуры и социальной коммуникации. Акцент на нем позволяет изучать театр как сегмент социальной коммуникации, как неотрывный от эволюции социальной коммуникации социокультурный феномен и, одновременно, как культурную форму, реализующуюся в конкретных культурно-исторических условиях в качестве культурных артефактов конкретных театральных постановок.

Синтез искусств на театральной сцене указывает на онтогенетическую общность способов познания бытия посредством искусства, основанную на диалоге художника с предельными и даже запредельными (трансцендентными) проявлениями бытия посредством гармонизации образной сферы воображения через созидание целостного художественного образа. Подобный способ познания Аристотель характеризует как поэтику, которая вместе с логикой и этикой составляют сферу практического освоения (познания) бытия, противопоставленную технике – способам воспроизводства бытия[1].

Если принять коммуникативное пространство «сцена – зритель» в качестве сущностного признака театра, то оно должно рассматриваться процессуально, как особая процедура коллективного переосмысления общих

---

[1] Аристотель. Поэтика // Хрестоматия по античной литературе. Т. 1: Греческая литература. М., 1965. С. 47–69.

для всего коллектива (и на сцене, и в зрительном зале) ценностно-смысловых доминант. Тогда исключительным и уникальным воспринимается некоторое сообщение о запредельном, о сущности за пределами общей семиосферы, общего тотема – нечто неопределенное, которое либо определяется посредством известных ценностно-смысловых доминант по аналогии с метафорой, либо отвергается как угроза, как явление иной культуры, иного тотема. Иное, как своего рода ценностно-смысловой диссонанс, всегда требует разрешения в консонанс устойчивых стереотипных представлений, требует объяснения посредством смысловых связей сложившейся семиотической системы.

Следует согласиться с А. Г. Дугиным в том, что театр эпохи Возрождения не в полной мере наследует античную поэтическую традицию, подменяя мифо-эпическую первооснову мировосприятия посредством сакрального диалога техникой воспроизводства коммуникативного пространства «сцена – зритель». Переживший Средневековье человек целостность образа воспринимает иначе – как структурное единство, свойственное материальной вещности окружающего тварного мира. К тому же христианский теоцентризм воспитал чисто утилитарное отношение к искусству. Отсюда не только гегелевский, но и марксистский утилитаризм по отношению к искусству, преодоление которого, согласно М. Хайдеггеру, возвращает философию к проблематике бытия как творения[1].

Конечно же необходимо обозначить, что европейский театр Ренессанса складывается в условиях провозглашенной церковью незыблемости законов мироздания и ее собственной монополии на их трактовку. За эту монополию церковь боролась на протяжении всего Средневековья: всех, кто не признавал монополию Писания, жестоко пытали и уничтожали. Коллективные практики осмысления реальности и структурирования развивающихся с эволюцией

[1] Хайдеггер М. Исток художественного творения // Исток художественного творения: Избранные работы разных лет. М., 2008. С. 77–237.

общества ценностно-смысловых связей жестко ограничивались церковными обрядами.

Отдельные исследователи определяют общую тенденцию развития искусства после Возрождения как деволюцию, задаваясь вопросом возможна ли в наше время Консервативная Революция (нем. Konservative Revolution), развернувшая бы общее направление развития культуры от техники и технологий к ценности познания посредством творчества, к аристотелевской практике познания, к построению силами искусства космогонии мироздания[1]. Как последовательный сторонник идеологии «Третьего Пути»[2], Александр Гельевич склонен идеализировать умозрительную альтернативу конкретным историческим процессам, редуцируя сложность действительности к упрощенным теоретическим схемам. Антропологические причины уникальности времени Ренессанса и возрожденческого театра гораздо сложнее упрощенных моделей. На самом деле нет оснований полагать, что театр когда-либо в истории, включая и современные инновационные театральные эксперименты, утрачивал функцию структурирования космогонии мироздания, ярко выраженную в архаичное время. Современные инновации тиражируют уникальные космогонии, заставляющие иначе взглянуть на стереотипы реальности, подвергают устоявшиеся представления критике и пересмотру. И в древние времена театр породил не единую универсальную космогонию, а по меньшей мере, три уникальные модели бытия (Греция, Индия, Китай), сконцентрировавшие вокруг себя самобытные цивилизации. Универсальность и истинность единственной модели существовала лишь в рамках этноцентричной картины мира (единого тотема, в широком понимании А. С. Ахиезера[3]). Этноцентризм уравновешивался политеизмом и медиационными диалогическими практиками самоинициации локальной

---

[1] Онтология и антропология театра: Введение – Театр и его сущность // Александр Дугин, 2019–2020. URL: http://dugin.ru/video/ontologiya-i-antropologiya-teatra-vvedenie-teatr-i-ego-sushchnost (дата обращения 15.03.2020).

[2] Дугин А. Г. Консервативная Революция: Краткая история идеологий Третьего Пути // Элементы: Евразийское Обозрение. 1991. № 1. URL: http://elements.lenin.ru/1konsrev.htm (дата обращения 05.07.2020).

[3] Ахиезер А. С. Социокультурная динамика России. Новосибирск, 1997.

цивилизации. В том числе и посредством театральных постановок происходило расширение ценностно-смыслового комплекса языков: речь, пластика, музыкальное и поэтическое интонирование и др. Но архаичный театр не мог преодолеть ограниченность этноцентричной мифологии. Ведь он развивался с ней одновременно: она была единственно возможной основой драматургии. И сегодня для понимания уникальных языков традиционных театров (Индии, Кореи, Японии и др.) необходимо глубокое погружение в традиционную культуру, иначе комплекс выразительных средств постановок, выражающий содержание, останется недоступным.

Ренессанс театра в Италии XV в. (прежде всего «ученой драмы» и «ученой комедии») стал возможен благодаря популярности антикварианизма в среде итальянских интеллектуалов и «новой» городской аристократии начиная с XIV в., оформившегося за столетие в самостоятельное научно-гуманитарное направление, повлиявшее на развитие археологии, нумизматики, фалеристики и др. вспомогательных исторических дисциплин. Первые европейские постановки античных драматургов (Аристофан, Теренций, Плавт и др.) носили экспериментальный характер реконструкции античного литературного наследия интеллектуальной элитой для собственного узкого круга. Спектакли ставились в богатых домах как особого рода дорогое развлечение, для чего и богато декорировались известными мастерами (Леонардо да Винчи, Рафаэль, Мантеньи и др.). Это развлечение набирало популярность (первые драматурги: Л. Ариосто (1474–1533), Н. Макиавелли (1469–1527), П. Аретино (1492–1556), Дж. Бруно (1548–1600) и др. писали для элитарного аристократического театра) изолировано от площадной карнавальной культуры Италии, в которой примерно в это же время (XV–XVI вв.) складывается комедия масок.

Если для становления европейского аристократического коммуникативного пространства «сцена – зритель» существенным фактором стала мода на символизацию успеха праздного класса дорогостоящими

развлечениями[1], то «κῶμος» народных праздников повторяет процедуру самозарождения архаичного театра, или даже первобытного[2]. Игровая сущность коммуникативного пространства «сцена – зритель», целенаправленно подавляемая церковными церемониалом и этическими правилами[3], нашла способ реализации за пределами дозволенного церковью. В условиях церковной монополии на установление этической нормы живая практика выработки обычаев жизнедеятельности, связанная в том числе с театрализацией праздников, не прекращалась. Роль драматургического канона вместо античного эпоса на площади на себя берет бытовая сцена, содержанием которой становится исподняя сторона повседневности, – та сторона жизни, что не могла быть регламентирована клириками, но все же требовала осмысления: порок – осмеяния, красота – восхищения.

Театр Возрождения занимает тот локус бытия, нормирование и осмысление которого для церкви было не по силам: это культурное наследие античного языческого мира (элитарный театр) и мирской быт (площадь). При этом за маской целостного образа уже не игра трансцендентных сущностей, как в архаичном театре, а узнаваемость человеческих качеств. Истина становится не вселенской (космогония бытия), а субъективной (космогония быта), человеческой, не претендующей на место Святой Троицы. Игровая сущность ренессансного театра, функция которой посредством разделения социума на специфические субъекты коммуникации (сцену и зрителя) остается прежней – «якорение» ценностно-смысловых связей, которые неминуемо развиваются в процессе жизнедеятельности общества, – идентична первородной игре трансцендентных сущностей со зрителем архаичного театра. Просто место сущностей занимает уже обыденная или героическая обобщенная суть человеческая.

---

[1] Веблен Т. Б. Теория праздного класса. М., 1984.

[2] Авдеев А. Д. Происхождение театра: Элементы театра в первобытном строе. М. ; Л., 1959.

[3] Канонические правила Православной Церкви… URL: https://azbyka.ru/otechnik/pravila/pravila-i-sobory-pravoslavnoj-cerkvi-shestoj-vselenskij-sobor-konstantinopolskij/ (дата обращения 08.07.2020).

Несмотря на обыденную (площадь) и теоретическую (элита) возрожденческую реконструкцию коммуникативного пространства «сцена – зритель», которое следует отнести к универсальной категории бытия-наличия театра, к одному из важнейших его сущностных признаков, содержательная сторона его бытования (существования) в Европе коренным образом изменяется. Ренессанс не возрождает античный театр, хотя именно так мыслили антикварии, а созидает свой собственный европейский театр и сразу не в единственном числе, а во множественном (аристократический и площадной). Следует полагать, что так же, как социальное расслоение стало следствием эволюции социальности, так и одновременное сосуществование элитарного (для знати) и площадного (для черни) театров было обусловлено изменениями, произошедшими в структуре общества.

Обобщая выше сказанное, 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 (установления) ценностно-смысловых связей, которые неминуемо развиваются в процессе жизнедеятельности общества. И «сцена», и «зритель», как субъекты коммуникации, играют специфические роли в особом 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.

Из первичного игрового разделения участников обряда по ролям вырастают устойчивые специализации «сцены» (коллективного субъекта исполнителей игрового действия) и «зрителя» (коллективного субъекта оценки соответствия игрового действия устойчивым представлениям о социальной реальности). Дальнейшая профессионализация и дифференциация «сцены», в равной мере, как и выделение из коллективного зрителя критиков

и теоретиков театра, связаны с эволюцией образованного коммуникативного пространства «сцена – зритель», что подробнее рассмотрим в следующем параграфе.

1.2 Субъекты коммуникативного пространства театра в модели историко-искусствоведческого анализа

Различные методологические принципы построения истории театра развивались вместе с европейской исторической наукой. Первые значительные труды носили энциклопедический и биографический характер (Б. Виктор, О. Уолтон, Ч. Дибдин и др.)[1], поскольку идеология Просвещения, как один из результатов научной революции XVII в., полагала энциклопедическое знание фундаментальной базой разрешения большинства социальных проблем. Многие тематические энциклопедии легли в основание наук, прежде всего естественных, поскольку их типологии и классификации послужили базисом для унификации научного знания. Но с историей театра этого не произошло: несмотря на то, что она (история) в целом всем известна, теория и практика театрального творчества остается субъективной сферой искусства, в которой преобладает инновационность, ведущая к пересмотру в том числе и исторических представлений. Знание об античном театре не возродило античный, а породило уникальный европейский театр Ренессанса.

Как гуманитарная дисциплина театроведение развивается вместе с эволюцией театра и культуры в целом, в контексте изменений которой, включая расширение жанрового и стилистического разнообразия художественного творчества, театроведение требует постоянного пересмотра причинно-следственных связей событийности театральной жизни, переоценки

---

[1] Аникст А. А. Театроведение // Академик, 2000–2020 [Электронный ресурс]. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/138609/Театроведение (дата обращения 22.07.2020).

эстетических категорий и выраженных ими представлений. События, кажущиеся значительными в момент их свершения в контексте одних эстетических представлений, с течением времени теряют свой вес в сравнении с другими событиями и эстетическими инновациями. Проблема истории театра состоит не столько в восстановлении последовательности череды событий, сколько в методах оценки их значимости. При этом одни события художественной жизни, настолько могут повлиять на последующие, что порождают собственные мифы, требующие в дальнейшем теоретической рефлексии для уточнения реалий исторической событийности.

Так, к примеру, оперное творчество В. А. Моцарта не перечеркивает заслуг А. Сальери, не только превзошедшего своего собрата по цеху количеством музыкальных произведений для театра, но и воспитавшего плеяду выдающихся театральных композиторов, оперных певцов и дирижеров. Между тем одна из «Маленьких трагедий» А. С. Пушкина построена на сюжете популярного в театральных и светских кругах первой половины XIX в. мифа о повинности Сальери в смерти Амадеуса. Историческая действительность отступает перед глубиной символического значения мифа. И уже сложно определить, что же для истории театра более значительно: историческая действительность, реальная событийность или миф. Ведь само наличие мифа столь же исторически реально, как и отсутствие каких-либо свидетельств вины выдающегося итальянского композитора и педагога в смерти австрийского гения. Культурологический аспект состоит в том, что сама распространенность мифа свидетельствует о его значимости в культуре, а искусствоведческий – в эстетической оценке этой значимости. Так строится и искусствоведческая оценка художественного содержания драматических произведений. К примеру, известный французский филолог и историк театра А. Адан, представляя советским читателям классиков французской драматургии П. Корнеля и Ж. Расина, пишет: «Чтобы судить о шедеврах искусства и литературы, мы всегда должны помнить о том, что они суть наивысшее выражение определенного исторического момента, момента

жизни того общества, в недрах которого они создавались, и что произведения эти велики лишь в той мере, в какой они смогли выразить глубинные силы своего общества и своего времени»[1].

Можно считать, что А. Адан обуславливает ценность произведений искусства их участием в качестве сообщений в социальной автокоммуникации. Они создаются, чтобы рассказать обществу о самом себе и достигают величия в той мере, в какой выразили глубинные его силы.

Театроведение ренессансного театра тесно переплеталось с интеллектуальным увлечением антиквариев, что повлияло на становление «ученой драмы» и «ученой комедии». Аристократическая культура Ренессанса не столько возрождает античную трагедию, сколько закладывает основные принципы канонов классической драматургии, наиболее ярко выраженные уже в драматургии У. Шекспира (1564–1616)[2] и раннем творчестве Вольтера (1694–1778), выступавшего первоначально за чистоту классической трагедии: «Эдип» (1718), «Брут» (1730), «Цезарь» (1735), «Магомет» (1741) и др[3]. Просветительский рационализм, сопровождавший научную революцию XVII в., формирует и эстетическую критику. Интересную мысль проводит российский театровед И. И. Иванов (1862–1929), подчеркивая, что классическое разделение трагедии и комедии осуществилось именно в драматургическом творчестве раннего Просвещения, но становление эстетики и театроведения в философской и публицистической прозе Вольтера – это уже Просвещение, закладывающее основания Романтизма и предвещающее эпоху модерна, наделяющее драматургию философскими и политическими смыслами[4]. Выйдя за узкие пределы аристократической культуры, став публичным, театр интенсивно преобразовывает культуру, проектирует ее, аккумулируя, концентрируя и транслируя передовые философские идеи своего времени.

---

[1] Адан А. Театр Корнели и Расина // Театр французского классицизма: Пьер Корнель, Жан Расин. М., 1970. С. 7.

[2] Аникст А. А. Театр эпохи Шекспира. М., 2006.

[3] Вольтер. Эстетика. Статьи. Письма. Предисловия и рассуждения. М., 1974.

[4] Иванов И. И. Политическая роль французскаго театра въ связи съ философіей XVIII вѣка. М., 1895.

Направление «бури и натиска» (нем. Sturm und Drang), продолжая традиции французских просветителей, в драматургии и публицистике И. В. Гёте (1749–1832)[1], Ф. Шиллера (1759–1805)[2] и др. не только меняет стилистику театра, вслед за новыми требованиями к литературному слову, но и, как справедливо отмечает первый советский дипломат и тонкий искусствовед-аналитик Г. В. Чичерин (1872–1936), активно формирует человека Нового времени[3]. На примере истории европейского театра можно наблюдать, как интенсивно используются идеологами Просвещения и Нового времени его коммуникативные функции. Не случайно поэтому пристальное внимание семиологии к театральной коммуникации[4] как модели, ведущей к пониманию коммуникативных процессов более широких масштабов, к семиотике культуры[5] и социальной автокоммуникации.

Учитывая распространенность в теоретическом дискурсе по меньшей мере двух принципиально различных теоретических моделей коммуникации («трансмиссионной, или информационной» и «конститутивной, или ритуальной»[6]), с одной стороны, произведение искусства можно рассматривать в качестве сообщения неизменного содержания в информационной трансмиссии, 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, с одной стороны, «глубинные силы» общества и культурно-исторического времени, учитывая их взаимосвязь с художественным процессом, как совокупность сообщений, а с другой – конвенциально принятые нормы, определяющие ценность и,

---

[1] Штейнер Р. Мировоззрение Гёте. СПб., 2011.

[2] Абуш А. Шиллер : Величие и трагедия немецкого гения. М., 1964.

[3] Чичерин Г. В. Моцарт : Исследовательский этюд. Л., 1970.

[4] Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М., 1989; Mounin G. Semiotic Praxis: Studies in Pertinence and in the Means of Expression and Communication: 6 (Topics in Contemporary Semiotics). Springer, 1985; Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы. Избранные труды. Спб., 2003. и др.

[5] Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М., 1987; Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000. и др.

[6] Craig R. T. Communication Theory as a Field // Communication Theory. 1999. Vol. 9. Is. 2. P. 119–161.

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

С позиций информационного подхода эволюция театральной жизни предстает как динамика количества сообщений. Например, Т. В. Коваленко на основе сравнений роста числа драматургических произведений в Европе и России наблюдает взаимосвязи интенсивности театральной жизни разных стран, обнаруживая закономерность распространения тренда интенсивности театральной жизни от ее культурного центра к периферии[1].

Информационный подход к изучению художественной жизни и искусства в целом представлен в трудах С. Ю. Маслова[2], В. М. Петрова[3], К. Мартиндейла[4], Г. А. Голицина[5] и др. Характерной чертой трансмиссионной (информационной) модели коммуникации применительно к анализу художественной жизни является методологический принцип квантования информации и ее потоков на основе выделения бинарных оппозиций в содержании произведений искусства и историко-культурной событийности с целью математического описания коммуникативных процессов. Упрощенно модель выражается схемой коммуникативного канала Пирса – Соссюра:

$$\mathbf{A \rightarrow O \rightarrow B}$$

---

[1] Коваленко Т. В. Эволюция театральной жизни: Опыт информационно-культурологического осмысления. М., 2012.

[2] Маслов С. Ю. Асиметрия познавательных механизмов и ее следствия // Семиотика и информатика: сб. науч. ст. Вып. 20. М., 1983. С. 3-34.; Он же… Избранные труды: Аспектология. Общее языкознание. М., 2004. и др.

[3] Петров В. М. Прогнозирование художественной культуры: Вопросы методологии и методики. М., 1991; Он же. О математических моделях в прикладной культурологии // Научный вестник Гуманитарно-социального института. 2018. № 7. С. 7–15.

[4] Мартиндейл К. Генеральная парадигма эмпирической эстетики // Творчество в искусстве – искусство творчества. М., 2000. С. 36–44; Martindale C. The Clockwork Muse: The Predictability of Artistic Change. N.Y., 1990.

[5] Голицын Г. А. Информация и творчество: на пути к интегральной культуре. М., 1997.

— где «А» и «В» субъекты коммуникации, а «О» – объект, т. е. сообщение[1]. При анализе художественной жизни учитывается структурное единство внутренней сферы художественного творчества (где «А» – гений, а «В» – ординарная периферия массового искусства) и внешней (где «А» – культурный центр, инициирующий интенсивность художественной жизни и креативные новации, а «В» – периферия художественной жизни, ориентирующаяся на культурные достижения центра). Соответственно, при анализе внутренней сферы атомарными элементами сообщений (объекта) рассматриваются выразительные средства конкретных художественных произведений, а внешней – художественные произведения в их совокупности, включая их жанры и стили как в отдельных видах искусства, так и в целом в их взаимосвязи и стилистической эволюции.

Наблюдение бинарных оппозиций в языках культуры (Р. О. Якобсон[2], Ч. С. Пирс[3], Ф. де Соссюр[4] и др.), а также интенсивное развитие кибернетики и теории информации (Н. Винер[5], К. Шеннон[6] и др.) обусловили распространенность предложенной Пирсом схемы в XX в. Поскольку она предполагала идентичность сигнальных систем на биологическом и социальном уровнях информационно-кибернетических процессов.

Однако параллельно в теоретическом дискурсе развивалась и критика трансмиссионных представлений (Э. Лич[7], К. Леви-Стросс[8], Ю. М. Лотман[9] и др.), приведшая к укреплению ритуальной (или конвенциональной) модели коммуникации.

Прежде всего подверглась сомнению трансмиссионная редукция общей типологии сообщений Ч. С. Пирса (символы → знаки → сигналы) к

---

[1] Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров // Семиосфера. СПб., 2000. С. 372.
[2] Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М., 1987.
[3] Пирс Ч. С. Избранные философские произведения. М., 2000. С. 162–233.
[4] Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики. М., 2004.
[5] Винер Н. Кибернетика или управление и связь в животном и машине. М., 1968.
[6] Шеннон К. Работы по теории информации и кибернетике. М., 1963.
[7] Лич Э. Культура и коммуникация: Логика взаимосвязи символов. К использованию структурного анализа в социальной антропологии. М., 2001.
[8] Леви-Стросс К. Структурная антропология. М., 2001; Он же. Мифологики: Сырое и приготовленное. М., 2006.
[9] Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров // Семиосфера. СПб., 2000.

универсальной сигнальной системе. На примере анализа ритуальных магических практик Э. Лич, в частности, пришел к заключению, что сигналы, знаки и символы играют в процедуре 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[1].

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 → знаки → 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[2].

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[3]. 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 (А → О → В) происходит на протяжении длительных отношений диалогического характера, которые характеризуются обязательным наличием

---

[1] Лич Э. Культура и коммуникация: Логика взаимосвязи символов. К использованию структурного анализа в социальной антропологии / пер. И. Ж. Кожановская. М., 2001. С. 98–112.

[2] Леви-Стросс К. Мифологики: Сырое и приготовленное. М., 2006. С. 280–319.

[3] Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров // Семиосфера. СПб., 2000.

обратной связи по типу: А ↔ О ↔ В. Кроме того, типология коммуникативных взаимодействий не ограничивается и 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: А → О → $А_1$. И таким субъектом может выступать как индивид, так и общество. На примере кинокоммуникации социальную автокоммуникацию посредством отношений дара (А → О → $А_1$) рассматривает, в частности, Г. В. Бакуменко[1].

Существующие теоретические модели коммуникации позволяют перейти к выработке авторизованной модели (методологической схемы) историко-искусствоведческого анализа, в рамках которой коммуникативное пространство «сцена – зритель» предстает эволюционирующим универсальным элементом театра. Поскольку это пространство можно считать одним из универсальных признаков театра, что обосновано в предыдущем параграфе, то схематизацию авторского подхода можно построить на анализе самых первых и самых известных опытов теоретического осмысления драмы как вида искусства: «Поэтика» Аристотеля (335 г. до н. э.)[2] стоит особняком среди трудов по теории и истории театра. Во-первых, – это единственный в своем роде наиболее древний из дошедших до сегодняшних дней пример теоретического осмысления драмы. Во-вторых, – труд посвящен феномену древнегреческой культуры, свидетелем которому был сам автор, и его теоретический уровень обусловлен важной функцией коммуникации древнегреческого общества с самим собой посредством поэтического слова и театральных постановок.

Свойственный древним культурам этноцентризм мировосприятия (инокультурное осмыслялось, например, Геродотом как иные языки и их концептуальные категории сравнивались с автохтонной для мыслителя

---

[1] Бакуменко Г. В. Символизация успеха в современном кинематографе: дис. … канд. культурологии. Краснодар, 2019. С. 48–67, 97–119.

[2] Dukore B. F. Dramatic Theory and Criticism: Greeks to Grotowski. Florence, 1974. P. 31.

картиной мира[1]) возводил к истинному поколениями коллективно выработанные представления о природе и ценности вещей, о структурах бытия. Способность древнейших цивилизаций организовываться вокруг уникальной замкнутой картины мира, выраженной в мифе, строилась на идентичных основаниях. Метафорически можно говорить о том, что в целом техники организации социальной реальности древнейших цивилизаций (мифотворчество, обряды, игры, праздники) были идентичны, в то время как практики насыщались уникальным содержанием. Поэтому теоретическое наследие Аристотеля, с одной стороны, в значительной степени упрощает понимание театральных техник древнего мира в целом и, одновременно, говорит об особенностях культуры, породившей эталоны европейского искусства.

Ключевой категорией поэтики Аристотеля является подражание: «Эпическая и трагическая поэзия, а также комедия и поэзия дифирамбическая, большая часть авлетики и кифаристики – все это, вообще говоря, искусства подражательные; различаются они друг от друга в трех отношениях: или тем, в чем совершается подражание, или тем, чему подражают, или тем, как подражают, что не всегда одинаково»[2]. По существу, «подражание», в широком аристотелевском понимании, – способ (техника) осуществления коммуникации: «чем подражают» – выбор инструмента коммуникации (речь, мелодия, пластика и проч.); «чему подражают» – ориентация субъекта коммуникации на идеал (модель, культурную форму); «как подражают» – способы подражания и степень соответствия организованного коммуникативного акта идеальной модели подражания.

Выдающийся отечественный антиковед А. Ф. Лосев, оттолкнувшись от марксистских принципов понимания античной культуры, включает в понятие античной эстетики сложный комплекс художественных и теоретико-философских практик, стараясь продемонстрировать причинно-следственную

---

[1] Геродот. История. В девяти книгах / пер. Г. А. Стратановский. Л., 1972.
[2] Аристотель. Поэтика // Хрестоматия по античной литературе. Т. 1. М., 1965. С. 474.

логику исторического развития античной картины мира от мифа к философскому теоретизированию[1]. Он акцентирует внимание на том, что центральное место и в философии, и в художественном творчестве Древней Греции занимает категория гармонии, выражающая высшую степень соразмерности различных элементов целого. Гармоничное целое (космос) противопоставлено бесконечному, бесформенному и неделимому хаосу. Отсюда идеальное (умозрительная гармония), согласно Платону, первично, а его материальные воплощения (вещи) вторичны, ибо стремятся к небытию, разрушаются со временем. Познание, в античном понимании, – есть восхождение к высшему, к идеалу гармонии.

Аристотелевская теоретическая модель подражания на место умозрительной платоновской идеи ставит чувственно наблюдаемый феномен – идеал для подражания, который предопределяет за тем способы и качество подражания. Соответственно, объект и субъект подражания противопоставлены как актор и реципиент коммуникативного акта, целью которого является познание реципиентом актора, субъектом объекта. Окружающий мир мыслится Аристотелем в качестве актора («сцены»), а художники (творцы искусства) – в качестве активного «зрителя», в число которых античный автор помещает и себя. Подражательные искусства (к ним Аристотель причисляет темпорально-процессуальные виды) становятся той совокупностью сообщений, которые классифицируются в «Поэтике».

В кибернетической модели коммуникации, доминирующей по мнению Р. Т. Крейга в общем поле теорий коммуникации[2], актор не рядоположен реципиенту и не может быть уподоблен объекту (сообщению). Но логика Аристотеля диалогична: в диалоге принимают участие объект воздействия (актор), под которым Аристотелем понимается мир (бытие-действие), и вовлеченный в постановку театрального действия социум (субъект), включая драматурга (поэта), хор и зрителей. В результате театрального действия мир

---

[1] Лосев А. Ф. История античной эстетики. Т.1: Ранняя классика. М., 2000.
[2] Craig R. T. Communication Theory as a Field // Communication Theory. 1999. Vol. 9. Is. 2. P. 119–161.

(бытие-действие), по мысли Аристотеля, увеличивается. Поэтому поэт ближе к истине, нежели философ: последний ее лишь созерцает, а первый и созидает.

Восхождение к идеалу гармонии осуществляется Аристотелем посредством анализа метроритмических особенностей выразительных языков отдельных искусств и их соотнесения с сущностными характеристиками подражания («чем», «чему» и «как»): «только соединяя понятие “творить” с размером, называют одних элегиками, других – эпиками, величая их поэтами не по сущности подражания, а вообще по метру…»[1], в результате причисляют к поэтам и авторов трактатов в стихах по медицине или физике, что по мысли Аристотеля не верно. Оказывается, для осмысления произведения темпорального искусства в равной мере важны и временна′я (метроритмическая) организация сообщения коммуникации-подражания, и триединство сущностных признаков последнего. Здесь Аристотелем вводится еще один коллективный субъект коммуникации, в отношении которого он выступает критиком, – публика, которая берется судить поэта. Образуется целостная теоретическая модель коммуникации средствами искусства, которая может быть представлена схемой (см. Рис.1)[2].

В аристотелевской концепции подражания Мир (окружающая чувственно воспринимаемая действительность, реальность которой требует доказательства), Поэт (художник в широком смысле) и Публика (к кому обращается Поэт) являются субъектами коммуникации посредством искусства. Коммуникация носит, во-первых, диалогический характер между парами субъектов, а во-вторых – может представлять собой законченный цикл, способный развиваться в противоположных направлениях. 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

---

[1] Аристотель. Сущность поэзии и ее виды // Хрестоматия по античной литературе. Т. 1. М., 1965. С. 475.

[2] См. Приложение: Рис. 1. – Схема социальной автокоммуникации посредством искусства.

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.

Модель эта сложилась прежде в «Риторике», где рассмотрены соответствие риторики и диалектики, а также прагматическая функция речи и ее триединая структура: сам говорящий, предмет его речи и объект убеждения[1]. Мир, таким образом, в теоретической модели Аристотеля включает в себя как предметно-чувственную реальность, основной источник доводов оратора («сцены»), так и факт, в реальности которого необходимо убедить Публику («зрителя»). Отсюда особая субъектность Мира – своего рода убеждающая реальность.

Трагедию, как и комедию, в искусстве подражать Аристотель выделяет особым жанром, сущность которого состоит в подражании важному и законченному действию, имеющему определенный объем[2]. Жанр характеризуется по трем сущностным признакам подражания: «чем подражают» – при помощи речи; «чему подражают» – действию; «как подражают» – речью, украшенной действием, а не рассказом; она обязательно эмоционально окрашена страхом и состраданием, ведет к эмоциональному аффекту, к очищению, к катарсису; украшение происходит путем комбинации ритмов, гармонии и пения в различных частях речи-действия, в некоторых из них может господствовать метр, в других – пение.

Разграничивая трагедию и комедию, Аристотель полагает различные их источники: трагедия рождается из гимнов о значимых деяниях героев, подражание которым возвеличивает «зрителя», а комедия – из фаллических песен, уподобление персонажам которых постыдно и не достойно величия

---

[1] Аристотель. Риторика // Риторика. Поэтика. М. 2000. С. 5–148.

[2] Аристотель. Определение трагедии как жанра // Хрестоматия по античной литературе. Т. 1. М., 1965. С. 477.

«зрителя»[1]. В основе жанрового разграничения лежит ценностная шкала деятельности (конкретный артефакт нематериальной культуры поздней классики), на вершине которой то, что похвально, поскольку требует героических усилий и возвеличивает человеческий дух, а у подножия то, что прельщает простотой и праздностью, но ведет к пороку и его осмеянию.

Важно подчеркнуть, что «речь» и в «Риторике», и в «Поэтике» составляет универсальную категорию, описывающую процессуальный (темпоральный) вид искусства, помещенный в ограниченную временем законченную форму, прагматика которого состоит в убеждении Публики («зрителя») в достоверности созидаемой художественной реальности. Только достоверность художественной реальности гарантирует сопереживание «зрителя» и тот аффект сострадания, который устанавливает общие для «сцены» и «зрителя» ценностно-смысловые связи – катарсис.

Вместе с тем действие, как идеал для подражания, и действие, как украшение речи, – по существу различные категории. В первом случае – это некоторое умозрительное событие, имеющее определенный объем содержания (денотат, «обозначаемый объект»[2]), а во втором – набор знаков и сигналов, сопровождающих речь («обозначающее»[3]). Действие как иллюстрация речи, стеснено речевым жанром, являющимся, в данном случае, конкретным артефактом нематериальной культуры поздней классики, и оно составляет совокупность невербальных средств коммуникации, присущих не только театральному творчеству, но и повседневному общению. На сцене же эта совокупность невербальных средств коммуникации становится набором инструментов художественного творчества.

Разграничение реального, находящегося за пределами художественной формы, и игрового, внутри нее, заложено в категории подражания. Действие вне сцены (идеал подражания) мыслится событийной реальностью, подчиненной законам гармонии бытия непреодолимого характера, а на сцене

---

[1] Аристотель. Там же. С. 479.
[2] Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973.
[3] Лотман Ю. М. Там же.

– это уже искусство подражания реальности, подчиненное Поэту, подражание действию, именуемое фабулой.

Фабула определяет протяженность (внутреннего) времени коммуникативного акта[1]. Соотношение ограниченного художественной формой времени с пространством фабулы, с одной стороны, и с комплексом соподчиненных фабуле выразительных средств, с другой, составляет внутреннюю гармонию художественной формы, в данном случае трагедии. Речь является основным инструментом трагедии, инструментом убеждения «зрителя» в достоверности фабулы. Значит, по мысли Аристотеля, основным средством убеждения становится имя: «Всякое имя бывает или общеупотребительное, или глосса, или метафора, или сочиненное, или укороченное, или измененное»[2] и т. д. Посредством имени именуется, в том числе, пространство фабулы – это и есть метафора действия, которому осуществляется подражание.

Гений Аристотеля предвосхищает прорыв структурно-функционального анализа коммуникации XX в. Его труды одновременно содержат элементы диалогических представлений о сущности культуры и социальной коммуникации (М. М. Бахтин, М. К. Мамардашвили, В. С. Библер, А. С. Ахиезер, Р. Крейг, Л. Бакстер и др.), хотя сам концепт «культура» в значении возделывания человека посредством знания (истории и философии, прежде всего) принадлежит более позднему времени[3]. Только культурный человек, по мысли Цицерона, может быть свободным и стать господином своей судьбы. Преодоление фатума и обретение свободы обусловлены уровнем личностной культуры, который характеризуется способностью к самостоятельному суждению о природе вещей. Цицерон по роду не принадлежал ни к патрициям, ни к плебеям, представляя класс новых свободных людей Древнего Рима, делами своими отстаивавших собственный социальный статус. Отсюда его неприродное (неродовое) видение

---

[1] Аристотель. Фабула – основа трагедии // Хрестоматия по античной литературе. Т. 1. М., 1965. С. 481.
[2] Аристотель. О языке трагедии // Хрестоматия по античной литературе. Т. 1. М., 1965. С. 485.
[3] Цицерон М. Т. Избранные сочинения. М., 1975. С. 252.

обусловленности свободы культурой, возделыванием души. Аристотель же выступает в большей степени энциклопедистом своего времени: разрабатывает и использует методику наблюдения окружающей его реальности. В основе его метода представление о гармонии внешнего и внутреннего: мира и театра, формы и содержания. Применяемая им ценностная шкала типологии искусств свидетельствует об эстетической сущности восприятия реальности его современниками, что на более широком материале обосновывает А. Ф. Лосев[1].

Можно констатировать, что подмеченное Аристотелем структурное единство внешнего (за пределами драмы) и внутреннего (внутри представления) пространства составляет особенность мифоэпического представления о реальности его современников. Поэтому Мир мыслится философом в качестве актора (одного из субъектов) коммуникации и одновременно объектом, составляющим содержание фабулы (сообщения). Но стоит обратить внимание, что субъектность Мира образуется лишь в диалогическом взаимодействии с ним одного из других субъектов. Для Поэта (сцены) субъектность Мира – это его слияние с Публикой (зрителем), а для Публики (зрителя) – «кентавр» Мир + Поэт (сцена).

В линейной схеме коммуникационного канала Ч. Пирса (А → О → В) это выглядит как на Рис. 2[2].

Такая схема указывает на способность Сцены управлять Зрителем посредством Драмы, но не отражает диалогического принципа, который заложен Аристотелем в концепцию подражания. Корректировка схемы указывает, в том числе, и на двунаправленность коммуникации (См. Рис. 3)[3].

Акт коммуникации между Сценой и Зрителем посредством Драмы – суть событие, анализ которого составляет предмет рассуждений Аристотеля на примере трагедии, как одного из двух жанров театра его времени. При этом, хотя участники события видятся субъектами диалога, включая Мир,

---

[1] Лосев А. Ф. История античной эстетики. Т.1: Ранняя классика. М., 2000.
[2] См. Приложение: Рис. 2. – Линейная схема коммуникации театра.
[3] См. Приложение: Рис. 3. – Диалогическая схема коммуникации театра.

характеристика дается именно Драме, как объекту и результату коммуникации. Драма обретает собственную субъектность благодаря ее исследованию. Ее авторы (драматурги) могут стать известными именами или быть исключенными из события (архаическая драма), но без критика, который фиксирует факт и историческое время драмы как состоявшегося коммуникативного акта, ее историческая событийность остается под сомнением. Критик (на Рис. 4 он обозначен как «Аристотель + Мир»)[1] выполняет особую функцию в функционировании самой Драмы. Коммуникативное пространство «сцена – зритель» без него было бы не полным. Функция Критика заключается в обобщении, в вынесении акта коммуникации в метасреду исторического времени.

Мир представляет собой среду (пространство + время = Chronotop) осуществления драмы, поэтому вне него ни Сцена, ни Зритель, ни Критик (Аристотель) не способны проявить свою субъектность и функции в коммуникации театра. Это то самое «действие» (динамика в пространстве и времени), подражание которому составляет фабулу драмы.

Среда театра – особый пространственно-временной континуум действия, который помимо объективного времени включает в себя субъективные измерения[2] – имена вещей[3]. Номос (устанавливающее порядок имя)[4] возникает в результате коммуникативных практик, «имя вещи, – по мысли А. Ф. Лосева, – есть орудие общения»[5]. И только в этом единстве объективного с субъективным чувственный и поименованный Мир становится равноправным субъектом социальной коммуникации. Поименованный Мир – есть ни что иное как социальная реальность, социальная среда коммуникации театра (см. Рис. 5)[6]. Иными словами, хронотопа (Chronotop) не достаточно для характеристики коммуникативного пространства «сцена – зритель». Это

---

[1] См. Приложение: Рис. 4. – Диалогическая схема коммуникации театра с историческим временем.

[2] Каган М. С. Философия культуры. СПб., 1996.

[3] Лосев А. Ф. Бытие. Имя. Космос. М., 1993.

[4] Solmsen F. Nomos und Physis by Felix Heinimann // The American Journal of Philology. 1951. Vol. 72. No. 2. P. 191–195.

[5] Лосев А. Ф. Там же. С. 802–880.

[6] См. Приложение: Рис. 5. – Диалогическая схема коммуникации театра в социальной среде.

пространство имеет три измерения: Chronos, Topos и Nomos. Chronotoponomos, таким образом, составляет модель измерения коммуникативного пространства «сцена – зритель».

Аристотель полагал гармонию в соотношении различных начал закономерностью мироздания. Поэтому обусловленность гармоничного единства элементов трагедии объяснял подражанием сцены окружающему чувственному миру, действию в нем, имеющим определенный объем между его началом и концом. Время этого действия не идентично временной протяженности фабулы, поэтому искусство подражания действию заключается в искусном распоряжении отведенным для постановки временем, каждая часть которого подчинена выразительным задачам. Поскольку действие, на подражание которому направлена фабула, протяженностью больше нее, то принцип экономии времени обуславливает прагматику выразительных средств. Поэтому метафора, как имя, позволяющее путем сравнения через малое раскрыть большее, оказывается важнейшим выразительным элементом драматической речи в совокупности с остальными: общеупотребительные, глоссы, сочиненные, измененные и пр[1].

По существу, под именем Аристотель понимает определенный способ выражения содержания сообщения. Общеупотребительные имена нужны для организации взаимопонимания сцены и зрителя. Однако, чрезмерное насыщение речи (драматического повествования) общеупотребительными именами ведет к тривиальности сообщения, к потере его эстетической ценности и невозможности выразить фабулой действие большой протяженности. Метафора же преодолевает ограниченность общеупотребительных имен, обогащая краткость фабулы содержанием большей протяженности.

Имя, в этой связи, – не просто выразительное средство, но и особый, узаконивающий соотношение времени и пространства параметр, а с другой

[1] Аристотель. О языке трагедии // Хрестоматия по античной литературе. Т. 1. М., 1965. С. 485.

стороны – ядро механизма сжатия социальной реальности до масштабов художественной реальности, до фабулы.

Логично перевести диалектико-диалогическую модель Аристотеля на язык теории доминант психологических процессов А. А. Ухтомского для того, чтобы осмыслить психологический аспект коммуникативного пространства «сцена – зритель».

Сопоставляя пространственно-временную континуальность объективной реальности с субъективным ее измерением, выдающийся советский психолог и физиолог А. А. Ухтомский формулирует идею хронотопа как модель субъетивации реальности в ее имманентном пространственно-временном единстве[1]. Но вместе с тем, он указывает: «наше знание о хронотопе, – всегда есть пробный проект предстоящей конкретной реальности по предваряющим признакам. Правда или ложь проекта решается конкретной проверкой»[2]. И именно этому знанию о предмете мы даем категориальные имена, используемые в социальной коммуникации в качестве констант текучей реальности, превращая знание о хронотопе (о реальности как предмете) в хронотопономическую[3] модель реальности. То, что является предположением о реальности (хронотопом по А. А. Ухтомскому) в области художественного творчества является художественной реальностью – основным содержанием художественного произведения[4], т. е. тем сообщением, которое в коммуникативном пространстве «сцена – зритель» проектирует социальную реальность. В силу синкретичности театрального искусства, его коммуникативное пространство «сцена – зритель» будучи результатом театрального акта, атомического элемента театрального действия, повторяет в сжатом и управляемом (регламентированном) времени, нерегламентированные по времени коммуникативные процедуры социальной реальности.

---

[1] Ухтомский А. А. Доминанта / ред. Е. Строганова, Л. Винокуров, В. Попов и др. СПб. ; М. ; Харьков ; Минск: Питер, 2002. 448 с.

[2] Ухтомский А. А. Там же. С. 71.

[3] Время (χρόνος) + пространство (τόπος) + имя (νομός)

[4] Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1986.

Именно теоретический конструкт хронотопа А. А. Ухтомского был позаимствован М. М. Бахтиным при построении диалогической концепции художественной реальности. Следует обратить внимание на два существенных положения М. М. Бахтина, значительно повлиявших на теорию дискурса (М. Фуко[1], Ж. Деррида[2], Р. Барт[3] и др.), современную нарратологию и теорию управления (Дж. Брунер[4], Б. Чарнявска[5], У.Р. Фишер[6], К. Бёрк[7] и др.), реляционную теорию коммуникации (Л. Бакстер[8], Р.Т. Крейг[9] и др.): 1) любое повествование организовано вокруг собственного хронотопа, отражая, в том числе, и процессуальность реальности; 2) диалог во всех его проявлениях формирует динамичную коммуникативную метасреду, через призму которой культура и повседневность постоянно взаимоопределяются[10]. М. М. Бахтина причисляют[11] к кругу наиболее влиятельных мыслителей XX в. Концепция диалога М. М. Бахтина остается одной из сложных научных проблем, она получила развитие в трудах выдающихся отечественных ученых и философов: С. С. Аверинцева[12], М. К. Мамардашвили[13], В. С. Библера[14], А. С. Ахиезера[15], В. Н. Сузи[16] и др.

---

[1] Фуко М. Другие пространства // Интеллектуалы и власть: Избр. полит. ст., выступ. и интервью. М., 2006. Ч. 3. С. 191–204.

[2] Деррида Ж. Поля философии. М., 2012.

[3] Барт Р. Как жить вместе: романические симуляции некоторых пространств повседневности. М., 2016.

[4] Bruner J. Acts of Meaning: Four Lectures on Mind and Culture. Harvard University Press, 1990.

[5] Czarniawska B. Narrating the Organization: Dramas of Institutional Identity. Chicago, 1997.

[6] Фишер Р., Шапиро Д. Эмоциональный интеллект в переговорах. М., 2015.

[7] Burke K. Essays Toward a Symbolic of Motives, 1950–1955. Parlor Press, 2006.

[8] Baxter L. A. Voicing Relationships: A Dialogic Perspective. SAGE Publications, 2011.; Она же. Dialectical Contradictions in Relationship Development // Journal of Social and Personal Relationships. 1990. Vol. 7. Is. 1. P. 69–88.

[9] Craig R. T. Communication Theory as a Field // Communication Theory. 1999. Vol. 9. Is. 2. P. 119–161.

[10] Бахтин М. М. Там же. С. 195–198.

[11] Clark K., Holquist M. Mikhail Bakhtin. Harvard University Press, 1984; Morson G. S., Emerson C. Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics. Stanford University Press, 1990; Hirschkop K. Mikhail Bakhtin: An Aesthetic for Democracy. Oxford University Press, 1999; Holquist M. Dialogism: Bakhtin and His World. Psychology Press, 2002; Baxter L. A. Voicing Relationships: A Dialogic Perspective. SAGE Publications, 2011. и др.

[12] Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. СПб., 2004.

[13] Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М. Символ и сознание: метафизические рассуждения о сознании, символике и языке. М., 2009.

[14] Библер В. С. Михаил Михайлович Бахтин, или поэтика культуры. М., 1991.

[15] Ахиезер А. С. История России: конец или новое начало? М., 2005.

[16] Сузи В. Н. Принцип «двойного бытия» в поэзии Ф. И. Тютчева // Проблемы исторической поэтики. 1992. № 2. С. 102–112.

Нельзя не отметить, что концепция диалога, которую схематично следует обозначить как непрекращающееся взаимодействие субъектов коммуникации типа: А ↔ В, – подразумевающее не только управляющее направление от актора к реципиенту, но и обратную связь, в некоторой степени противоречит известной прагматической схеме коммуникации Ч. Пирса. Анализируя различные коммуникативные процедуры, оттолкнувшись от наиболее распространенной «телеграфной» (А → О → В) схемы Ч. Пирса и Ф. Соссюра, Ю. М. Лотман приходит к выводу, что эта схема описывает исключительную ситуацию непосредственного управления (Я → Он, где Я – управляющий субъект, а Он – управляемый)[1]. Различение отдельных видов сообщений (сигналы, знаки, символы и т. д.)[2] сразу же указывает на исключительность «телеграфной» схемы, поскольку ее объектом могут быть лишь сигналы. Кроме того, схема автокоммуникации, передачи сообщения самому себе во времени (А → О → $А_1$), исключающая в принципе конвециональность обмена, свойственная не только личности, но и обществу в целом, указывает на богатейшую сферу коммуникативных отношений Дара[3] между субъектами. Совокупность театральных постановок можно рассматривать как сообщение в такого рода коммуникативном взаимодействии общества с самим собой в ограниченное время театральной постановки. В этой связи актуально обращение Ф. Адольфа к переосмыслению наследия М. Мосса[4], на новом уровне теоретизации демонстрирующее, что капиталистическими формами эквивалентного обмена и накопления социальная коммуникация не ограничивается. В нашем случае

---

[1] Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 150–372.

[2] Лич Э. Культура и коммуникация: Логика взаимосвязи символов. М., 2001.

[3] Mauss M. The Gift: The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies / transl. I. Cunnison. Eastford, 2011; Adloff F. Gifts of Cooperation, Mauss and Pragmatism. Abingdon, N/Y, 2016; Eisenstein C. The Ascent of Humanity: Civilization and the Human Sense of Self. Berkeley, 2013; Он же… Sacred Economics, Revised: Money, Gift & Society in the Age of Transition. Berkeley, 2021; McChesney R. W., Pickard V. News Media as Political Institutions // The Oxford Handbook of Political Communication. Oxford University Press, 2017; Vaughan G. For-Giving. A Feminist Criticism of Exchange. Plainview Press, 1997; Она же… Homo Donans: For a Maternal Economy. Milano, 2016; The Maternal Roots of the Gift Economy / ed. G. Vaughan. Toronto, 2018; Vaughan G. The Gift in the Heart of Language: The Maternal Source of Meaning. Mimesis International, 2015; Women and the Gift Economy: A Radically Different Worldview Is Possible / ed. G. Vaughan. Toronto, 2007.

[4] Adloff F. Gifts of Cooperation, Mauss and Pragmatism. Abingdon; N/Y, 2016.

театр представляет собой пример накопления символического капитала представлений об окружающей действительности за рамками капиталистических отношений. Отношения между субъектами коммуникативного пространства «сцена – зритель» строятся исключительно на отношениях Дара, поскольку их дифференциация строится на игровой символической основе, а в реальности это единый коллективный субъект, автокоммуникация которого строится как дар самому себе из дня сегодняшнего сквозь время в завтрашний день с целью сохранения устойчивости ценностно-смысловых доминант в изменчивом мире. По мысли Г. В. Бакуменко, так субъект сохраняет идентичность самого себя и использует собственную субъективную/субъектную статику в качестве эталона измерения происходящих в мире изменений[1].

Имя является связующим звеном внутреннего хронотопа драмы и внешнего хронотопа социальной реальности. Через имя человек познает и взаимосвязь времени и пространства объективного мира, вмещая его в субъективные представления о нем. В драме имя является связующим звеном созидаемого сценой художественного образа с воображаемым зрителем образом, т. е. связывает два непересекающихся воображаемых мира. Посредством имени и происходит реконструкция («якорение») ценностно-смысловых доминант, включая самоопределение индивида и коллектива в реальном пространстве.

Имя можно представить в качестве третьей оси координат хронотопа, завершающей трехмерную геометрическую ортогональность (от греч. ὀρθός «прямой; правильный» и γωνία «угол»). Оно позволяет представить умозрительную гармоничную метамодель подражания в имманентной фрактальной (Б. Мандельброт[2] и др.) соотнесенности объекта подражания и его подобия.

---

[1] Бакуменко Г. В. Символизация успеха в современном кинематографе: дис. … канд. культурологии. Краснодар, 2019. С. 97–119.

[2] Мандельброт Б. Фрактальная геометрия природы. М., 2002.

Эта метамодель объясняет центральный вопрос классической эстетики – тождества объекта подражания и его подобия, который разрешается Аристотелем, с одной стороны, посредством сравнения поэзии и истории[1], а с другой – посредством наделения поэта качеством изобретателя, способного новое преподнести, не разрушив старого, сути и сюжетной канвы предания[2]. С одной стороны, содержанием драмы становится не случившийся факт, а факт в его обобщенном виде, как вероятность и предопределенность события, раскрывающая некую сокрытую прежде закономерность, «поэтому поэзия философичнее и серьезнее истории»[3]. С другой – «поэту следует быть больше творцом фабул, чем метров»[4], т. е. прежде всего изобретать уменьшенную модель действия (объекта подражания). Иными словами, уменьшенная пространственно-временная модель реальности (драма) по содержанию оказывается больше фрагмента реальности, возводя отмеченный фрагмент до уровня элемента некоторой системы, под которой Аристотель понимает Мир. Выражаясь образно, геометрически драма, как уменьшенная модель реальности, должна быть, в классическом понимании, максимально подобна (фрактальна) реальности как гармоничному целому, содержащему и данную модель в качестве составного элемента; гармония, в классической эстетике Аристотеля, – самоподобна. Но указание на эту самоподобность – есть уникальное содержание изобретенной поэтом модели, которое всегда больше самой формы модели, поскольку содержит не вырванный из реальности фрагмент, но гармонично вплетенный во всю совокупность системных элементов объекта подражания.

В результате драматическое действие в художественной форме, которая всегда меньше по пространственно-временным характеристикам объекта подражания, содержательно оказывается ему подобно или даже шире за счет метафор и символики. Эстетическая ценность художественного произведения,

---

[1] Аристотель. Поэтика // Риторика. Поэтика. М., 2000. С. 157–158.
[2] Аристотель. Там же. С. 162.
[3] Аристотель. Там же. С. 157.
[4] Аристотель. Там же. С. 158.

по мысли Аристотеля, обуславливается тем, что модель (уменьшенная черта реальности) выражает больше, чем сама эта черта, будучи вне художественной формы (например, в реальной повседневной жизни или в исторической событийности). Благодаря этому качеству драма всегда повествует о том, что могло бы быть, расширяя ограниченный художественной формой локус бытия до размеров вероятного расширения самого бытия.

Воплощение подобного расширения – есть задача сцены как коллективного субъекта, объединяющего творчество драматурга, режиссера, актеров, композитора, музыкантов, гримеров, декораторов и т. д. Но это воображаемое расширение, как сообщение, не является произвольной фантазией, оно подчинено, с одной стороны, структуре объекта подражания, а с другой – способности зрителя воспринимать содержание сообщения. Имя (греч. ονομα) оказывается подчинено законам гармонии (греч. ο νόμος της αρμονίας), даже когда оно является изобретением поэта. Театральная постановка, как художественная форма, становится метакоммуникативной средой коммуникации сцены и зрителя, в которой, в том числе, задаются значения новоизобретенным выразительным средствам. Вместе с тем, социальная реальность, являющаяся средой коммуникативного пространства «сцена – зритель» и содержащая объекты подражания, в равной мере влияет на его субъекты.

Предпринятые рассуждения демонстрируют, что конвенциальная модель коммуникации может рассматриваться в качестве базы теоретической модели историко-искусствоведческого анализа, характеризующего посредством содержания сообщений (драматических произведений) эволюцию коммуникативного пространства «сцена – зритель», являющегося, как определено в предыдущем параграфе, универсальным сущностным признаком театра, имеющим игровую природу.

Испанский теоретик и эксперт межкультурной и кризисной коммуникации Леонарда Гарсия-Хименес (Universidad de Murcia) предложила интересную авторизованную прагматическую метамодель коммуникации. В

центре нее аналитическая схема коммуникативного акта, включающая диалектическую напряженность коммуникации, систему смыслов и ценностей культуры и метакоммуникацию, сферу обыденной и теоретической рефлексии над проблемными взаимодействиями (problematic interactions)[1] (см. Рис. 6)[2].

Сфера диалектической напряженности, обуславливающая случаи проблемных взаимодействий, возникает в результате разногласий и различий акторов по трем (3) параметрам организации диалога: 1) соблюдения большей или меньшей автономии друг друга (независимости друг от друга) – степень автономии (autonomy); 2) соблюдения уровня открытости (доверительности) отношений – степень самораскрытия (self-disclosure); 3) общего или различного уровня инновционности/рутинности отношений – степень предсказуемости (predictability). Преодоление различий и несогласованности параметров диалога (дискурса), по мысли автора интерперсональной теории реляционной диалектики Л. Бакстер, – важнейшее условие успеха коммуникации, а обострение противоречий этих трех различий – причина ее непродуктивности и непредсказуемости[3].

Сфера метакоммуникации образуется из семи типов дискурса[4]. По мысли Л. Гарсии-Хименес: «метатеория – это не только полезный способ организации знаний, но и практическое искусство, полезное для исследования наших коммуникационных процессов и решения проблем»[5]. Способы теоретической рефлексии переосмысливаются Хименес как альтернативные способы мышления и разрешения ситуаций проблемных интеракций. Более того, она считает, что теоретический метадискурс непосредственно влияет на повседневность, формируя прагматические установки политических программ и повседневных установок людей.

---

[1] Garcia-Jimenez L. The Pragmatic Metamodel of Communication: A cultural approach to interaction // Studies in Communication Sciences. 2014. Vol. 14. Is. 1. P. 89.

[2] См. Приложение: Рис. 6. – Прагматическая метамодель коммуникации Л. Гарсии-Хименес.

[3] Baxter L. Dialectical Contradictions in Relationship Development // Journal of Social and Personal Relationships. 1990. Vol. 7. Is. 1. P. 69–88.

[4] Craig R. T. Communication Theory as a Field // Communication Theory. 1999. Vol. 9. Is. 2. P. 119–161.

[5] Garcia-Jimenez L. The Pragmatic Metamodel of Communication: A cultural approach to interaction // Studies in Communication Sciences. 2014. Vol. 14. Is. 1. P. 86.

Культура в схеме Л. Гарсии-Хименес – метасреда коммуникации, равно влияющая непосредственно на акторов диалога, его организацию и содержание, а также на теоретические и обыденные способы осмысления коммуникации. Эмпирические исследования Г. Хофстеде, в частности его типология культурного влияния на успешность управленческих стратегий[1], положены в основу классификации еще четырех факторов диалектической напряженности, строящихся на смысловой дихотомии «индивидуализма – коллективизма», «принятия – непринятия неопределенности», «близости – отдаленности власти», «феминности – маскулинности».

Всего в предложенной Л. Гарсией-Хименес прагматической метамодели коммуникации, таким образом, можно насчитать четырнадцать факторов культурной обусловленности диалектической напряженности, функциональность которых подтверждается исследованиями Л. Бакстер[2], Р.Т. Крейга[3], Ф. Курен[4], Г. Хофстеде[5] и др. На основании этого она и интерпретирует свой метод как «культурный подход к интеракции».

Л. Гарсия-Хименес обращает внимание, что предложенная модель функциональна как в указанной на рисунке последовательности (см. Рис. 6), так и в обратной. Последовательность предполагает культурную обусловленность диалектической напряженности, которая в свою очередь порождает феномен метакоммуникации, а результаты последней влияют на изменения культуры. Обратная последовательность трактуется как повседневная или теоретическая рефлексия культурных явлений (метакоммуникация), непосредственно участвующая в модернизации политических программ и формирующая основания для усиления диалектической напряженности, которая в свою очередь становится феноменом культуры. Л. Гарсия-Хименес демонстрирует как предложенная

---

[1] Hofstede G. Culture's Consequences: International differences in work-related values. Newbury Park, 1980.

[2] Baxter L. Dialectical Contradictions in Relationship Development // Journal of Social and Personal Relationships. 1990. Vol. 7. Is. 1. P. 69–88.

[3] Craig R. T. Communication Theory as a Field // Communication Theory. 1999. Vol. 9. Is. 2. P. 119–161.

[4] Cooren F. Communication Theory at the Center: Ventriloquism and the Communicative Constitution of Reality // Journal of Communication. 2012. Vol. 62. Is. 1. P. 1–20.

[5] Hofstede G. Culture's Consequences: International differences in work-related values. Newbury Park, 1980.

ею конструктивная модель объясняет логику традиционной и постмодернистской конфигураций культур и дискурсов, насколько модель применима для разрешения межкультурных коммуникативных кризисов во взаимоотношениях «Восток – Запад» и иных культурных локаций. В стремлении разработать прикладную модель анализа и разрешения проблемных взаимодействий она вслед за Ф. Куреном[1] утверждает, что теория коммуникации не только объясняет, как устроен мир, но и меняет его посредством практического применения новых знаний. В этом смысле, описанная ею конструктивная модель оказывается связана с глубинными онтогенетическими закономерностями существования культуры в обществе.

Учитывая, что модель описывает процессы результата деятельности, поведения и общения людей, обусловленные логикой реализации надбиологических программ, и суммирует существующие эпистолярные подходы как альтернативные способы мышления, следует указать, что она близка универсальной динамической модели культуры и позволяет исследовать эволюцию коммуникативного пространства «сцена – зритель».

Кроме того, предложенная модель прагматической метакоммуникации не исключает постулат акторно-сетевой теории коммуникации о равной субъектности людей и вещей в коммуникативном акте[2]. Помимо сторонников акторно-сетевой теории о коммуникативности вещей с позиций теории самоописания семиотических систем говорит Ю. М. Лотман[3]. Применительно к теории кинокоммуникации о коммуникативной функции кинематографа как совокупности материальных объектов, содержащих символическое содержание, пишет Ж. Делёз[4]. Суммирует исследования Ю. М. Лотмана и Ж. Делёза Г. В. Бакуменко[5].

---

[1] Cooren F. Communication Theory at the Center: Ventriloquism and the Communicative Constitution of Reality // Journal of Communication. 2012. Vol. 62. Is. 1. P. 1–20.

[2] Latur B. Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory. N/Y, 2005.

[3] Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 152.

[4] Делёз Ж. Кино. М., 2004. С. 594.

[5] Бакуменко Г. В. Ценностная динамика символов успеха: на материале статистики кинопроката. М., 2021. С. 80–85.

Сфера метакоммуникации может рассматриваться как своего рода фрактал, масштабируемый на разных уровнях коммуникации: театрализованные социальные практики, включая обряды, 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 из акта коммуникации 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 хронотопономус театра, посредством которого происходит реконструкция м установление («якорение») ценностных и смысловых значений комплекса выразительных средств театральной коммуникации, необходимое для понимания зрителем сообщения сцены. Это «якорение» от сцены к сцене (разделам действия) может быть тождественным, развивающимся (эволюционирующим) или парадоксальным, построенном на подчеркнутых контрастах и противоречиях. Но совокупность выразительных средств всегда образует два уровня значений, воспринимаемых не только вербально и логически, но и интуитивно на уровне подсознания или эмоционального аффекта: (1) наиболее устойчивые значения образуют метасферу коммуникации, через которую определяются (2) динамичные смыслы и ценности непосредственного общения. Только хронотопономическое единство сферы и метасферы театральной

коммуникации ведет к эффекту включенности действия в сложный внешний пласт социальной автокоммуникации, включая разнообразные историко-культурные и субкультурные контексты. В этом и проявляется подражание действию, описанное Аристотелем, – реально происходящему в социальной и исторической среде движению смыслов и ценностей.

ГЛАВА 2
ИСТОРИЧЕСКИЕ ЭТАПЫ ЭВОЛЮЦИИ КОММУНИКАТИВНОГО ПРОСТРАНСТВА «СЦЕНА – ЗРИТЕЛЬ» ОТЕЧЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

2.1 Исторические истоки коммуникативного пространства «сцена – зритель» отечественного театра

Коммуникативное пространство «сцена – зритель» как один из универсальных сущностных признаков театра формируется в обрядовых практиках. Его определяет игровое разделение участников обряда на две категории: одни непосредственно являются действующими лицами обряда («сцена»), другие осуществляют с первыми диалог, не участвуя непосредственно в действии («зритель»). Но в то же время коммуникативное пространство «сцена – зритель» театра, не тождественно обрядовому: в обрядовом коммуникативном пространстве «сценой» являются все участники обряда, вопрошающие трансцендентного «зрителя», а театральное действие превращает «сцену» в медиатора между трансценденцией всеобщего и реальностью частного. Для установления истоков коммуникативного пространства «сцена – зритель» отечественного театра, соответственно, необходимо оттолкнуться от драматических элементов обрядовых практик и указать исторические рубежи их трансформации в театральные. Такой элемент культуры как обычай может рассматриваться той социокультурной и семантической средой, фиксация в которой наличия театральных практик и коммуникативного пространства «сцена – зритель» свидетельствует о зарождении театра.

Ранняя история русского театра в традиции отечественного театроведения начинается с XVII в. благодаря сохранившимся письменным

упоминаниям о постановке «комедий» при дворе Алексея Михайловича[1]. 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[2]. Без сомнений, драматургическое наследие Симеона Полоцкого – также достойный пример состоявшейся во время правления Алексея Михайловича (1645–1676) русской драмы[3].

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»[4]. Уже знатоком и активным участником театральной постановки выступает православный царь. Истоки его эстетического интереса к театру необходимо искать в уже существовавших в его время обычаях и обрядах.

Так для определения исторических истоков коммуникативного пространства «сцена – зритель» отечественного театра оказывается явно недостаточно указания на «Чин пещного действа»[5], занявшего в службах Русской Церкви в XVI–XVII вв. особое место[6]. Видный историк Русской

---

[1] Русские драматические произведения 1672–1725 гг.: К 200-летнему юбилею рус. театра собраны и объяснены Николаем Тихонравовым, проф. Моск. ун-та. Т. 1–2. СПб., 1874–1887; Полоцкий С. Вирши / ред. В. Г. Короткий; сост. В К. Былинин, Л. У. Звонарева. Мн., 1990.

[2] Белов А. В. Становление «русского» театра в Москве как часть процесса национальной и столичной самоидентичности: основные этапы // Славянские чтения. М., 2019. С. 24.

[3] Имеются в виду не только драматические его произведения, но и рассуждения о жанрах «комедии».

[4] Белов А. В. Там же. С. 24.

[5] Ефремова Н. Г. Драматургия Симеона Полоцкого и школьный театр в России конца XVII – начала XVIII вв.: предпосылки, истоки и первые опыты: автореф. дис. … канд. искусствовед. М., 2019. С. 19–20; Она же. Драматургия Симеона Полоцкого и школьный театр в России конца XVII – начала XVIII вв.: предпосылки, истоки и первые опыты: дис. … канд. искусствовед. М., 2019. С. 272–277.

[6] Забелин И. Е. Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях. М., 2014. С. 294.

Церкви Алексей Афанасьевич Дмитриевский (1856–1929) пишет следующее: «Чины поставления в иерархические степени и в частности “устав како достоин избирать епископа”, “устав благовестию”, “о малом знамении”, “устав, бываемый на поставлении епископом”, чин “пастолования” епископов и митрополитов, чины коронования князей и царей русских, чин новолетия, совершаемый 1 сентября, и некоторые другие чины целиком перенесены к нам из практики великой константинопольской церкви»[1]. Следуя посылу известного русского литургиста протоиерея Константина Тимофеевича Никольского (1824–1910)[2], А. А. Дмитриевский оппонирует отдельным историкам «(Пекарский, Веселовский, Тихонравов, Морозов и др.)», которые «стараются усмотреть зародыши у нас той литургической драмы, которая так пышно развилась на западе под покровом католической церкви»[3], т. е. мистерии, утверждая: «православное богослужение никогда не чуждалось драматического элемента, а напротив дало ему видное место во многих чинах и исследованиях, бывших и доселе существующих в употреблении…»[4].

Историческую дату первых правил для проведения православных богослужений на Руси А. А. Дмитриевский устанавливает в 1051 г., «когда, по сказанию Нестора летописца, преп. Феодосий Печерский “нача искати правила чернечьскаго”, “устава чернець студийских”, в котором говорилось о том, “како пети пенья монастырьская и поклон како держати, и чтенья почитати, и стоянье в церкви, и весь ряд церковный, на трапезе седанье и что ясти в кыя дни все с установлением” (П. С. Р. Л., т. 1, стр. 69)[5]». До этого времени, как справедливо отмечает А. А. Дмитриевский, нет оснований полагать, что богослужения проходили как-то иначе, чем в Константинополе.

---

[1] Дмитриевский А. А. Чин пещного действа: Историко-археологический этюд // Византийский временник. 1894. Т. 1. Вып. 3–4. С. 553–600. URL: http://www.vremennik.biz/opus/BB/I3/53614 (дата обращения 09.11.2020).

[2] Никольский К. Т. О службах Русской Церкви, бывших в прежних печатных богослужебных книгах. СПб., 1885.

[3] Дмитриевский А. А. Там же.

[4] Дмитриевский А. А. Там же.

[5] Дмитриевский А. А. Там же.

Здесь, конечно же, следует упомянуть о решениях VI Вселенского Собора (Константинополь, 680–681 гг.), среди которых, помимо решения основного богословского вопроса о двуначалии воли Христа, были приняты Канонические правила Православной Церкви. Правила 24, 51, 62, 65, 66, 71, 75[1] однозначно осуждают «игрища позорные», запрещают участие в них и их лицезрение клирикам и мирянам. Так, к примеру, Правило 51 гласит:

«Святый вселенский собор сей совершенно возбраняет быть смехотворцам, и их зрелищам, такожде и зрелища звериныя творить и плясания на позорищи. Если же кто настоящее правило презрит, и предастся которому-либо из сих возбраненных увеселений: то клирик да будет извержен из клира, а мирянин да будет отлучен от общения церковнаго»[2].

Церковь осуждала увеселения светские, видя в них языческие обычаи, но не исключала театрализацию как элемент богослужений. Запрет распространялся, таким образом, на определенное содержание постановочного действия, но не на само действие.

Христианизация Руси не произошла моментально по решению Владимира Великого в X в., а заняла более пяти веков. Как ключевые события христианизации Руси целесообразно обозначить 16 января 1547 г., когда в Успенском соборе Московского Кремля состоялось венчание на царство первого русского царя Ивана IV (Грозного), и январь 1613 г., когда на Земском соборе 16-летнего Михаила Федоровича народ избрал царем (1613–1645) при непосредственном организационном участии церкви. За шесть обозначенных столетий с принятия христианства Владимиром народная культура породила многочисленные образы протагониста-трикстера (Балда, Иван Дурак, Емеля, Петрушка и др.), высмеивающего жадность, чванство и ханжество собирательного антагониста Попа. Известно, что Ивану Грозному, помимо

---

[1] Канонические правила Православной Церкви с толкованиями: Шестой Вселенский Собор – Константинопольский, Трулльский: Правила 24, 51, 62, 65, 66, 71, 75 // Азбука веры, 2020 [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/pravila/pravila-i-sobory-pravoslavnoj-cerkvi-shestoj-vselenskij-sobor-konstantinopolskij/ (дата обращения 09.11.2020).

[2] Канонические правила Православной Церкви… Там же. URL: https://azbyka.ru/otechnik/pravila/pravila-i-sobory-pravoslavnoj-cerkvi-shestoj-vselenskij-sobor-konstantinopolskij/#0_51 (дата обращения 09.11.2020).

великих побед по расширению границ страны, «Судебника» (1550) и «Стогава» (1551), в котором скоморох не жалуют по меньшей мере в 12 статьях[1], приписывается и пристрастие участвовать в народных гуляньях со скоморохами, потешниками, игрецами, глумцами, для чего царем был учрежден «потешный двор», который пополнялся, в том числе и специально приглашенными («выписанными») из Новгорода и других мест потешниками[2].

Как указывает В. Я. Петрухин, по датировкам фресок Софийского собора в Киеве установлено, что в 1037 г. (дата нанесения фрески, изображающей скоморох) скоморохи были неотъемлемой частью праздничной культуры славян[3]. Известна коллекция их 13 масок скоморох XII–XIII вв., хранящаяся в фондах Новгородского государственного историко-архитектурного музея-заповедника[4]. Нижегородские клирики сетовали (1643) в челобитной царю: «игрецы с медветчиками и скомороси с бесовскими оружии... мнятся праздновать ситцевым способом: медветчики с медведи и плясовыми писцами, а скомороси и игрецы с личинами и с позорными блудными орудими...»[5]. Так что правила богослужений (1051) и скоморохи на Руси сосуществовали (1037) задолго до проявления интереса Алексея Михайловича к театру.

Интересна этимология слова «скоморох». По одной версии его значение восходит к греческому «σκώμμαρχος (мастер шутки) от «σκῶμμα» (шутка)[6]. По версии же Н. Я. Марра это слово относится к праславянским формам и восходит к индоевропейскому корню и общеевропейскому образованию «scomors-os», от которого произошли и итальянский «скарамучча»

---

[1] Белкин А. А. Русские скоморохи. М., 1975. С. 60–73.

[2] Зимин А. А. Реформы Ивана Грозного. Очерки социально-экономической и политической истории России середины XVI в. М., 1960. С. 72.

[3] Петрухин В. Я. Скоморохи // Славянские древности: Этнолингвистический словарь : в 5-ти т. М., 2012. Т. 5. С. 18–20.

[4] Овчинникова Б. Б., Копнина Е. В. Маски и их роль в средневековой культуре Новгорода // Новгородская Русь: историческое пространство и культурное наследие. Екатеринбург, 2000. С. 118–134.

[5] Овчинникова Б. Б. Указ. соч. С. 118.

[6] Шанский Н. М., Иванов В. В., Шанская Т. В. Скоморох // Краткий этимологический словарь русского языка. М., 1975. С. 412.

(scaramuccia) и французский «скарамуш» (scaramouche)[1]. Скарамуш (Капитан), как известно, – одна из масок commedia dell'arte.

Как указывает А. А. Белкин, интерес к русским скоморохам продиктован поиском корней отечественного театра и разрешения принципиального вопроса об отсутствии «у нас развитого театра, когда в Европе уже знали Шекспира, Мольера, Кальдерона»[2]. Следует согласиться с его позицией, основанной на исследованиях смеховой культуры М. М. Бахтина[3], 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 Средневековья. 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.

Многие историки и искусствоведы (А. И. Веселовский (1838–1906)[4], Н. Ф. Финдейзен (1868–1928)[5], М. М. Бахтин (1895–1975)[6], А. А. Зимин (1920–1980)[7], Б. А. Рыбаков (1908–2001)[8], В. Н. Топоров (1928–2005)[9] и др.) отмечают, что в социокультурной реальности средневековой Руси господствовало своего рода двоеверие. Церковь никогда не переставала

---

[1] Марр Н. Я. Из переживаний доисторического населения Европы, племенных или классовых, в русской речи и топонимике // Избранные работы в 5-ти т. Т. 5: Этно- и глоттогония Восточной Европы. М.; Л., 1935. С. 318.

[2] Белкин А. А. Русские скоморохи. М., 1975. С. 3.

[3] Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990.

[4] Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989.

[5] Финдейзен Н. Ф. Средневековые мейстерзингеры и один из блестящих представителей мейстерзанга. СПб., 1897.

[6] Бахтин М. М. Эпос и роман. СПб., 2000.

[7] Зимин А. А. «Слово о полку Игореве» и восточнославянский фольклор // Русский фольклор: Материалы и исследования. Т. 11. Л., 1968. С. 212–224.

[8] Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. М., 2013.

[9] Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995.

бороться с пережитками языческих обрядов и обычаев, что говорит об их устойчивом бытовании. Но в то же время из повседневного употребления уходят языческие магическо-сакральные смыслы[1]. Христианство боролось за монополию на определение сакральных смыслов, а попавшие под церковный и властный запрет практики, теряя магическую основу, обретали игровую природу шалости, потехи, развлечений.

Так, игрецы и глумлецы, исполнявшие особую сакральную роль в языческой обрядовости, в «позорных игрищах», связанной с «отводом глаз» сакральных сущностей от истинных намерений практикующих магию волхвов[2], стали играть роль актеров, глумящихся над людскими пороками. И зритель у них изменился (не потаенные могучие духи, а народ), и содержание шуток (не мифическое действие, а бытовая сцена). Драматическая, а за тем и эпическая часть поэтики монополизируется церковью, где сюжет из устных практик уходит в письменную: в библию, летописи, жития, своды и т. д. – в литературу. Комическая же часть, длительное время остается устной, неофициальной, народной. Отсюда особая любовь русских царей к потешникам. В частности, А. М. Панченко весьма обосновано считает, что скоморохи всегда присутствовали при дворе русских князей и царей[3]. Это не только праздный эстетический интерес властителей, это стремление владеть сведениями о реальности, представленными из различных источников: с одной стороны – клирики, с другой – шуты.

Если следовать сложившейся искусствоведческой традиции в истории театра, связывающей его институализацию не столько с началом театральных постановок и появлением профессиональных театральных деятелей (например, актеров), сколько со становлением драматургии и строительством зданий театров, то действительно русский театр (здание) появляется позже европейских публичных зданий для театральных развлечений и авторская

---

[1] Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. М., 2013.
[2] Подобные практики сохранились до сих пор в современном шаманизме.
[3] Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984. С. 68.

драматургия, как литературный жанр, приходит в Московию из Польши[1]. Но если принять во внимание, что сооружение здания меньше говорит об универсальной сущности театра, чем такой сущностный признак, как коммуникативное пространство «сцена – зритель», то традиционный подход оказывается под сомнением.

В Древней Греции театры, стадионы и храмы сосуществовали как институты. Их архитектурное воплощение не могло предшествовать социальным практикам (спорт, театр, религия), но стало результатом высокого уровня развития практик. То, что сначала театр институализируется и воплощается в архитектурном сооружении, а лишь за тем порождает таких субъектов сцены как актер и драматург – примета именно древнегреческой культуры. Индия – прародина странствующего театра[2], а Китай – дворцового[3]. Отсутствие каменной архитектуры театра не помешало славянам выделить из культовых обрядов светские практики торжеств и увеселений, частью которых становятся и сценические представления с масками, сценическими костюмами, музицированием и хороводами. Впервые русские скоморохи попадают на фрески XI в., а их сценические атрибуты (кожаные маски, музыкальные инструменты) сохранились с XII в. Потешный двор Ивана Грозного, конечно же не европейский и не греческий театр, но это свидетельство особого социального статуса профессиональных потешников и музыкантов (артистов). Если архаичный древнегреческий театр на протяжении веков располагал зданием, но не имел актера и драматурга, то не резонно ли отметить, что архаичный древнерусский театр на протяжении веков располагал профессиональными актерами, не имея здания и драматурга.

Также как и в древнегреческом театре, в архаичном древнерусском театре у комедии и трагедии различные истоки. Принципиальным различием

---

[1] Ефремова Н. Г. Драматургия Симеона Полоцкого: первая русская школьная комедия // Вопросы театра. 2016. №3–4. С. 166–196.

[2] Burman A. D. The Pūrvaranga and the prologue scenes in the Indian and South-East Asian theatres // Indo-Iranian Journal. 1994. No. 37. P. 297–316.

[3] Grasmück-Zhang S. Restoration and Conservation of the Yisu Society Theater in Xi'an // Authenticity in Architectural Heritage Conservation : Transcultural Research – Heidelberg Studies on Asia and Europe in a Global Context. Springer, Cham, 2017. P. 201–218.

является институализация в древнерусском театре трагедии в православном чине, а комедии в народных гуляниях в то время, как в древнегреческий театр собирает комедию и трагедию в одном месте для одного зрителя.

Противостояние православной церкви мирским обычаям, в которых сохранялись пережитки язычества, ее претензия на обрядовую монополию и порицание «быть смехотворцам, и их зрелищам» создает, также как в Европе, разделение реальности на сакральную и профанную: трагедия сакрализуется, а комедия десакрализуется. На Руси образуются сосуществующие длительное время две обрядовые и театральные культуры: сакральная христианско-византийская (церковная) и обыденная (народная). Одна официально поощряется и письменно фиксируется, а другая находится под официальным нормативным запретом, попадая в письменные источники только в форме порицаний («Стоглав» Ивана Грозного). Одна стремится к канонизации передачи действия (у Аристотеля – подражание действию[1]), к подражанию канонизированной библейской фабуле (жизни сакральной), другая, напротив, ориентирована на импровизацию (действующим лицом мог быть живой медведь или праздный представитель публики), к подражанию неповторимого момента жизни (жизни обыденной).

Существенным для становления европейского театра Ренессанса является обращение к текстам античной драмы, хотя commedia dell'arte организовала совокупность собственных имен-масок, предполагавших импровизационный характер действия в рамках устойчивых ролей, связанных с образами персонажей. Театроведение эпохи Просвещения потому и обусловлено, прежде всего, анализом драматургии, поскольку текст стал определяющим в оценке качества содержания постановки. Аристократическая театральная культура Европы не исключала импровизационность сценического действия (к примеру, за оперной примой закрепляется право на вокальные каденции в арии, чем особенно славилась итальянская опера), но фабула из постановочного действия уходит в сюжет текста, в драматургию:

[1] Аристотель. Поэтика … М., 1965. С. 474.

«Показанная вам фабула, не простая фабула, а христианская евангельская парабола…» – резюмируется в эпилоге одной из евангелистских школьных комедий[1]. Потому европейская искусствоведческая традиция и не спешит признавать существование древнерусского архаического театра: он существовал за пределами творчества драматурга, не нуждаясь в нем, что затрудняет его философско-филологическое осмысление. 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 европейского театра русской культурой, а наличие собственного уникального механизма самозарождения 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»[2], организуется вокруг подражания действию – это уже

---

[1] Ефремова Н. Г. Драматургия Симеона Полоцкого: первая русская школьная комедия // Вопросы театра. 2016. №3–4. С. 172.

[2] Его византийские истоки подробно исследует А.А. Дмитриевский (см. Дмитриевский А. А. Чин пещного действа : Ист.-археол. этюд / А. Дмитриевский. СПб., 1895).

трагедия по определению Аристотеля[1]. 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. Здесь следует подчеркнуть, что подражание осуществляется не вымыслу, а сакральной реальности, также как это происходило в древнегреческой трагедии. Реальность, таким образом, является основным содержанием сакральной трагедии древнерусского прототеатра, а истоком этого жанра следует считать трансформацию древнегреческой трагедии в православных духовных практиках, которые распространяются на Руси с принятием христианства.

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 для повышения плодородия земли, здоровья молодого поколения, домашнего скота, призыва помощи предков в делах и пр., десакрализуются, усиливая свою игровую сущность. На смену мистическим основаниям организации обрядов приходят досуговые коллективные традиции, с которыми ни церковь в эпоху средневековья, ни коммунистическая идеология в XX в. не справились.

В условиях монополии церкви на утверждение истинности 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

---

[1] Аристотель. Основные компоненты трагедии // Хрестоматия по античной литературе. Т. 1. М., 1965. С. 479.

осмеяние. Профанация (глумление) становится имманентным приемом комедии древнерусского прототеатра, – образуется особый уникальный жанр профанной комедии, главным персонажем и действующим лицом которой становится дурак[1].

Если сакральная, как и античная, трагедия возвеличивала зрителя до эталона высших ценностей, то профанная комедия древнерусского прототеатра, как и классическая греческая комедия, объединяла зрителей смехом, действуя от противного, акцентировала внимание на неприятии порока. Объединяет оба жанра ориентация на подражание реальности. Их пересечение «под одной крышей» в культурных реалиях православной Руси принципиально было невозможно, поскольку в русском средневековье между сакральной реальностью и мирской пролегала пропасть: подчинение индивида одной реальности требовало его отказа от восприятия полноты другой.

Осуждение церковью «смехотворцев» послужило, в том числе, и их профессионализации. Далеко не каждый обыватель мог пойти на нарушение церковного запрета на глумление под страхом отлучения от церкви, от сакральных таинств. Но в то же время скоморохи, глумцы и потешники продолжали странствовать по городам и весям русским, находя трудом своим подати на пропитание как от простых мирян, так и от знати, нанимавшей их для увеселения пиршеств. Славянская праздничная народная культура, первоначально основанная на языческой обрядовости, но все больше на протяжении семи веков (X–XVII) приобретавшая мирские десакрализованные игровые черты, была тем институтом, где художественная самодеятельность развивала профессиональные артистические навыки.

Христианство, распространяясь на Руси, не могло противопоставить себя традиционной праздничной культуре, потому праздничный календарный цикл к XVII в. представлял собой пример синтеза языческих пережитков

---

[1] Бокарева О. Б. Театральная жизнь в России, XVII–XVIII вв. (в контексте истории развития русского и Европейского театрального искусства) // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2018. № 10-1. С. 28–29.

(праздников) с христианским календарем[1]. Например, традиции ряжения и театрализации несмотря на то, что церковью порицались, прочно вошли в обычаи отмечать христианское Рождество и брачные венчания. А языческая Масленица (архаичный языческий салический Новый год)[2] оказалась и вовсе неистребимым обычаем, который трансформировался в часть пасхальной традиции[3]. Но что представляется более важным, народные праздники воспитывали артистические навыки не только будущих профессиональных скоморохов, но и певчих церковных хоров и артистов (актеров) сакральной трагедии.

Тесная взаимосвязь древнерусского прототеатра с народной культурой, позволяет утверждать, что он был массовым, народным. С одной стороны, к XVII в. в нем сложились все основные черты древнегреческого архаичного театра, включая разделение ведущих жанров (трагедии и комедии), с другой – он обладал уникальными культурными особенностями. Из этого следует, что театр как культурная форма развивался на Руси на протяжении веков, не был завезен из Европы, а самозародился. Своеобразие древнерусского прототеатра как артефакта нематериальной культуры состояло в акценте на воспитании актерского мастерства, преобладании устной традиции и наличии жесткой оппозиции трагедии и комедии в различных областях культурной жизни. Древнерусский театр к XVII в. располагал механизмом самовоспроизводства как устойчивый культурный феномен и был неотъемлемой частью сложившейся народной культуры.

Различия древнерусского прототеатра и европейского ренессансного театра нужно искать не в самом культурном феномене театра, а в его социальной среде. Трагедию и комедию на одной сцене объединяет

---

[1] В частности, Н. Н. Евреинов со ссылкой на осуждение монахом Иоанном Вишенским (1550–1620-е гг.), причисляет ряд календарных представлений украинского народа к пьесам обрядового народного театра, составлявшим его особый календарный репертуар: Коляды на Рождество, «Волочельный обряд» на Пасху, «танцы» и «скоки» на Георгия-мученика, массовые игры на Ивана Купала, в то время как клирики почитают Иоанна Крестителя и т. д. (см. Евреинов Н. Н. История русского театра. М., 2011. С. 17–30).

[2] Агапкина Т. А. Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл. М., 2002; Белкин А. А. Русские скоморохи. М.: Наука, 1975; Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. М., 1981; Пропп В. Я. Русские аграрные праздники. СПб., 1995.

[3] Мороз А. Б. Про блины, зятя и тещу // Живая старина. 2016. № 2. С. 13–17.

европейская поместная аристократия. Именно ее театральные антикварные увлечения возрождают драму, но не в античном понимании сакрального мифоэпического действия, а в библейском, книжном, – аристократия ангажирует первых драматургов, которые по ее запросу и формируют классические каноны европейского театра. Древнерусский же театр остается устным, ориентируясь не на драматурга, а на актера. Древнерусская литература развивалась преимущественно в лоне церкви, потому о профанной комедии можно судить только по этнографическим исследованиям праздничных обычаев. На Руси вплоть до проевропейских реформ Петра Великого не было аристократии в европейском смысле, и в проведении русской знатью торжеств (пиршеств) главенствовала не элитарность узкого круга, а вечевые общинные традиции. Широта и массовость празднеств свидетельствовала об их богатстве и значительности, а не изысканность и элитарность.

Исторические истоки коммуникативного пространства «сцена – зритель» отечественного театра, таким образом, формируются в продолжительном историческом времени и их формирование охватывает несколько этапов институализации театра. Описанная в предыдущем параграфе метамодель хронотопономуса театра позволяет восстанавливать историческую эволюцию коммуникативного пространства «сцена – зритель» по фрагментарным свидетельствам.

Безусловно, по датировкам фресок Софийского собора в Киеве следует установить, что в 1037 г. увеселения с участием игрецов-потешников (профессиональных артистов) были неотъемлемой частью праздничной культуры славян[1]. Тот факт, что это изображение появляется на фреске христианского храма (южной башни собора) свидетельствует, что подобные увеселения носили не языческий обрядовый, а светский характер. Кроме того, легитимизация сцены увеселения на стенах христианского храма, связана с

[1] Петрухин В. Я. Скоморохи // Славянские древности: Этнолингвистический словарь : в 5-ти т. М., 2012. Т. 5. С. 18–20.

великокняжескими символами торжества и восходят к Византийской традиции. На это, в частности обратили внимание еще советско-украинские этнографы С. А. Высоцкий и И. Ф. Тоцкая, уточнив изобразительный ряд музыкальных инструментов и указав на присутствие среди них органа[1]. Этот изобразительно-символический элемент известен по барельефам колонны императора Феодосия Великого (379–395) в Константинополе. Сооружение, возведенное в честь победы Феодосия I над «объединенной» армией германцев, аваров и гуннов в 386–387 гг., призвано было символизировать триумф последнего владыки единой империи, утвердившего постановления Первого Никейского собора (325) борьбой с еретиками и язычниками, перед ее окончательным разделением, случившимся после его смерти.

Игрецы-потешники в танце соподчинены органу, символу императорского (царского) величия и торжества. Помимо того, что на фреске изображена сцена светского торжества, она символизирует подчинение язычников (танцоры, трубачи и гусляр) одному из символов единой вселенской христианской церкви, органу. Символический ряд древней фрески оказывается отражением реального исторического действия – христианизации Киевской Руси. Так это изображение становится артефактом, свидетельствующем, с одной стороны, о светской праздничной культуре Киева, не нашедшей в древнейших письменных источниках достойного описания, а с другой – о церковной установке культурной ассимиляции существующих праздничных обычаев. Но для этого они уже должны были существовать и носить светский «показной» характер, т. е. характер игры на публику.

Следовательно, можно утверждать, что к моменту принятия Владимиром Великим христианства в праздничной культуре восточных славян сложилось базовое разделение субъектов коммуникации на «сцену» и «зрителя» за рамками обряда, т. е. не обряд предопределял драматургию

---

[1] Высоцкий С. А., Тоцкая И. Ф. Новое о фреске «Скоморохи» в Софии Киевской // Культура и искусство древней Руси… Л., 1967. С. 50–57.

торжества, а торжественное событие диктовало секуляризацию драматургических элементов обрядовых практик. Театрализация торжества к моменту появления древней фрески носила не обрядовый, а светский (мирской) характер представления для увеселения. Коллективными субъектами «сцены» становились приглашенные знатью игрецы-потешники (артисты), а «зритель» уже был не однородный: с одной стороны зритель-заказчик торжества (знать), с другой – «почтеннейшая публика»[1], для потехи которой выставлялось торжество на показ, а кроме нее были еще и христиане (первоначально преимущественно греки и болгары), обязанные сторониться согласно решений VI Вселенского Собора (681) увеселительных «зрелищ» под страхом извержения клирика из клира, а мирянина отлучения «от общения церковнаго»[2].

Начало христианизации Руси, безусловно, стало поворотным моментом в эволюции коммуникативного пространства «сцена – зритель» отечественного театра. Семь веков «театра военных действий» христианской сакральной трагедии и мирской профанной комедии древнерусского прототеатра институализировали праздничную культуру как самобытную школу «актерского мастерства», из которой черпали таланты и церковники, и бродячие труппы скоморох. При этом следует подчеркнуть существенные различия структуры коммуникативного пространства «сцена – зритель» в этих двух жанрах древнерусского прототеатра.

Если «зритель» профанной комедии сохраняет традиционную свою структуру на протяжении длительного исторического времени (община, общность, народ, противостоящие «сцене»), то «зритель» сакральной трагедии усложняется за счет русского иконостаса. Содержание сакральной трагедии требовало символического присутствия зрителя Горнего мира. Закономерность появления русского многорядного иконостаса,

---

[1] «Почтеннейшая публика» достаточно устойчивый образ публики-судьи сценического творчества (см. Хайченко, Е. Г. Почтеннейшая публика, или Зритель как актер. М., 2016; Она же. «Почтеннейшая публика», или Зритель как актер // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2010. №2. С. 21–53).

[2] Канонические правила Православной Церкви… URL: https://azbyka.ru/otechnik/pravila/pravila-i-sobory-pravoslavnoj-cerkvi-shestoj-vselenskij-sobor-konstantinopolskij/#0_51 (дата обращения 09.11.2020).

исключительного явления в истории изобразительного искусства и православной церкви[1], до сих пор вызывает споры искусствоведов[2], как любое самобытное явление культуры. Как завеса перевоплощается в нерушимую стену в некоторой степени объясняет исторический экскурс в эволюцию «незримой стены» зрителя-актера Е. Г. Хайченко[3]. Действие требует зрителя, а сакральное действие – сакрального зрителя.

Появление русского многорядного иконостаса в XIV–XV вв. – один из показателей постепенной христианизации Руси, пример появления уникальной культурной формы и новой культурной традиции. Очевидно, что христианский приход во главе со священником в ходе богослужения осмысливается уже не как сторонний зритель, а как коллективный субъект «сцены», на которой разыгрывается священное действие, «зрителем» же становится сакральный мир – так осуществляется христианская ресакрализация в храмовом действии древнегреческой трагедии. Драматург (демиург) сакральной трагедии древнерусского театра – Христос, «зрителем» является иконостас, а «сценой» – приход.

Существенным является тот факт, что не византийская традиция порождает многорядный иконостас, а христианская культура раздробленной на феодальные уделы Руси XV в. Этот факт позволяет заключить, что сакральная трагедия древнерусского прототеатра, обретая в ликах многорядного иконостаса своего сакрального зрителя, становится уникальным феноменом именно русской культуры, ее нематериальным культурным артефактом[4], восходящим в своих типических свойствах к культурной форме[5] античной древнегреческой трагедии. Как известно, первым русским многоярусным иконостасом считается роспись Даниилом Чёрным и Андреем

---

[1] Флоренский П. Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб., 1993; Высокий русский иконостас / ред. Т. Н. Кудрявцева, В. А. Фёдоров. М., 2004; Яковлева Н. А. Праздничный чин русского иконостаса. М., 2016.

[2] Ковалёва В. М. Алтарные преграды в трех новгородских храмах XII века // Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции. М., 1977. С. 55–64.

[3] Хайченко Е. Г. Почтеннейшая публика, или Зритель как актер. М., 2016.

[4] Флиер А. Я. Артефакт культурный // Культурология. XX век. Энциклопедия. Т.1. СПб., 1998. С. 34.

[5] Флиер А. Я. Форма культурная // Культурология. XX век. Энциклопедия. Т.2. СПб., 1998. С. 307.

Рублёвым в 1410–1411 гг. Успенского собора Владимира, духовного центра Владимиро-Суздальской Руси[1]. Распространившийся по монастырям и храмам русских княжеств в течение столетия иконостас является свидетельством законченной классической формы архаичной древнегреческой трагедии, построенной не на тексте драматурга, а на основе канона сакрального библейского действия. Так устанавливается примерная дата завершения православной ресакрализации архаичной древнегреческой трагедии в русской культуре – XV в.

О датировках профанной комедии древнерусского прототеатра столь уверенно, к сожалению, 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. Старший научный сотрудник Казанского института евразийских и международных исследований 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[2]. В частности, он утверждает, что «слово сказка (укр. *казка*), изначально обозначало то, что показано, продемонстрировано»[3]. Если оттолкнуться от его концепции, то наиболее ранние сведения о русских сказках, относящиеся к XII в.[4], уже свидетельствуют о распространенности практик показа действия. Наиболее устойчивая антитеза героя-трикстера (дурака) и его антагониста Попа, нашедшая литературное воплощение уже в творчестве А. С. Пушкина, вероятнее всего связана с вековым противостоянием народной праздничной культуры и церковной, с попыткой церкви ассимилировать народные

---

[1] Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. История древнерусской живописи. М., 2007. С. 438.

[2] Воронцов В. А. Визуальный показ как исходная форма басни, волшебной сказки и мифа. Казань, 2019.

[3] Воронцов В. А. Подлинные истоки волшебной сказки // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2012. № 3-2. С. 30.

[4] Померанцева Э. В. Русская устная проза. М., 1985. С. 20.

традиции. В совокупности все приведенные выше доводы и позволяют говорить о параллельном развитии профанной комедии и сакральной трагедии.

На Руси, как и в Европе, проистекал процесс самозарождения театра и за долго до заимствования европейской драматургии сформировалось устойчивое 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.

2.2 Периодизация эволюции коммуникативного пространства «сцена – зритель» отечественного театра

Методической основой периодизации эволюции коммуникативного пространства «сцена – зритель» отечественного театра является выделение новых значений субъектов «сцены» и «зрителя», возникающих в историческом времени, – характеристика значительных изменений роли субъектов коммуникации в структуре этого коммуникативного пространства. Герменевтико-культурологический подход прочтения истории как культурного текста[1], усиленный прагматической метамоделью реляционной теории коммуникации[2], позволяет сопоставлять коммуникативный уровень театрального действия, получающий воплощение в театральных жанрах, как артефактах театральной культуры, и метауровень культурных констант[3].

---

[1] Горлова И. И., Бакуменко Г. В., Коваленко Т. В. История как культурный текст: к вопросу о методе интерпретации символов успеха в культуре // Право и практика. 2017. № 1. С. 183–188.

[2] Garcia-Jimenez L. The Pragmatic Metamodel of Communication: A cultural approach to interaction // Studies in Communication Sciences. 2014. Vol. 14. Is. 1. P. 89.

[3] Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры. М., 2004; Судакова О. Н. Семиотическая концептуализация культуры в работах Ю. С. Степанова // Вестник СПбГИК. 2017. № 2. С. 61–64.

Игровая природа коммуникативного пространства «сцена – зритель» понимается как константа культурной формы театра, которая в конкретных исторических артефактах приобретала вариативное воплощение[1].

Можно полагать, что историческая периодизация коммуникативного пространства «сцена – зритель» отечественного театра доказывает неизменность универсальной метамодели коммуникативного пространства «сцена – зритель», формирующего устойчивые константы культуры путем их «якорения», при развитии других элементов театрального искусства.

В предыдущем параграфе было сконцентрировано внимание на исторических истоках русского театра, поскольку вопрос начала его эволюции остается достаточно спорным. Историк театра, известный в России и Европе театральный режиссер Н. Н. Евреинов (1879–1953) подчеркивал, что в зависимости от трактовки сущности театра, возникают и разногласия вокруг истоков русского театра[2]. С одной стороны, привязка театрального действия к драматургии дает историкам основания полагать, что театр заимствуется русской культурой из европейской[3]. С другой, – если наличие зрителя обуславливает наличие театрального действия[4], 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 прежде параллельно в отечественной культуре развиваются «обрядовый театр крестьянской Руси» и «церковный театр Московской Руси». Лишь позже возникает «театральный соблазн Западной Европы»[5]. Параллельное развития народной и элитарной (церковно-аристократической) культур свойственно в целом позднему Средневековью и Возрождению. Элитарная культура была письменной и оставила письменные

---

[1] Флиер А.Я. Феномен культурной формы // Культура культуры. 2020. № 2. С. 2 [Электронный ресурс]. URL: http://cult-cult.ru/phenomenon-of-cultural-form/ (дата обращения 30.06.2020).

[2] Евреинов Н. Н. Введение // История русского театра. М., 2011. С. 9–16.

[3] Ефремова Н. Г. Драматургия Симеона Полоцкого: первая русская школьная комедия // Вопросы театра. 2016. № 3–4. С. 166–196.

[4] Хайченко Е. Г. Почтеннейшая публика, или Зритель как актер. М., 2016.

[5] Евреинов Н. Н. История русского театра. М., 2011. С. 7–70.

свидетельства собственного «превосходства», а народная – оставалась устной, и ее «превосходство» состояло в способности посредством дописьменных театральных практик формировать, сохранять и развивать коммуникативное пространство «сцена – зритель» в его функциональной нагрузке «якорения» ценностно-смысловых связей, которые неминуемо развиваются в процессе жизнедеятельности общества.

То, что Русская православная церковь была вынуждена постоянно бороться с обрядовым театром крестьянской Руси, одновременно черпая воспитанные в праздничной обрядовости народа таланты для собственных торжественных постановок, свидетельствует, что антагонизм церковной культуры и народной (элитарной и массовой) является диалектическим основанием онтогенеза культуры в целом, – культурогенеза, в концепции А. Я. Флиера[1]. Так же как в Европе проистекает процесс самозарождения европейского театра, который лишь условно наследует античные театральные традиции, на Руси проистекает онтогенез театрального искусства[2], реализованный в двух жанрах древнерусского прототеатра: сакральной трагедии и профанной комедии. Безусловно, теоретические разночтения в трактовке сущности театра и дефицит эмпирических оснований не позволяют утверждать наличие театральных постановок у славян до принятия Владимиром Великим христианства. Но с достаточной степенью определенности можно говорить, что вторая половина XIV в. является историческим периодом, когда русская культура порождает собственный уникальный культурный феномен – сакральную трагедию для особого сакрального зрителя, воплощенного в многоярусном иконостасе.

Основной характеристикой древнерусского прототеатра остается устная традиция постановок, в которой ведущую роль играет актер, а фабула отражает реальное[3] действие. Учитывая, что праздничная народная культура

---

[1] Флиер А. Я. Культурогенез. М., 1995.

[2] Веселовский А. Н. Старинный театр в Европе : Исторические очерки. М., 1870.

[3] Реальность следует понимать в историко-культурном ключе. Для русского человека XV в. библейское послание было не менее реальным нежели быт.

никогда не ограничивалась церковными торжествами, а также разрозненные материальные свидетельства творческой деятельности мирских потешников (актеров), можно утверждать, что обретение сакральной трагедией древнерусского прототеатра своей гармоничной формы (по типу архаичной древнегреческой трагедии), сопровождалось обретением миниатюрами потешников устойчивых элементов жанра профанной комедии, центральным персонажем которых становится дурак (трикстер). Известны маски новгородских скоморох XII–XIII вв.[1]. Хотя письменное свидетельство о специфике профанной комедии появляется чуть позже (1643)[2], нельзя забывать, что коммуникативная ее функция была вплетена в праздничную культуру славян еще до принятия Владимиром Великим христианства, а каждый русский князь или царь прислушивался не только к клирикам, но и к шутам (потешникам)[3].

Общим основанием для типологизации и исторической периодизации коммуникативного пространства «сцена – зритель» в истории отечественного театра является способ его организации. При этом, оставаясь на традиционных для европейского искусствоведения институциональных позициях, подразумевающих под историческим фактом появления театра закрепленный в архитектуре и драматургии устойчивый феномен культурной жизни, историю коммуникативного пространства «сцена – зритель» приходится разделять, как ни парадоксально, на дотеатральный и театральный периоды: т. е. до исторических свидетельств любви Алексея Михайловича к комедии, а также самоописания своего творчества Симеоном Полоцким, и после.

Так, в частности, А. Банфи типизирует культуры[4], разделяя их на театральные и дотеатральные, по степени вовлеченности людей в театрализованные постановки. Выдающийся итальянский философ XX в.

---

[1] Овчинникова Б. Б., Копнина Е. В. Маски и их роль в средневековой культуре Новгорода // Новгородская Русь: историческое пространство и культурное наследие. Екатеринбург, 2000. С. 118–134.

[2] Овчинникова Б. Б. Указ. соч. С. 118.

[3] Воронцов В. А. Визуальный показ как исходная форма басни, волшебной сказки и мифа. Казань, 2019; Хайченко Е. Г. Почтеннейшая публика, или Зритель как актер. М., 2016; Высоцкий С. А., Тоцкая И. Ф. Новое о фреске «Скоморохи» в Софии Киевской // Культура и искусство древней Руси... Л., 1967. С. 50–57.

[4] Банфи А. Философия искусства. М., 1989.

уточняет в том числе, что под театром он понимает устойчивый социальный феномен, – социальный институт, слагающийся из совокупности творческих практик, которые в то же время существуют и как отдельные искусства. В этом, по его мнению, проявляется синкретичность театра – театр объединяет на сцене достижения искусств. Такой подход позволяет усмотреть логику эволюции искусств в их стремлении к синтезу.

Однако, институциональный подход, на наш взгляд, выглядит формальным и не свидетельствует о сложных многовековых процессах становления и развития коммуникативного пространства «сцена – зритель», возникающего на этапе секуляризации (десакрализации) театрализованных практик обрядово-праздничной культуры.

Разграничивая доисторический период становления и 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 игрецов-потешников (профессиональных артистов) были неотъемлемой частью праздничной культуры славян[1]. При этом праздник в это время далеко не всегда был связан с сакральными практиками. В частности, в обычаях Рюриковичей к этому времени установилась практика проведения пиршеств, завершавшихся народными гуляниями с театрализованными увеселениями. Правда в этом можно усмотреть стратегию сакрализации княжеской власти, – пример своего рода политической стратегии ее легитимизации. Но то, что шуты и скоморохи (актеры) становятся обязательными участниками пиршеств и княжеских увеселений, указывает на десакрализацию театрализованных практик, на наличие коммуникативного пространства «сцена – зритель» за пределами обряда.

---

[1] Петрухин В. Я. Скоморохи // Славянские древности: Этнолингвистический словарь. М., 2012. Т. 5. С. 18–20.

В любом случае необходимо признать, что праздничная событийность становится способом организации коммуникативного пространства «сцена – зритель» задолго до ее отражения на фресках.

Символическое же содержание фресок, отражающее стратегию культурной ассимиляции христианством культур языческих народов, указывает на становления нового, не знакомого прежде восточным славянам способа организации коммуникативного пространства «сцена – зритель». Это способ жесткого разграничения сферы сакрального и мирского с дальнейшим формированием института духовной власти клириков, своего рода монополии на производство сакральных смыслов. Стремление к монополии еще не означает ее доминирования в культурной жизни. То, что церкви приходилось и приходится до сих пор бороться с пережитками язычества и элементами мирской обрядово-праздничной культуры, свидетельствует – прежде выработанные обществом способы организации коммуникативного пространства «сцена – зритель» не отметаются с появлением новых. Инновации первоначально накладываются на традиционные практики новым пластом коммуникационных отношений, которые лишь со временем могут потеснить прежние.

Если период эволюции коммуникативного пространства «сцена – зритель» отечественного театра до 1037 г. является доисторическим, в том числе не представляется возможности зафиксировать его начальный этап, то последующий период, вплоть до распространения в русских православных храмах многоярусного иконостаса (вторая половина XIV в.), характеризуется попыткой тотальной христианизации этого коммуникативного пространства. К способу праздничной организации коммуникативного пространства «сцена – зритель» добавляется способ идеологического контроля образующихся в этом пространстве сакральных смыслов. Этот этап эволюции коммуникативного пространства «сцена – зритель» отечественного театра (XI–XIV вв.) можно обозначить как период его христианизации. Не смотря на стремление к единобожию и, как следствие, попытки тотального контроля

образования сакральных смыслов в княжествах Древней Руси, этап завершается не полной культурной ассимиляцией, а становлением параллельного развития двух обособленных театральных жанров: 1) сакральной трагедии, унаследовавшей отдельные черты архаической древнегреческой драмы, и 2) профанной комедии, обретшей устойчивые выразительные приемы и образную сферу, благодаря вытеснению комедии за пределы обрядовой сакральной сферы, в том числе, в процессе христианизации социальной коммуникации.

Появление нового зрителя сакральной трагедии, – русского многоярусного иконостаса, – позволяет зафиксировать следующий этап эволюции коммуникативного пространства «сцена – зритель» отечественного театра (вторая половина XIV в. – вторая половина XVII в.).

Н. Н. Евреинов предлагает считать, что в отечественной культуре параллельно развиваются два театра: «обрядовый театр крестьянской Руси» и «церковный театр Московской Руси», на почву которых ложится «театральный соблазн Западной Европы»[1]. Но то, что оба театра питаются талантами, сформированными институтом народной праздничной культуры, указывает на существование вплоть до появления «Комедийной Хоромины» Алексея Михайловича единого коммуникативного пространства «сцена – зритель» отечественного театра в двух жанрах: церковном и мирском.

И здесь, опять же, важно отметить, что новый зритель сакральной трагедии свидетельствует о совершенно ином способе организации коммуникативного пространства «сцена – зритель». Устанавливается иерархия жанров в общем коммуникативном пространстве. При этом претендующий на элитарность жанр сакральной трагедии требует от мирского «зрителя» войти в коммуникативную сферу «сцены», т. е. играть разные роли в миру и в церкви. В условиях двоеверия это уникальный пример театрализации социальных отношений в нарождающейся многомерной русской культуре.

---

[1] Евреинов Н. Н. История русского театра. М., 2011. С. 7–70.

Этот феномен гениально отразил в литературе выдающийся русский прозаик Н. С. Лесков в святочном рассказе «Чертогон»[1]. Праздник, как способ организации коммуникативного пространства «сцена – зритель», не покидает социальных практик, но продолжает сосуществовать параллельно вместе с новыми способами его организации. Это, безусловно, связано с развитием механизма культурной памяти, причем именно с традиционным механизмом, изменения в котором проистекали веками, базируясь на наследовании из поколения в поколение наиболее социально важных способов организации коммуникативного пространства «сцена – зритель».

Период со второй половины XIV в. до второй половина XVII в. в эволюции коммуникативного пространства «сцена – зритель» следует охарактеризовать как традиционный, поскольку театральные практики в это время формируются в рамках складывающейся традиционной русской культуры.

С одной стороны, практики христианских богослужений формируют своеобразную праздничную культуру торжественного сакрального действия по типу архаичной древнегреческой трагедии, т. е. стали за 400 лет мостом взаимодействия древнерусской и древнегреческой культур. С другой, – борьба церкви за монополию на утверждение сакральных смыслов с язычеством, формирует в праздничной культуре славян на протяжении столетий особую секуляризованную ценностно-смысловую сферу объектов обыденности, так же как из дионисийских фаллических песен образовался древнегреческий сценический κῶμος, вынесший на осмеяние почтеннейшей публики ее же пороки.

Со второй половины XIV в. вплоть до театров Алексея Михайловича и его супруги царицы Натальи (матери Петра I) можно наблюдать развитие устной традиции уникального культурного феномена древнерусского прототеатра. Говорить о том, что древнерусская сакральная трагедия формируется под влиянием католических мистерий – неверно. Так же как в

[1] Первая публикация в журнале «Новое время» 25 декабря 1879 г.

Европе с XV в. ввиду асинхронии и дистанции искусства высокого (клирики и аристократы) с низким (народная культура) мистерия сосуществовала с площадным театром commedia dell'arte, на Руси из собственных истоков выросли сакральный и профанный театральные жанры примерно в то же историческое время, или даже раньше[1].

В царствование Алексея Михайловича происходят существенные изменения в структуре коммуникативного пространства «сцена – зритель».

Самое, пожалуй, главное, что театральное искусство в переписке царя обретает официальное наименование – «мастерство комедию делать»[2]. Сам театр, соответственно, именуется комедией, т. е. его сущность определяется постановочным действием («комедийным действом»), а место этого действия обретает в языке того времени (вторая половина XVII в.) наименование «Комедийной Хоромины». Словоупотребление во второй половине XVII в. «комедии» не привязано к аристотелевкому разграничению жанров комедии и трагедии. Симеон Полоцкий, в частности, комедией именует в том числе и трагедию, классифицируя ее по трем уровням нравственной нагрузки сюжета. Серьезная комедия в сюжете раскрывает трагедию грехопадения и требует от зрителя глубокого сопереживания нравственному подвигу или неприятия греха. Нейтральной комедии свойственна торжественность, праздничность сюжета, восхваляющая добродетель. А легкий комедийный жанр лишен масштаба и глубины грехопадения или же добродетели, но учит зрителя в жизни следовать нормам христианской этики[3].

Для развития отечественной драматургии, без сомнения, большое значение имеет наследие Симеона Полоцкого (1629–1680)[4]. Однако считать его «основателем театра в России»[5], не учитывая предшествующий

---

[1] Овчинникова Б. Б., Копнина Е. В. Маски и их роль в средневековой культуре Новгорода // Новгородская Русь: историческое пространство и культурное наследие. Екатеринбург, 2000. С. 118–134.

[2] Белов А. В. Становление «русского» театра в Москве как часть процесса национальной и столичной самоидентичности : основные этапы // Славянские чтения. М., 2019. С. 24.

[3] Симеон Полоцкий. Избранные сочинения / сост., ст. и коммент. И. П. Еремина. М. ; Л., 1953. С. 223–260.

[4] Ефремова Н. Г. Драматургия Симеона Полоцкого и школьный театр в России конца XVII – начала XVIII вв.: предпосылки, истоки и первые опыты: автореф. дис. … канд. искусствовед. М., 2019.

[5] Ефремова Н. Г. Там же. С. 3.

длительный период развития коммуникативного пространства «сцена – зритель», все же не совсем корректно. Симеон Полоцкий, без сомнений, привносит в культурную традицию древнерусского прототеатра новый, сложившийся в Европе жанр школьной драмы, основными функциями которой оставались образование клириков и библейское просвещение мирян. Такую же нагрузку имела и сакральная трагедия древнерусского прототеатра, хотя ее литургическая основа не позволяла вынести постановочное действие за пределы богослужения: обряд украшался постановкой сакральной трагедии.

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). Происходит неминуемая секуляризация «сцены» и «зрителя» сакральной трагедии древнерусского прототеатра, поскольку демиургам (заказчиком) действия становится царь и его придворные (политическая элита), а драматургом уже является не Христос, а его служитель. Сцена (место постановки, труппа и драматург-постановщик) ангажируется зрителем, который из участника действия становится светским его судьей (царь и приближенные). Подобная функция зрителя не нова для культуры второй половины XVII в.: у профанной комедии такой же зритель. Новообразованный жанр («комедия») становится содержанием совершенно иного *придворного театра*, который позже становится основой светского публичного театра.

Одним из важнейших следствий синтеза сакральной трагедии древнерусского театра и жанра школьной драмы становится секуляризация действия, фабулы постановочного действия[1]. Если в сакральной трагедии и профанной комедии фабула строится как подражание реальности (и не требует от зрителя особой подготовки), то новообразованная комедия подражает не

[1] В категориях Аристотеля – действия, которому подражает постановка.

сакральной реальности, а символически отраженной в Святом писании и Святом придании действительности. Существенное отличие состоит в том, что символически отраженная действительность иерархически структурирована вокруг этической концепции (является символической реальностью иного порядка, чем наблюдаемая действительность). Если сакральная трагедия наравне с библейскими текстами повествует о бытии (реальности), то комедия повествует о повествовании и благодаря драматургии выходит на более сложный уровень семиотических связей действительности, сцены и зрителя. Комедия придворного театра Алексея Михайловича требует от зрителя особой подготовки для восприятия транслируемого сценой содержания[1]. Это совершенно иной уровень организации символической реальности, который требует более сложной интеллектуальной деятельности зрителя. Поэтому утверждения, что русский придворный театр в одночасье был сформирован по указу Алексея Михайловича или в силу творческого энтузиазма Симеона Полоцкого, – не состоятельны. Его появление стало следствием продолжительного эволюционного исторического процесса усложнения интеллектуальной игры сцены и зрителя. При этом в культуре элитарной и массовой (народной) это усложнение происходит не одновременно. Придворный театр Алексея Михайловича – результат обособленности и более интенсивной эволюции элитарной русской культуры по сравнению с массовой.

Важным критерием становления театра является его событийность, которая развивается от участия театральной постановки в событийности (театрализация обрядового события или календарного праздника) к становлению театрального события, когда театральная постановка становится особым событием в культурной жизни вне ее обусловленности обрядом или праздничным календарем. Эта установка достаточно условна, носит сугубо методический характер, поскольку современные театральные сезоны вышли из празднично-трудового календаря традиционной культуры. Но она

[1] Пархоменко Т. А. Российская цивилизация: между Западом и Востоком. М., 2021.

существенна в аспекте определения устойчивости театра как культурной формы в локусе культуры. Она позволяет указать на непреходящую ценность театральной постановки, если та становится культурным событием, или же на ее несостоятельность, низкую ценность.

В современной науке уделяется большое внимание фундаментально-теоретическим и прикладным аспектам эвент-индустрии различными специалистами (event-industry, индустрия событий)[1]. Базой является понимание управляемости события, способность управляющего центра планировать и осуществлять действия, предсказуемый результат которых становится общественно значимым.

Вовремя же становления театра как в Европе, так и на Руси общественно значимые события воспринимались как проявления высших сил и носили сакральный характер. Уровня сакрального события, на деле не обладая сакральным статусом, достигают прежде европейские театральные постановки, став элементом аристократической культуры.

Для достижения русским придворным театром подобного уровня событийности первоначально должны были сложиться определенные социальные условия: необходим был праздный класс, достаточно изолированная от церковного и празднично-трудового календаря часть общества, которая бы нуждалась в коммуникативной функции театра за пределами традиционной культуры. Такая прослойка в России формируется в петровскую эпоху. Во времена дворцовых переворотов она, будучи разношерстна, борется за установление незыблемых связей с монархией и только при Екатерине Великой обретает устойчивый социальный статус,

---

[1] Иванова Р. М., Скроботова О. В., Полякова И. Е., Карасева Г. Ю. Культурное событие как инструмент продвижения территории : на примере фестиваля «Антоновские яблоки» // Инновации и инвестиции. 2015. № 11. С. 282–286; Олексюк Н. М. Событийный маркетинг: сущность и особенности организации // Проблемы и перспективы развития региональной экономики и финансов. М., 2017. С. 201–212; Николаева Л. И., Капелюш М. Б. Трансформация пространства для событий // Научная сессия ГУАП: сб. докладов. СПб., 2017. С. 110–113; Шуванов И. Б., Круглова М. С., Шуванова В. П. Арт-объекты в коммуникационном пространстве массовых мероприятий // Культурная жизнь Юга России. 2018. № 4. С. 32–35; Назаркина В. А., Зозуля О. А. Технология event-мероприятия в продвижении культурно-досуговых услуг для студенческой молодежи // Вестник Московского городского педагогического университета. Сер.: Экономика. 2019. № 1. С. 69–78. и др.

становится производящим культурные ценности классом. Указ Елизаветы Петровны от 30 августа 1756 г. об учреждении Русского «для представления трагедий и комедий»[1] театра – дата для истории отечественного театра, без сомнений, значительная, позволяющая указать на период существования публичных императорских театров с 1756 по 1917 гг., как и драматургические и режиссерские опыты первого профессионального русского литератора и театрального критика А. П. Сумарокова (1717–1777)[2]. Однако первая самостоятельная дирекция театров появляется только при Екатерине II в 1766 г. (первый директор Императорских театров, провинциальный мастер масонской ложи И. П. Елагин[3]). При ней же первый Императорский театр обретает каменный архитектурный облик и организуется сеть императорских театров в городах России. Масштаб театральной жизни при Екатерине II, вышедшей за рамки придворного и крепостного театров, свидетельствует о культурной продуктивности российского праздного класса, о его состоятельности.

Десятилетие между 1756 г. и 1766 г. не играет значительной роли в определении периода существования придворного театра (от учреждения Комедийной Хоромины 17 октября 1672 г[4]. до учреждения дирекции публичных императорских театров в 1766 г[5].). Главный тезис состоит в том, что от идеи русского публичного театра, которая озвучена и состоялась задолго до указа Елизаветы «в Преображенском у царевны Натальи Алексеевны, у Ф. Я. Лефорта и в Измайлове у вдовствующей царицы Прасковьи Федоровны» на рубеже XVII–XVIII вв[6]., до появления сети

---

[1] Создание в России первого публичного театра / Русская DARPA, 2020 [Электронный ресурс]. URL: http://rusdarpa.ru/?p=815 (дата обращения 18.11.2020).

[2] Гуковский Г. А. Сумароков и его литературно-общественное окружение // История русской литературы: В 10 т. М. ; Л., 1941. Т. III. Ч. 1. С. 349–420.

[3] Серков А. И. Русское масонство 1731–2000 гг. Энциклопедический словарь. М., 2001.

[4] Евреинов Н. Н. Русский народ перед театральным соблазном Западной Европы // История русского театра. М., 2011. С. 70.

[5] Светаева М. Г. Российские Императорские театры – «вопрос государственной важности» // Чертковский исторический сборник. 2019. Вып. 2. С. 570–583.

[6] Бокарева О. Б. Театральная жизнь в России, XVII–XVIII вв. (в контексте истории развития русского и Европейского театрального искусства) // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2018. № 10-1. С. 28–36.

публичных императорских театров под централизованным государственным управлением, существенно изменившей структуру зрителя в коммуникативном пространстве «сцена – зритель» и содержание постановок действия, существует дистанция. Эта дистанция определяется, с одной стороны, интеллектуальной готовностью публики (массового зрителя) к восприятию постановок придворного театра, а с другой – содержательной стороной самих постановок.

Нельзя забывать, что появление придворного театра не отменяет постановок сакральной трагедии и профанной комедии народным театром. Они исторически сосуществуют в едином поле русской культуры достаточно изолировано, если не учитывать тот факт, что «сцену» придворного театра, помимо зарубежных гастролеров, преимущественно составляет труппа крепостных актеров, таланты которых, опять же преимущественно, воспитывались в рамках народной праздничной культуры, а на драматургию придворного театра решающее влияние оказали комедии монаха Симеона Полоцкого. Из жанра сакральной трагедии складываются каноны литургической драмы православных празднеств, а профанная комедия прирастает жанрами кукольных представлений и образами-именами дурака.

Как указывает Н. Н. Евреинов, существуют источники, повествующие о впечатлениях от европейских театральных постановок суздальского епископа Авраамия (1437), Боровского наместника В. Б. Лихачева (1658), ближайшего сподвижника Петра I графа П. А. Толстого (1698)[1], однако они сконцентрированы не на содержании действия, а на декоративной его стороне, богатстве представления. Акцентируется внимание не на самом действии, поскольку действие не воспринимается в качестве коммуникативного акта. Содержание постановок европейского театра еще долго оставалось загадкой для русского зрителя, а придворный театр («комедия») оставался царской потехой Алексея Михайловича и царицы Натальи, просуществовав в

[1] Евреинов Н. Н. Русский народ перед театральным соблазном Западной Европы // История русского театра. М., 2011. С. 67–69.

исконном виде до 1720 г. О том же свидетельствует и неудачная попытка Петра Великого организовать собственную «Комедиальную храмину» (1702–1706) в Москве под руководством актера Ягана Кунста и «золотых дел мастера» Отто Фирста. Как отмечает главный научный сотрудник театрального сектора Государственного института искусствознания Л. М. Старикова, без участия Императрицы или царственных наследников театральные представления не начинались и при Елизавете Петровне[1]. Зато народные гулянья эпохи Петра вошли в историю, включая традицию театрализации новогодних празднеств в канун Рождества. Опирались гулянья Петра на отечественные традиции народного театра. Профанная комедия интенсивно развивается в силу оппозиции царя, затем императора, по отношению к Церкви, запретившего, в том числе, постановки литургической драмы, за исключением чина «Умовение ног»[2]. Эта оппозиция отражается в образах кукольных представлений Петрушки (успешного трикстера) и Попа (мошенника-моралиста). В европейской commedia dell'arte эта оппозиция отражена в перевернутом виде: Арлекин (успешный мошенник) и Пьеро (трикстер-моралист).

Поверхностный взгляд на развитие русского театра, заключающийся в убеждении, что оно происходит исключительно под влиянием европейского, представляет период театральной жизни между царствованиями Алексея Михайловича и Елизаветы Петровны своего рода «темным временем». Что в корне не верно. Куцо выглядит именно придворный театр на фоне театральной жизни Европы, который в силу его развития на европейский манер не мог в яркой самобытной русской театральной культуре найти своего массового поклонника. Для этого необходима была трансформация культуры придворного (элитарного) общества, ее перестройка на европейский манер: секуляризация, подразумевавшая ограниченное участие в литургических

---

[1] Старикова Л. М. Театрально-зрелищная жизнь российских столиц в эпоху Елизаветы Петровны. Императорские труппы // Вопросы театра. 2018. № 3-4. С. 199–244.

[2] Бокарева О. Б. Театральная жизнь в России, XVII–XVIII вв. (в контексте истории развития русского и Европейского театрального искусства) // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2018. № 10-1. С. 30.

церковных мероприятиях и ограничение управляющего влияния церкви; организация светского общества вокруг европейских праздничных и торжественных обычаев за рамками трудового и церковного календарей; повышение образовательного ценза придворных до способности восприятия уровня интеллектуальной игры смыслов более высокого символического уровня и т. д.

Между тем народная (мирская) и церковная театральные культуры продолжали интенсивно развиваться на Руси, сохраняя собственную самобытность. И скорее общее развитие театральной культуры во всех трех ее измерениях (народное, церковное, придворное) способствовало интеграции отечественной и европейской театральных культур.

Эти три измерения отечественной театральной культуры (церковный театр, придворный и народный) разнятся в способах организации коммуникативного пространства «сцена – зритель». Но эти пространства не существовали абсолютно изолировано. Пересечения пространств происходит благодаря одновременной включенности субъектов театральной коммуникации на различных уровнях в область нескольких пространств в различный временной промежуток на время игры, действа, представления. Наиболее мобильным субъектом коммуникативного пространства «сцена – зритель» оказывается, прежде всего, зритель. В роли зрителя один и тот же субъект, например царь, мог участвовать в различных вариантах организации коммуникативного пространства «сцена – зритель». Но в то же время отдельные субъекты, в силу своего социального положения, были ограничены: клирикам воспрещалось участвовать каким бы то ни было образом в мирских увеселениях, а в придворном театре, только при условии его библейского содержания; зрителем придворных представлений не мог оказаться простолюдин и т. д. Социальная стратификация, конечно же, значительно влияла на интеграцию трех параллельно развивающихся театральных культур, но не меньшее влияние на тенденции их обособления оказывала содержательная сторона представлений.

Церковный театр стремился к якорению ценностно-смысловых констант церковных уложений, что диктовало выработку канонов содержания литургической драмы. Придворный театр, возникший при Алексее Михайловиче как один из вариантов царской потехи, стал важным механизмом якорения ценностно-смысловых констант формирующегося придворного светского общества. Народный же театр в рамках социальной рефлексии посредством трансляции наиболее популярных (массовых) фабул действия фиксировал наиболее распространенные (массовые) ценностно-смысловые константы народной культуры[1].

Существенным отличием фабулы придворного театра является более сложная организация символического содержания (повествование о повествовании). Это закрепляется как условие более тонкой интеллектуальной игры в действии, требующей предварительного знакомства зрителя с сюжетом повествования. Не случаен и такой значительный исторический промежуток между комедиями Симеона Полоцкого и драматургией А. П. Сумарокова (ок. 100 лет)[2]. Первые рассчитаны на знание участников и зрителей действия с содержательной его библейской нагрузкой (подражание сакральной реальности). Драматургия же А. П. Сумарокова, включая его вольные переводы европейских пьес, содержит символическое отражение нормативов социальной реальности придворного светского общества его времени, увлеченного европейской культурой (подражание светской социокультурной реальности). У Сумарокова уже не просто повествование о повествовании: его повествование усложняется отсылкой к нормам жизни зрителя постановок по

---

[1] В данном случае под константами понимается лингво-культурологический теоретический конструкт Ю. С. Степанова [см.: Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. М.: Языки славянской культуры, 1997. 825 с.]

[2] Сумароков А. П. Полное собрание всех сочинений : В стихах и прозе / сост. Н. Новиков. Ч. 3: Трагедии; Хорев; Гамлет; Синав и Трувор; Аристона; Семира; Ярополк и Димиза. М.: Унив. тип., у Н. Новикова, 1781. [3], 396 с.; Он же… Ч.4: Трагедии: Вышеслав; Димитрий Самозванец; Мстислав. Новыя лавры, пролог. Прибежище добродетели, баллет. Оперы: Альцеста; Цефал и Прокрис. Пустынник. Драма. Любовная гадательная книжка. Мнение во сновидении о французских трагедиях. М., 1781. [3], 356 с.; Он же. Ч. 5: Комедии: Опекун; Лихоимец; Три брата совместники; Ядовитый; Нарцисс; Приданое обманом; Чудовищи; Тресотиниус; Пустая ссора. М., 1781. [3], 392 с.; Он же. Ч. 6: Комедии: Рогоносец по воображению; Мать совместница дочери; Вздорщица. Краткая московская летопись. Первый и главный стрелецкий бунт и др. статьи. М., 1781. [4], 395 с.

его пьесам. Т. е. происходит еще один этап секуляризации содержания действия: фабула становится еще в большей степени символической, поскольку представляет собой символическую модель должного (нормативного) поведения вымышленных персонажей не по подобию реальных (как в сакральной трагедии или профанной комедии), а по подобию распространенных в социокультурной среде автора художественных или исторических сюжетов[1]. Театр становится зависим от моды на определенное, популярное у его зрителя символическое содержание.

Многие исследователи (Н. Н. Евреинов, О. Б. Бокарева, Л. М. Старикова, Г. А. Гуковский, М. Г. Светаева, Н. Г. Ефремова и др.) подчеркивают европейское влияние на русскую театральную культуру. И в плане развития отечественной драматургии на этапе ее становления это влияние бесспорно. Исследователями неоднократно обращалось внимание на обусловленность символического содержания отечественной драматургии XVIII в. его преломлением сквозь призму доминирующей культуры. Особенно очевидно многоуровневое преломление ценностно-смысловых констант сквозь иную культуру в пьесах А. П. Сумарокова[2]. Если в литургической драме аллегоричность образов обусловлена библейским иносказанием, то А. П. Сумароков прибегает к аллегории, следуя эстетике европейского классицизма, предполагая известность его зрителю опорных литературных и исторических сюжетов, вполне осмысленно. Этот художественно-стилистический прием преобладает в творчестве русского драматурга по причине доминирования в формировании идентичности русской аристократической культуры европейских эталонов элитарной культуры: при

---

[1] Дубровина И. В. Интенции сентиментализма в драматургии классициста Сумарокова // Наука и современность. 2010. № 7-1. С. 111–124.

[2] Макаренко Е. К. Роль шекспировского театра в формировании русской исторической трагедии // Вестник ТГПУ. 2014. № 7. С. 171–177.; Калганова В. Е. Заглавие комедии А. П. Сумарокова «Нарцисс»: авторская интенция и читательская интерпретация // Пушкинские чтения. 2012. № XVII. С. 166–172.; Шишхова Н. М. Принципы исторического повествования в русских трагедиях XVIII в. // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. 2: Филология и искусствоведение. 2017. № 2. С. 183–190; Бахтина О. Н., Заславский Г. А. Проблема историзма в русской исторической трагедии XVIII в. («Дмитрий самозванец» А. П. Сумарокова и «Росслав» Я. Б. Княжнина) // Вестник Томского государственного университета. 2008. № 312. С. 1–13; Черникова Т. В. Европейское влияние на русскую культуру XVII в. // Вестник МГИМО. 2013. № 1. С. 153–161.

Анне Иоанновне, как отмечает Н. Н. Евреинов с отсылкой к В. Всеволодскому-Гернгроссу, двор делился на противоборствующие французскую (Левенвольде) и немецкую (Бирон) партии влияния[1], а при Елизавете Петровне возобладала мода на французское. Впрочем, оригинальностью не отличались и пьесы его современников: Феофана Прокоповича (1681–1736)[2], В. К. Тредиаковского (1703–1768)[3], Я. Б. Княжнина (1740–1791)[4], М. В. Ломоносова (1711–1765)[5], В. А. Озерова (1769–1816)[6]. В первой половине XVIII в. русская литература в целом, как и драматургия, впитывает достижения Европы (Шекспир (1564–1616), Мольер (1622–1673), Вольтер (1694–1778) и др.), заимствуя не только стилистику и жанры, но также образы, сюжеты, этические и эстетические установки. Что сказалось, в том числе на разграничении жанров комедии и трагедии, на становлении «классической» (по античным сюжетам) и исторической драмы, на развитии музыкального театра и пр.

Как отмечает Евреинов, театральная культура придворного театра во второй половине XVIII в. выходит за рамки узкого придворного круга в форме театрализации быта дворян (князь А. Б. Куракин (1752–1818), князь

---

[1] Евреинов Н. Н. Ложноклассический театр в России и его главнейшие деятели // История русского театра. М., 2011. С. 114.

[2] Буранок О. М. Творчество Феофана Прокоповича и русско-зарубежные литературные связи первой половины XVIII века // Знание. Понимание. Умение. 2013. №1. С. 149–155.

[3] Шишхова Н. М. Принципы исторического повествования в русских трагедиях XVIII в. // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2017. № 2. С. 183–190.; Тюпа В. И. Классицистическая парадигма и любовный дискурс (начальный этап творчества Тредиаковского) // Вестник РГГУ. Сер.: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2007. № 7. С. 9–27.

[4] Бахтина О. Н., Заславский Г. А. Проблема историзма в русской исторической трагедии XVIII в. («Дмитрий самозванец» А. П. Сумарокова и «Росслав» Я. Б. Княжнина) // Вестник Томского государственного университета. 2008. № 312. С. 1–13; Заславский Г. А. Трагедия Я. Б. Княжнина «Росслав» в историко-литературном и культурном контексте начала XIX века // Сибирский филологический журнал. 2007. № 1. С. 9–23.

[5] Белявская Е. И., Карева Н. В. К вопросу об источниках драматического языка М. В. Ломоносова // Индоевропейское языкознание и классическая филология. 2008. Т. 12. С. 30–33; Клейн И. Пути культурного импорта: труды по русской литературе XVIII века. М., 2005.

[6] Косякова С. А. А. Ф. Мерзляков: между классицизмом и романтизмом (историческая драматургия В. А. Озерова в оценке критика) // Социально-экономические явления и процессы. 2012. №3 . С. 142–146; Цимбалова С. И. Проблемы изучения театра актера в России // Ярославский педагогический вестник. 2016. № 6. С. 334–342; Алтухова В. А. Переосмысление мифологического сюжета и античных персонажей в трагедии «Эдип в Афинах» В. А. Озерова // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. 2011. № 2. С. 109–115.

Г. С. Голицын (1779–1848) и др.)[1]. При Екатерине II, которая не только покровительствовала театру, но выступала и в качестве драматурга, считая театр важнейшим рычагом просветительской государственной политики[2], придворный театр трансформируется в публичный. В частности, Н. Н. Евреинов приводит такое ее высказывание: «Театр – школа народная, она должна быть непременно под моим надзором, я старший учитель в этой школе, и за нравы народа мой первый ответ Богу»[3].

Искусствоведы подчеркивают существенный вклад Императрицы в развитие жанра «бытовой комедии», который в ее интерпретации хоть и заимствует разработанные европейскими комедиографами приемы, в художественном содержании отразил оригинальные характерные комичные образы, развиваемые далее П. А. Плавильщиковым (1760–1812), чья комедия «Сиделец» предвосхищает новаторство пьесы «Бедность не порок» (1853) А. Н. Островского, премьера которой состоялась в Малом театре 15 января 1869 г. к бенефису П. М. Садовского[4].

Поэтому уточняя пороговый этап в развитии русского театра, все же уместнее связывать его с коренной трансформацией содержания действия, что можно проследить в драматургии. Публичный театр стал возможен только при Екатерине Великой, поскольку отразил, по крайней мере в комедии, характерные узнаваемые карикатурные образы пороков дворянского быта, т. е. содержание действия становится более понятным, коммуникативным, – способным стать сообщением между «сценой» и широкой публикой. Сформировавшаяся русская аристократия начинает узнавать себя в театральном действии, что стало не маловажным фактором популярности постановок при домах дворян (князей П. М. Волконского, Н. П. Шереметева,

---

[1] Евреинов Н. Н. Императрица Екатерина Великая и ее роль в истории театра конца XVIII в. // История русского театра. М., 2011. С. 154.

[2] Евреинов Н. Н. Там же. С. 152–180; Фатеева А. Екатерина II как писатель // Высшее образование в России. 2006. № 6. С. 121–132.; Семёнова Ю. С. Екатерина II как либреттист: жанровые особенности комических опер императрицы // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2012. № 1. С. 255–263.

[3] Евреинов Н. Н. Там же. С. 155.

[4] Островский А. Н. Полное собрание сочинений. Т. 5: Пьесы 1867–1870. М., 1950. С. 346–349.

А. Н. Дурасова и др.). Придворный театр трансформируется при Екатерине в государственный, обретя в содержании просветительский потенциал. Благодаря, прежде всего, комедии «сцена» становится носителем государственной просветительской политики, регламентирующей посредством осмеяния пороков этические нормы достойного поведения. Если при Елизавете выход царствующей персоны затмевал собой театральное представление настолько, что без присутствия таковой пьесы не играли, то в екатерининское время сами постановки становятся событием, требующим высочайшего внимания.

Драматургия – не традиционный способ организации коммуникативного пространства «сцена – зритель» для русской культуры второй половины XVII в. Источником ее заимствования русской культурой является европейская театральная культура. Вместе с тем, до тех пор, пока придворный театр, основанный на драматургии, не становится публичным (массовым) этот способ организации коммуникативного пространства «сцена – зритель» не является доминирующим. Сохраняются и параллельно развиваются традиционные способы народного праздника и разделения сакральной и мирской сфер коммуникации. Придворный театр претендует на доминирование так же, как на то претендовала церковь в период христианизации коммуникативного пространства «сцена – зритель» (XI–XIV вв.). Но точно также, как византийскому литургическому циклу с его торжествами пришлось подстраиваться под обычаи народной обрядово-праздничной культуры восточных славян, придворному театру пришлось сильно измениться, чтобы стать массовым (публичным).

Важнейшей инновацией придворного театра в способах организации коммуникативного пространства «сцена – зритель», как следует из приведенного выше анализа, становится опосредованность ролей коммуникантов текстом драматурга. Для доминирования этого способа необходимо было, чтобы, с одной стороны, сформировался особый класс (аристократия), способный пользоваться этим способом, а с другой – без

становления национальной литературы драматургия не могла стать явлением национальной культуры. Новый способ сродни предварительному договору коммуникантов о ценностных и смысловых «якорях» в литературе, который выносятся на проверку в постановочном действии. Этот совершенно иной уровень интеллектуальной игры был принят русской культурой, как только аристократия заговорила по-русски после длительного ломания при дворе иностранных языков. Не только отечественная литература легла в основание русского театра, сменившего придворный, но и академическое музыкальное искусство. Роль творчества М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, А. П. Бородина, М. П. Мусоргского и др. композиторов русской академической школы нисколько не меньше в развитии коммуникативного пространства «сцена – зритель», чем выдающихся литераторов и драматургов Д. И. Фонвизина, А. С. Пушкина, А. Н. Островского и др.

И так, этап эволюции коммуникативного пространства «сцена – зритель» отечественного театра со второй половины XVII в. вплоть до второй половины XVIII в. (1766) можно идентифицировать как период развития придворно-крепостного театра, на протяжении которого драматургия утверждается в качестве основного способа организации коммуникативного пространства.

Если оставаться на институциональных позициях определения театральной жизни, то именно ко второй половине XVIII в. отечественный театр становится социальным институтом, сформировавшимся под серьезным влиянием европейской театральной культуры. К этому времени аристократия стала воспроизводящим культуру классом, хотя для большей части населения Российской империи более понятны и доступны оставались традиционные способы организации коммуникативного пространства «сцена – зритель».

Серьезным фактором самоидентификации русской культуры в общеевропейском культурном пространстве стала ведущая роль русского оружия в войне с Наполеоном Бонапартом – провозглашенная Русской православной церковью Отечественная война. Одним из важнейших

культурных последствий демонстрации силы русского оружия и духа русского солдата стало падение при дворе интереса к европейским языкам и культурным достижениям. Так и не ставшая по призыву Наполеона единой, Европа после крушения Империи Бонапарта, воспринимается из Северной Пальмиры чуть ли не провинцией, ведь часть ее фактически отошла под патронат Российской империи или вошла в ее состав.

Всплеск интереса у культурообразующего класса аристократии к русской культуре в первой половине XIX в. породил раскол интеллектуальной элиты на западников и славянофилов. Первые апеллировали к идее культурного отставания России от достижений ведущих европейских стран, вторые же указывали на уникальность и богатство прежде незаметной культуры русского народа, которая фактически стала доминирующей на многонациональных просторах Российской империи. В царствование Николая I впервые формулируется консервативно-патриотическая политическая платформа, сформировавшая официальную идеологическую доктрину, озвученную графом С. С. Уваровым при вступлении в должность министра народного просвещения (1833)[1].

Если просветительская доктрина Екатерины Великой строилась на эталонном доминировании западноевропейских образцов театрального искусства, как и в целом культуры, то новая идеологическая доктрина Российской империи, обусловленная в том числе возросшей ролью России в международных отношениях, требовала самобытных образцов, оправдывавших бы не только военно-политическое превосходство державы на подчиненной территории, но и ее культурное доминирование.

В своих теоретических рассуждениях о природе театрального искусства «Театр» (1792) и «Рассуждение о зрелищах Древней Греции» (соч. в 1811 г., опубликовано в 1816 г.) П. А. Плавильщиков один из первых ставит вопрос о необходимости именно национального театра, где связка драматург–

[1] Доктрина кратко была выражена девизом «Православие, Самодержавие, Народность» и стала основой теории официальной народности.

режиссер–актер была бы подчинена общему национальному духу, выраженному в сюжете, действии и речи[1]. Однако триединство это Плавильщиков видел не в разделении и профессионализации трех различных видов театрального творчества, а в их слиянии в одной профессии, в одном гении. Очевидно, жизненный и творческий опыт убеждал выдающегося театрального деятеля в необходимости такого синтеза. Только после шедевров Д. И. Фонвизина, Н. В. Гоголя, А. С. Пушкина, А. Н. Островского и др. отечественная драматургия обретает самостоятельный статус в театральном искусстве и становится национальной. Только после взлета актерских школ М. С. Щепкина (1788–1863), П. С. Мочалова (1800–1848), И. В. Самарина (1817–1885) и др. актерское искусство становится национальным. И как вполне логичный итог – реформы К. С. Станиславского (1863–1938) возводят русский театр на вершину мирового эталона театрального искусства.

Провозглашенная Екатериной II идея сделать театр рычагом просветительской государственной политики[2] под влиянием роста национального самосознания различных сословий России в XIX в. породила вокруг театра мощное массовое просветительское движение. Екатерина видела в театре один из важнейших каналов распространения европейских идей просвещения. Однако, как отметил один из старших славянофилов И. В. Киреевский (1806–1856), с жаром увлекавшийся европейским просвещением на начальном этапе своих философских исканий, к XIX в. Европа теряет ореол средоточия просвещения. Он пишет: «Вся история новейшего просвещения представляет необходимость такого господства: всегда одно государство было, так сказать, столицею других, было сердцем, из которого выходит и куда возвращается вся кровь, все жизненные силы

---

[1] Сиротинин А. Н. Петр Алексеевич Плавильщиков, актер и писатель прошлого века. (Очерк из истории русского театра) // «Исторический вестник», 1890. Т. 45. № 8. С. 415–446.

[2] Евреинов Н. Н. Там же. С. 152–180; Фатеева А. Екатерина II как писатель // Высшее образование в России. 2006. № 6. С. 121–132.; Семёнова Ю. С. Екатерина II как либреттист: жанровые особенности комических опер императрицы // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2012. № 1. С. 255–263.

просвещенных народов»[1]. Он наблюдает, как из сердца русского народа проистекает новое содержание, ведущее к обновлению общечеловеческого просвещения, способствующее культурному прогрессу. Потому и приходит к выводу, что просвещение словно факел переходит от одного народа к другому.

Получив при Екатерине устойчивый статус социального института российский публичный театр во многом не благодаря, а вопреки воли управляющих дирекцией Императорских театров чиновников, становится не рычагом (объектом) государственной просветительской политики, а активным субъектом просвещения. Помимо государственных театров ширится сеть частных, делавшая серьезную конкуренцию первым в плане привлечения на свои подмостки лучших актеров и режиссеров. Идея просвещения зрителя транслируется театральной богемой, в число которой мог попасть и бывший крепостной актер. Российская сцена становится социальным лифтом, который в первой половине XIX в. приводит талант к вершине общенационального общественного признания, а к концу XIX в. – общеевропейского и мирового.

Период с 1766 г. вплоть до 1930-х гг. – это период становления русского театра, определившего на долгое время не только эталон классических театральных постановок, но также актерского и режиссерского мастерства мирового кинематографического искусства. Верхний рубеж, пожалуй, можно определить точнее – это год выхода в свет книги «Работа актера над собой»[2] и, одновременно, последнего рубежа жизни выдающегося русского режиссера, актера, театрального педагога и теоретика Константина Сергеевича Станиславского (1863–1938).

Среди множества нововведений отечественного театра в плане организации коммуникативного пространства «сцена – зритель» важнейшим способом становится сосредоточение и воплощение на сцене некоторой просветительской концепции, объединяющей драматурга, режиссера, актера и

---

[1] Киреевский И. В., Киреевский П. В. Полное собрание сочинений: в 4-х т. / сост., примеч. и коммент. А. Ф. Малышевский. Т. 2: Литературно-критические статьи и художественные произведения. Калуга, 2006. С. 49.

[2] Станиславский К. С. Работа актера над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. СПб., 2009.

зрителя значимостью события – совместной реализацией этой просветительской концепции. Русский театр без подобной просветительской нагрузки теряет свою культурную идентичность, самобытность.

Безусловно, решающая роль в становлении эталона классического русского театра принадлежит К. С. Станиславскому и В. И. Немировичу-Данченко (1858–1943). Мировое значение, конечно же, имеет разработанная за годы работы с актерами система Станиславского. Но для российской театральной культуры не меньшее значение имеет выработанная выдающимися режиссерами и театральными деятелями универсальная этико-эстетическая позиция подбора репертуара, оттеснившая идеологические баталии западников и славянофилов на несущественное перед ценностью достижений мировой театральной культуры место. Практики театрального искусства исходили из простого тезиса, что для того, чтобы замысел их модернизации русского театра был плодотворным и позволил воплотить в жизнь наивысший эталон, русский актер в равной мере на самом высоком уровне должен уметь раскрывать содержание действия и образной сферы любой иной театральной культуры, будь то зарубежная современная пьеса или пьеса минувшего времени. По существу, это воплощение на сцене идеи средоточия, сердца «из которого выходит и куда возвращается вся кровь, все жизненные силы просвещенных народов»[1], которую выдвинул в первой половине XIX в. И. В. Киреевский, когда русский театр еще искал своего драматурга, своего актера, своего режиссера.

Вместе с тем, обширный исторический ракурс, который позволил сделать авторский подход типологизации способов организации коммуникативного пространства «сцена – зритель» заставляет задуматься: насколько случайным является совпадение важнейшей роли актера в традиционных способах организации коммуникативного пространства «сцена – зритель» в историческое эпохи X–XVII в. (вплоть до «заболевания

[1] Киреевский И. В., Киреевский П. В. Полное собрание сочинений: в 4-х т. / сост., примеч. и коммент. А. Ф. Малышевский. Т. 2: Литературно-критические статьи и художественные произведения. Калуга, 2006. С. 49.

европейничеством»[1]) и в системе Станиславского, поднявшего русский театр на эталонную высоту достижений мировой художественной культуры? Ведь древнерусский прототеатр длительное время оставался актерским и устным, не нуждаясь в драматургии. Даже когда драматургия пришла в сакральную трагедию и придворный театр, устная актерская традиция профанной комедии сохраняла свою социально-коммуникативную функцию благодаря честности игры актера, благодаря ее близости к зрителю, открытости и актуальности сатиры, возводящей скоморошьи глумления до эталонного уровня, до уровня культурной формы древнегреческого κῶμος.

Наш тезис сводится к тому, что в истории культуры случайностей не бывает. И генерализация К. С. Станиславским триединства ремесла, представления и переживания в своей системе является результатом накопления русской культурой многовекового, теоретически не эксплицированного опыта.

В свете устоявшихся представлений о том, что театр, как и многие искусства, приходит в русскую культуру из Европы, высказанный тезис выглядит спорным. Ведь тогда нужно признать, что в русскую культуру приходит лишь европейский театр развлечений для знати. Он воплощается только в придворно-крепостном театре. А остальные проявления культурной формы театрального действия остаются исконными, самозародившимися в территориально-историческом ореоле русской культуры. Многовековой опыт организации коммуникативного пространства «сцена – зритель» русской культуры, обогащенный языками европейской драматургии и европейских техник сценического ремесла, порождает эталон, культурную форму театрального действия, которая, вероятно, бытовала в устной форме еще в доисторический период культур восточных славян в театрализации обрядов. Роль К. С. Станиславского состоит в переводе интуитивно накопленного не

[1] Термин Н. Я. Данилевского [см.: Данилевский Н. Я. Россия и Европа / сост., послесл., коммент. С. А. Вайгачев. М., 1991.].

эксплицированного опыта сценического действия в канву управляемого творческого процесса – осмысленного и повторяемого[1].

Предложенный К. С. Станиславским метод, как известно, был интерпретирован выдающимся американским режиссером и педагогом Ли Страсбергом. Поэтому в условиях доминирования американской культуры в качестве методики актерской подготовки для кино и театра получил известность как метод Страсберга[2]. Что не умаляет ни заслуг американского режиссера, ни русского. Метод, возводящий культурный артефакт до совершенства, приближенного к эталону культурной формы – максимально универсален, т. е. позволяет воссоздавать эталон в любой культурной среде.

Сформулировав универсальный метод воплощения и переживания актером художественного образа на сцене, К. С. Станиславский перевел не только актерское творчество из интуитивной сферы в логику управляемого процесса, но и заложил фундамент режиссерского театра, вывел роль режиссера в центр творческого процесса постановки действия и одновременно ограничил режиссерский произвол логикой постановки, указал на логику формирования метасреды театральной коммуникации, которая выражается в его концепции ремесла, как наборе устоявшихся выразительных средств актерского мастерства, с помощью которого максимально доступно можно донести зрителю сообщение. «Ремесло» по Станиславскому – это аристотелевские общеупотребительные имена[3], злоупотребление которыми ведет к банальности сценической постановки, к потере ее эстетической ценности и информативной содержательности. «Представление» в его концепции приближается к понятию аристотелевской фабулы. Только у Аристотеля фабула – конечный результат сценического действия, раскрытая его содержательная канва, а «представление» по Станиславскому – это,

---

[1] Найденко М. К. Система К. С. Станиславского и мистическая традиция в русской театральной культуре // Культурная жизнь Юга России. 2012. № 4. С. 25–28.

[2] Коэн Л. Метод Ли Страсберга: Сборник упражнений по актерскому мастерству / пер. с англ. Р. Пискотиной. М., 2018.

[3] Аристотель. О языке трагедии // Хрестоматия по античной литературе: Т. 1 / пер. В. Аппельрот. М., 1965. С. 485–487.

прежде всего, процесс формирования и раскрытия художественного содержания пьесы. Наконец «переживание» художественной реальности, без которого актеру невозможно добиться от зрителя сопереживания и доверия, – это обогащенная интерпретация аристотелевского катарсиса. Катарсис – суть переживания. Если актер не испытывает катарсиса в процессе игры, он не правдив и банален, не способен вовлечь зрителя в сопереживание катарсиса, а следовательно, в действие, ведущее к расширению границ обыденности, к сотворчеству художественной реальности.

С помощью ремесла режиссером и актером создается метасреда театральной постановки. С помощью представления – ее художественная форма. А без переживания невозможен сам процесс общения «сцены» и «зрителя», т. е. процесс насыщения формы содержанием.

В итоге система Станиславского очерчивает пределы управляемого режиссером сценического действия. Но как указывал еще Аристотель, сценическое действие, его фабула, всегда больше реальности, объекта подражания, поскольку участвует одновременно в созидании новой реальности. Поэтому системой Станиславского театральное творчество не может быть полностью исчерпано. За пределами управляемого действия лежит действие неуправляемое и непредсказуемое. В том, по-видимому, и состоит сущность любого искусства – как только оно определяет какие-либо пределы, тут же стремиться их преодолеть.

Косвенно К. С. Станиславский указал на перспективы модерна и постмодерна, на перспективу возврата театрального действия к экспериментальной непредсказуемости и неповторимости, к истокам самозарождения театра. Если постановщик стремится к управляемому действию и предсказуемому уровню качества результата театральной коммуникации, то система Станиславского – инвариант постановки. Если же постановщик стремится к непредсказуемости, то он вынужден всеми средствами избегать инварианта. Однако, непредсказуемость чревата, в том числе, и отсутствием результата; в коммуникативном смысле – отсутствием

результата коммуникации, ее тупиком, образованием непреодолимых препятствий взаимопонимания «сцены» и «зрителя». В итоге подобного неудачного эксперимента художник так и не преодолеет границ реальности, не создаст художественного произведения, расширяющего реальность. Иными словами, подобный творческий эксперимент окажется лишь симуляцией творчества, а его результат симулякром реальности[1].

Этап эволюции коммуникативного пространства «сцена – зритель», последовавший за обоснованием К. С. Станиславским инварианта постановки режиссерского театра, который продолжается без малого столетие, можно охарактеризовать как период семантических расширений. Не в том смысле, что прежде коммуникативное пространство «сцена – зритель» не расширяло границ реальности, а в том, что способом ее расширения, способом организации коммуникативного пространства становится расширение пределов семантики языка или даже совокупности языков коммуникации «сцены» и «зрителя».

По существу, коммуникативное пространство «сцена – зритель» весь XX в. организуется вокруг шести перспектив реализации художественного замысла, способных выйти со зрителем в метакоммуникативную среду созидания новой реальности:

1. Инвариант режиссерского театра К. С. Станиславского, подразумевающий постановку управляемого и повторяемого сценического действия, ориентированного на естественную эволюцию ценностно-смысловых связей семиосферы зрителя. Эта перспектива ориентирована на диалог со зрителем с целью созидания или модернизации новой метасреды театральной коммуникации, но в то же время не исключает управление режиссером как сценического действия, так и в целом коммуникативного взаимодействия сцены и зрителя. Т. е. в зависимости от замысла и стратегии

[1] Делёз Ж. Платон и симулякр // Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX в. Томск, 1998. С. 225–240; Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции. М., 2015.

режиссера могут использоваться как конвенциальная (диалог со зрителем), так и трансмиссионная (монолог сцены) модели коммуникации.

2. Предельная формализация канонов Станиславского с целью идеологической пропаганды. Это авторитарная кибернетическая перспектива управления сценой и зрителем для достижения целей социальной евгеники. У такой организации коммуникативного пространства есть свои пределы. Подавление стремления сцены и зрителя к сотворчеству, лишает театральное действие эстетической ценности. Примеров подобных монументов предельной формализации в советскую эпоху за государственный счет было произведено достаточное количество, чтобы убедиться в том, что на подобные представления зрителя можно затащить только насильно. Перспектива реализуется исключительно в трансмиссионной модели коммуникации.

3. Популистский (или коммерческий) театр, ориентированный на отъем средств обеспечения жизни у наивного зрителя посредством балаганного зрелища. Эта перспектива отличается от предельной формализации тем, что нет необходимости использовать достижения театрального искусства. На потребу публике достаточно выставить некий дешевый потребительский эрзац искусства, обеспеченный информационной (рекламной) поддержкой и преградить путь иному театру к зрителю. Популизм – один из распространенных приемов тоталитаризма. Эта перспектива реализуется исключительно в трансмиссионной модели коммуникации.

4. Экспериментальный театр, организация коммуникативного пространства которого подразумевает преднамеренный выход «сцены» за семантические пределы инварианта режиссерского театра. Такой выход осуществляется в одном или нескольких языках театральной коммуникации с сохранением, опять же, одного или нескольких доступных зрителю языков. Полный выход за пределы сложившейся семантики грозит, как описано выше, провалом, симуляцией творчества. Перспектива может строиться исключительно на диалогических, конвенциальных коммуникативных

отношениях, поскольку нацелена на апробацию экспериментальных форм. Монолог сцены в данном случае губителен, так же как и полный выход за пределы сложившейся семантики.

5. Традиционный аутентичный театр архаичных культур, побуждающий глубокое погружение зрителя в историческую метасреду коммуникации, связанной, прежде всего, с оригинальной мифологией и сложными символическими связями с ней языков театральной коммуникации. Перспектива реализуется исключительно в трансмиссионной коммуникативной модели, но ведущим (управляющим) центром полагается не сцена и не зритель, а уникальная статичная (законсервированная) историческая метасреда театрального действия, восстановление которой становится главной задачей как сцены, так и зрителя.

6. Любительский самодеятельный или обучающий театр[1], отличающийся свободной самоорганизацией «сцены» для удовлетворения собственных познавательных и эстетических потребностей. В этой перспективе могут реализовываться как конвенциальная, так и трансмиссионная модели коммуникации. Ее особенностью является концентрация не на художественном результате (новая или традиционная метасреда театрального действия, который возникают исключительно как результат взаимодействия со зрителем), а на самом процессе коммуникации. Это своего рода бесконечная репетиция, качество которой не зависит от присутствия зрителя.

В условиях глобальных процессов усиления интеграции культур этих шести альтернатив достаточно, чтобы многообразие театральной жизни оставалось безграничным, а границы понимания и определения феномена театра оставались подвижными – фронтирными, обусловленными конкретной социокультурной ситуацией каждой конкретной постановки[2].

---

[1] В СССР это государственная система народных самодеятельных театров.

[2] Бакуменко Г. В., Устрижицкий О. В., Грицкевич В. П. О практической значимости теоретического конструкта «социокультурный фронтир» // Культурная жизнь Юга России. 2020. № 2. С. 127–131;

Осмысление эволюции коммуникативного пространства «сцена – зритель» отечественного театра в XX в. осложнено противоречиями философских и искусствоведческих подходов, о чем предметно говорилось в первом параграфе первой главы.

Наиболее устойчивыми характеристиками трансформации стиля театрального творчества являются сопоставления модернизма в первой половине века и постмодернизма во второй. Как отмечает Б.П. Борисов со ссылкой на исследование Н.Б. Маньковской[1] сам термин «постмодернизм» встречается в монографии Рудольфа Панвица, опубликованной в Нюрнберге в 1917 г. («Die Krisis der europaeischen Kultur»)[2]. Но определение постмодернизма как совершенно иного стиля художественного творчества начинается только в 1960–1970-е гг.

Именно противопоставление устремленности модернизма к изменению реальности и рефлексии постмодернизма на расслоение реальности в результате модернистских экспериментов (включая социальных) характеризует эти стилевые направления художественного творчества[3]. Следует согласиться с мнением Н.Б. Маньковской, что только в 1970 гг. постмодерн становится доминирующим стилем, хотя его проявления можно увидеть и ранее[4]. Общая характеристика постмодерна Б.П. Борисовым[5], позволяет усмотреть, что имплицитно постмодерн проявляется уже в декадансе начала XX в. Серебряный век русской культуры[6] был затенен официальной советской доктриной социалистического реализма, но тем не менее деконструкция реальности просматривается уже в авангардной драматургии Ф. Сологуба, И. Бабеля, Д. Хармса и др. Увлеченное

Журков М. С. К вопросу об основных фронтирах театра // Культурная жизнь Юга России. 2019. № 4. С. 14–17; Он же. Социокультурные фронтиры театра и игры в контексте межпредметного дискурса // Культурное наследие России. 2020. № 1. С. 98–103.

[1] Борисов Б. П. Постмодернизм. М. ; Берлин, 2015. С. 90.

[2] Die Krisis der europaeischen Kultur [eBook, 1917]. URL: https://www.worldcat.org/title/krisis-der-europaeischen-kultur/oclc/1042914402 (дата обращения 12.01.2022).

[3] Дебор Г. Общество спектакля. М., 1999.

[4] Борисов Б. П. Там же. С. 90–91.

[5] Борисов Б. П. Там же…

[6] Пархоменко Т. А. «Записи» А. Н. Скрябина в культурном наследии Серебряного века // Культурное наследие России. 2019. № 4. С. 69–74.

построением «светлого будущего» (модернистская доктрина) советское общество диктовало театральному творчеству доминирующую установку идеологического обеспечения строительства коммунизма. Но тем не менее, без оглядки на русский декаданс не ясны истоки психологизма советских драматургов так называемой «новой волны» (В. Аксенов, В. Шукшин, Л. Петрушевской, А. Галина, Л. Разумовской, В. Арро, В. Славкина и др.), с конца 1960-х и в 1970–1980-е гг. говоривших с советским зрителем на возвышенном языке о сокровенном за пределами официоза выхолощенных цензурой идеологических установок.

Безусловно, очень удобно советскую театральную культуру датировать временем существования СССР (1924–1991), но такой формальный подход совершенно не характеризует те тектонические сдвиги, которые происходят в коммуникативном пространстве «сцена – зритель» с приходом в театр поколения, рожденного в советское время, советского человека, – типа личности, на проектирование которого был нацелен соцреализм («советский модернизм»). Очевидно, следует говорить отдельно о модернизме и постмодернизме советского времени, поскольку именно образ советского человека является критерием, позволяющим наблюдать существенные изменения коммуникативного пространства советского театра.

Если советский модернизм был связан с задачей проектирования советского типа личности, который полагался в перспективе, то к 1960 гг. этот тип личности уже состоялся и содержанием действия становится деконструкция советского человека, рефлексия его пограничных состояний: как возвышенных (героическо-трагических), так и низменных, подлежащих осмеянию. Этот факт пока остается мало изученным. Мнения отечественных театроведов расходятся в оценке этапов развития театра в советское время. Поэтому мы предлагаем присмотреться к различению советского модернизма и советского постмодернизма, имевших как особенности, так и общие черты с процессами, происходившими в театральной жизни Европы.

Нельзя обойти вниманием и последовавшие после 1991 г. существенные трансформации театральной жизни. Если в СССР театралы находились на государственном обеспечении, что имело и положительное и отрицательное влияние на качество и масштабы советского коммуникативного пространства «сцена – зритель», то после краха Союза наступает транзитивное время поиска отечественным театром своих национальных особенностей. С одной стороны, происходит интенсивное переосмысление историко-культурных особенностей театральной жизни России рубежа XIX–XX вв., переосмысление Серебряного века, предвоенных и послевоенных этапов жизни отечественного театра. С другой – разорванный «железный занавес» включает современный российский театр в многогранные интеграционные культурные процессы, что ставит совершенно иные задачи перед художником (драматургом, режиссером, актером). Не случайно в этой связи постановка МХАТом задачи поиска сущностных оснований современного отечественного театра («Открытые сцены МХАТ»). Крайне сложно охарактеризовать интенсивные изменения последних десятилетий, но вполне очевидно, что отечественный театр переживает время транзита: с одной стороны, возрождение традиций, а с другой – аккумуляция достижений ведущих мировых театральных школ.

Тем не менее, даже самые общие наблюдения позволяют охарактеризовать генеральную тенденцию эволюции коммуникативного пространства «сцена – зритель» в истории отечественного театра. Новые способы реконструкции этого пространства не замещают полностью собой прежние, а напластовываются, развивая разнообразие форм социальной коммуникации и, соответственно, разнообразие театральных практик. Если отталкиваться от содержательной стороны театральных постановок, то генеральная тенденция эволюции коммуникативного пространства «сцена – зритель» отечественного театра характеризуется движением от подражания реальности (сакральная реальность обряда) к реализму театрального действия (классика русского театра) и далее к построению посредством театрального

действия новой реальности (модернизм) или провокации переосмысления реальности посредством ее деструкции (постмодернизм).

Еще раз подчеркнем, – эволюция коммуникативного пространства «сцена – зритель» театра в целом, и отечественного театра в частности, обусловлена изменениями в социальной реальности и необходимостью коллективного осмысления (структурирования, установления, «якорения») произошедших изменений посредством реконструкции смыслов и ценностей в игровой ситуации сценического действия. При этом невозможно сценическое действие рассматривать вне реакции на него зрителя, поскольку без этой реакции сама сценическая игра теряет существенный объем смысла. Оценка зрителем действия тем выше, чем активнее он участвует в установлении («якорении») смысловых и ценностных изменений реальности в ходе спектакля. Конечно, последующая рефлексия воздействия представления на зрителя, включая критику этого воздействия, тоже является продолжением реальности спектакля, – процедурой объективации этой реальности, включения ее в контекст социальной реальности. Но событием театральную постановку делает все же на критика или предварительный маркетинг (реклама), а акт возникновения во время передачи сообщения от сцены зрителю уникальной метасферы смыслов и ценностей конкретной постановки, которая случается непосредственно во время действия.

Осуществленный ретроспективный экскурс в историческую эволюцию коммуникативного пространства «сцена – зритель» в историко-географическом ореоле русской культуры по основанию появления инновационных способов его организации позволяет 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 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 г.) 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. Каждый период выделяется с помощью фиксации появления новых способов организации коммуникативного пространства «сцена – зритель», ранее не используемых или используемых не настолько активно, чтобы это нашло отражение в истории культуры.

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

Если отличительным качеством коммуникативного пространства «сцена – зритель» от коммуникационного пространства обряда считать игровую природу за рамками сакральных утилитарно-обрядовых целевых установок (магических, религиозных и пр.), то наиболее древним способом его организации является праздник, лишенный, опять же, связи с утилитарно-обрядовыми целями, т. е. праздник-игра, праздник-потеха, – занимательное зрелище как часть торжества.

С христианизацией Руси складывается способ жесткого разграничения сферы сакрального и мирского по отношению к праздникам, обрядам и увеселениям. Это разделение, по существу, носит идеологический характер ограничения свободы сакральных практик, что усиливает десакрализацию праздников и расширяет сферу не связанных с сакральными практиками зрелищ. Но в то же время, такое разделение на исключает из сакральной обрядовой сферы театрализаций, а создает условия для установления иерархии жанров в общем коммуникативном пространстве «сцена – зритель». При этом претендующий на элитарность жанр сакральной трагедии требует от

мирского «зрителя» войти в коммуникативную сферу «сцены», т. е. играть разные роли в миру и в церкви. В условиях двоеверия это уникальный пример театрализации социальных отношений в нарождающейся многомерной русской культуре.

Возникновение придворного театра в царствовании Алексея Михайловича связано с проникновением сложившейся к этому времени в Европе драматургии в театральные практики русской культуры. Драматургия становится новым способом организации коммуникативного пространства «сцена – зритель», но не вытесняет полностью традицию устного народного театра. Вплоть до второй половины XVIII в., когда за перо берется императрица Екатерина, драматургия придворного театра не могла состязаться с сакральной трагедией церковных торжеств и профанной комедией народных гуляний. Должен был первоначально сложиться и окрепнуть как производитель культурных ценностей праздный класс русской аристократии, воспитанный на европейской драматургии, чтобы драматургия заняла ведущее место в организации коммуникативного пространства «сцена – зритель» в сфере театральных практик русской культуры, подготовив почву для следующего этапа его эволюции, связанной с просветительской нагрузкой театрального действия.

Последовательное накопление способов организации коммуникативного пространства «сцена – зритель» привело к теоретической рефлексии метода постановки театрального действия, который создает условия развития режиссерского театра и косвенно указывает на перспективы экспериментального (инновационного) театра. Накопление способов организации коммуникативного пространства свидетельствует об эволюционном развитии театральных практик от расширения разнообразия театрализации социальных практик к институциализации театра как явления культурной жизни России в царствование Екатерины Великой, и к появлению уникального достижения мировой художественной культуры – классического режиссерского русского театра. Русская культура не только приняла

европейский театр в форме придворных развлечений, но и насытила его новым содержанием, воплотив культурную форму в уникальном культурном артефакте.

Историческая периодизация коммуникативного пространства «сцена – зритель» демонстрирует неизменность универсальной метамодели коммуникативного пространства «сцена – зритель», формирующего устойчивые константы культуры путем их «якорения» (структурирования и установления), при развитии других элементов театрального искусства и способов организации самого пространства. Можно считать, что созидание в процессе театрального действия акта общения между «сценой» и «зрителем» (непосредственной передачи сообщений) и метасферы устойчивых ценностно-смысловых связей, содействующих успеху коммуникации, расширяет сферу реальности в части новых устойчивых представлений о ней. Эта функция коммуникативного пространства «сцена – зритель» остается неизменной на протяжении обозримого исторического времени и имманентно присуща театральным практикам, в какой бы форме они ни осуществлялись: в форме театрализации события или событийности театральных постановок.

Предпринятое наблюдение эволюции коммуникативного пространства «сцена – зритель» позволяют заключить, что праздник является базовым способом его организации за рамками обряда. Вполне очевидно также, что пока не сформировался в российском обществе праздный аристократический класс на европейский манер, процесс эволюции коммуникативного пространства «сцена – зритель» не институализируется в русской культурной среде России как театр. Из чего следует, что в основании институциализации театра лежит праздник, вынесенный за рамки сакральных и утилитарных целей обряда.

Последние наблюдение крайне важно в практическом отношении отнесения современных театральных экспериментов к театральной культуре. Помимо воплощения инварианта режиссерского театра, она может содержать примеры деструкции театральных форм вплоть до уровня самозарождения

театра, если экспериментатор (сцена) осознано избегает инварианта режиссерского театра. Если подобного рода эксперименты не формируют коммуникативного пространства «сцена – зритель» и не составляют праздничную событийность зрителя, то их результаты невозможно отнести к театральным постановкам: попросту нет оснований для реконструкции театрального действия. Остальные же эксперименты по деконструкции формы и семантических расширений содержания действия не выходят за сущностные рамки театра. Сцена может экспериментировать со зрителем, как угодно. Результаты подобных экспериментов можно отнести к театральной культуре до тех пор, пока они остаются праздником для сцены и зрителя, пока в коммуникативном пространстве «сцена – зритель» случается катарсис, ведущий к установлению метасферы новых ценностных и смысловых связей в представлении о реальности.

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 на протяжении всего времени своего существования сохранял игровую сущность коммуникативного пространства «сцена – зритель», обеспечивая между субъектами коммуникации социальную функцию «якорения» (структурирования и 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 расширения тематики сообщений общества самому себе в театральной автокоммуникации.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Преследуя цель определения роли коммуникативной сущности в историческом развитии отечественного театра, мы наблюдаем, что эволюция коммуникативного пространства «сцена – зритель» представляет собой процесс усложнения и усиления разнообразия форм его организации, выразительных средств театрального действия и расширения тематики сообщений общества самому себе в театральной автокоммуникации. Коммуникативная сущность театра представляет собой развивающуюся в постановочном действии структуру двух уровней: непосредственного обмена сообщениями и метасферы общих для сцены и зрителя ценностно-смысловых коррелятов этих сообщений. Каждый раз в рамках театрального действия подобная конструкции воссоздается, модернизируется или полностью реконструируется, но обязательно присутствует, образуя метамодель театрального действия.

1. В исследовании игровой сущности коммуникативного пространства «сцена – зритель» как сущностного аспекта культурной формы театра установлено, что она заключается в разграничении символических ролей субъектов социальной автокоммуникации («сцены» и «зрителя») для обеспечения функции структурирования (установления) ценностно-смысловых связей, которые неминуемо развиваются в процессе жизнедеятельности общества.

2. Субъекты коммуникативного пространства «сцена – зритель» в рамках длящегося театрального действия постоянно находятся во взаимодействии, что позволяет их рассматривать как элементы прагматической метамодели с помощью реляционной теории коммуникации, расширяющей возможности историко-искусствоведческого анализа феномена отечественного театра.

3. Анализ исторических истоков отечественного театра позволяет утверждать, что на Руси, как и в Европе, проистекал процесс самозарождения

театра. За долго до заимствования из Европы светской драматургии русская праздничная культура сформировала устойчивое коммуникативное пространство «сцена – зритель», связанное с театральными практиками. Древнерусский театр существовал как обычай в устойчивой устной форме: в церковных торжествах господствовала сакральная трагедия, оформившаяся в уникальных артефакт нематериальной культуры во второй половине XIV в., а в мирских праздниках – профанная комедия. Наличие и масштаб воспитания артистических навыков в народной культуре, которые черпались и церковью при постановке церковных торжеств, и бродячими труппами скоморох, говорит об устойчивости устной формы народного театра XIV–XVII вв., существовавшего 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 г.) 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.

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

Теоретическая значимость исследования заключается в утверждении, что театральное действие включает в себя два уровня коммуникативного взаимодействия сцены и зрителя: уровень непосредственного сообщения, в качестве которого выступает художественное содержание представления, разворачивающегося во времени и ограниченной художественной форме, и метакоммуникативный уровень, обеспечивающий взаимопонимание сцены и зрителя во время представления, сопровождающийся «якорением» базовых смысловых констант и ценностных иерархий культуры. Именно гармоничное сочетание и диалектико-диалоговое единство двух уровней (коммуникации и метакоммуникации) в ограниченный художественной формой действия временной промежуток характеризует коммуникативный аспект сущности театра. Представление, лишенное подобной конвенции сцены и зрителя, случающейся и развивающейся в конкретный промежуток времени, может существовать в иных формах культуры и искусства (например, эстрадные или цирковые представления, телепередачи или кинофильмы), но не остается театральным представлением, поскольку лишает театр его фундаментальной характеристики как публичного процесса «якорение» базовых смысловых констант и ценностных иерархий культуры здесь и сейчас, в конкретный промежуток времени в специфическом коммуникативном пространстве в сложной совокупности языков театрального действия.

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. Порождение новых смыслов реальности в результате театрального действия – обязательный результат, означающий успех театральной коммуникации, который и воспринимается как возвышенная эмоциональная составляющая праздника. Праздник остается базовым, фундаментальным способом организации коммуникативного пространства «сцена – зритель». Какие

угодно «сцена» может инициировать театральные эксперименты, включая деструкцию формы театрального действия и семантического расширения его содержания, вплоть до уровня первичного самозарождения театра. Но, если это действо лишено эмоционального праздничного основания, такой эксперимент находится за пределами театральной культуры. Применение полученных результатов в практике театрального творчества и для совершенствования образовательных программ профессионального мастерства (сценическое искусство, режиссура, драматургия, театральная критика и журналистика) обеспечено новыми критериями объективной оценки творческого и педагогического процесса в плане подготовки коллективного коммуниканта «сцена».

Полученные результаты раскрывают перспективы дальнейших исследований коммуникативного пространства «сцена – зритель», как в исторической ретроспективе, так и в перспективе анализа новейших форм театрального творчества. В наиболее фундаментальном плане выработан 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 может именоваться театром.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абуш, А. Шиллер : Величие и трагедия немецкого гения / А. Абуш ; пер. с нем. А. С. Дмитриев ; вступ. ст. Р. М. Самарина. – М.: Прогресс, 1964. – 311 с.

2. Авдеев, А. Д. Происхождение театра: Элементы театра в первобытном строе / А. Д. Авдеев. – М. ; Л.: Искусство, 1959. – 274 с.

3. Аверинцев, С. С. Поэтика ранневизантийской литературы / С. С. Аверинцев. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 476 с.

4. Аверинцев, С. С. София-Логос / С. С. Аверинцев. – Киев : Дух и Литера, 2000. – 912 с.

5. Агапкина, Т. А. Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл / Т. А. Агапкина. – М. : Индрик, 2002. – 816 с.

6. Адан, А. Театр Корнели и Расина // Театр французского классицизма: Пьер Корнель, Жан Расин / ред. М. Ваксмахер. – М. : Художественная литература, 1970. – С. 5–18.

7. Алтухова, В. А. Переосмысление мифологического сюжета и античных персонажей в трагедии «Эдип в Афинах» В. А. Озерова / В. А. Алтухова // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. – 2011. – № 2. – С. 109–115.

8. Аникст, А. А. Театр эпохи Шекспира / А. А. Аникст. – Изд. 2-е. – М. : Дрофа, 2006. – 287 с.

9. Аникст, А. А. Театроведение // Словари и энциклопедии на Академике: Большая советская энциклопедия / Академик, 2000–2020 [Электронный ресурс]. – URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/138609/Театроведение (дата обращения 22.07.2020).

10. Аристотель. Риторика. Поэтика / Аристотель ; пер. О. П. Цыбенко, В. Г. Аппельрот. – М. : Лабиринт, 2000. – 224 с.

11. Атанов, А. А., Зимина, Е. В. Театр как искусство: философский и социологический анализ в пространстве данности / А. А. Атанов, Е. В. Зимина // Известия БГУ. – 2018. – № 4. – С. 576–584.

12. Ахиезер, А. С. История России : конец или новое начало? / А. Ахиезер, И. Клямкин, И. Яковенко ; ред. И. Клямкин. – М.: Новое изд-во, 2005. – 706 с.

13. Ахиезер, А. С. Социокультурная динамика России / А. С. Ахиезер. – Новосибирск : Сибирский хронограф, 1997. – 804 с.

14. Ахиезер, А. С. Труды : в 2 тт. / А. С. Ахиезер ; Общественный фонд «Союз евразийских ученых». – М. : Новый хронограф, 2006–2008. – (Т. 1. – 479 с. ; Т. 2. – 501 с.).

15. Бакуменко, Г. В. Символизация успеха в современном кинематографе : дис. … канд. культурологии : 24.00.01 / Бакуменко, Геннадий Владимирович ; Краснодарский государственный институт культуры, Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачева, Крымский университет, культуры, искусств и туризма. – Краснодар, 2019. – 285 с.

16. Бакуменко, Г. В. Ценностная динамика символов успеха: на материале статистики кинопроката / Г. В. Бакуменко ; предисл. В. Б. Храмов. – М. : ООО «Сам Полиграфист», 2021. – 276 с.

17. Бакуменко, Г. В., Устрижицкий, О. В. О практической значимости теоретического конструкта «социокультурный фронтир» / Г. В. Бакуменко, О. В. Устрижицкий, В. П. Грицкевич // Культурная жизнь Юга России. – 2020. – № 2. – С. 127–131.

18. Банфи, А. Философия искусства / А. Банфи ; пер. с ит. Г. П. Смирнов. – М. : Искусство, 1989. – 384 с.

19. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Р. Барт ; пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.

20. Барт, Р. Как жить вместе : романические симуляции некоторых пространств повседневности : Конспекты лекций в Коллеж де Франс,

1976−1977 гг. / Р. Барт ; пер. с фр. Я. Бражникова ; ред. С. Зенкин. – М. : Ad Marginem, 2016. – 272 с.

21. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1990. – 543 с.

22. Бахтин, М. М. Эпос и роман / М. М. Бахтин. – СПб. : Азбука, 2000. – 300 с.

23. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин ; ред. С. Г. Бочаров, С. С. Аверинцев. – Изд. 2-е. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.

24. Бахтина, О. Н., Заславский, Г. А. Проблема историзма в русской исторической трагедии XVIII в. : «Дмитрий самозванец» А. П. Сумарокова и «Росслав» Я. Б. Княжнина / О. Н. Бахтина, Г. А. Заславский // Вестн. Том. гос. ун-та. – 2008. – № 312. – С. 1–13.

25. Белкин, А. А. Русские скоморохи / А. А. Белкин. – М. : Наука, 1975. – 192 с.

26. Белов, А. В. Становление «русского» театра в Москве как часть процесса национальной и столичной самоидентичности : Основные этапы / А. В. Белов // Славянские чтения : Сб. мат. междунар. науч. конф. Института славянской культуры (Москва, 10–12 декабря 2019 г.). – М., 2019. – С. 19–34.

27. Белявская, Е. И., Карева, Н. В. К вопросу об источниках драматического языка М. В. Ломоносова / Е. И. Белявская, Н. В. Карева // Индоевропейское языкознание и классическая филология. – 2008. – Т. 12. – С. 30–33.

28. Библер, В. С. Михаил Михайлович Бахтин, или поэтика культуры / В. С. Библер. – М. : Прогресс; Гнозис, 1991. – 176 с.

29. Библер, В. С. На гранях логики культуры : Кн. избр. очерков / В. С. Библер. – М. : Рус. феноменол. о-во, 1997. – 440 с.

30. Бодрийяр, Ж. Симулякры и симуляции / Ж. Бодрийяр ; пер. с фр. А. Качалов. – М. : Постум, 2015. – 239 с.

31. Бокарева, О. Б. Театральная жизнь в России, XVII-XVIII вв. : в контексте истории развития русского и Европейского театрального искусства

/ О. Б. Бокарева // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. – 2018. – № 10-1. – С. 28–36.

32. Борисов, Б. П. В поисках образа постчеловека: философско-культурологическое эссе / Б. П. Борисов // Культурная жизнь Юга России. – 2019. – № 3. – С. 80–83.

33. Борисов, Б. П. Постмодернизм / Б. П. Борисов. – М. ; Берлин : Директ-Медиа, 2015. – 316 с.

34. Булышева, Е. В. «Театр панпсихизма» Леонида Андреева : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.01 / Булышева, Елена Владимировна ; Рос. гос. ин-т сценических искусств. – СПб., 2016. – 33 с.

35. Буранок, О. М. Творчество Феофана Прокоповича и русско-зарубежные литературные связи первой половины XVIII века / О. М. Буранок // Знание. Понимание. Умение. – 2013. – № 1. – С. 149–155.

36. Бушуева, С. К. Введение / С. К. Бушуева // Взаимосвязи: Театр в контексте культуры: Сборник научных трудов. – Л., 1991. – С. 4–6.

37. Веблен, Т. Б. Теория праздного класса / Т. Б. Веблен ; пер. с англ. С. Г. Сорокина. – М. : Прогресс, 1984. – 367 с.

38. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – М. : Высшая школа, 1989. – 408 с.

39. Веселовский, А. Н. Старинный театр в Европе : Исторические очерки / А. Н. Веселовский. – М. : тип. П. Бахметева, 1870. – 412 с.

40. Взаимосвязи. Театр в контексте культуры : Сб. науч. тр. / Всерос. НИИ искусствознания ; ред. С. К. Бушуева и др. – Л. : Всерос. НИИ искусствознания, 1991 (1992). – 154 с.

41. Винер, Н. Кибернетика или управление и связь в животном и машине / Н. Винер ; пер. с англ., предисл. Г. Н. Поваров. – Изд. 2-е. – М. : Сов. радио, 1968. – 326 с.

42. Вольтер. Эстетика. Статьи. Письма. Предисловия и рассуждения / Вольтер ; пер. Л. Зонина, Н. Наумов. – М. : Искусство, 1974. – 390 с.

43. Воронцов, В. А. Визуальный показ как исходная форма басни, волшебной сказки и мифа / В. А. Воронцов. – Казань : Центр инновационных технологий, 2019. – 404 с.

44. Воронцов, В. А. Подлинные истоки волшебной сказки / В. А. Воронцов // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – 2012. – № 3–2. – С. 30–32.

45. Высокий русский иконостас / ред. Т. Н. Кудрявцева, В. А. Фёдоров. – М. : Патриаршие пруды, Пульс, 2004. – 206 с.

46. Высоцкий, С. А., Тоцкая, И. Ф. Новое о фреске «Скоморохи» в Софии Киевской / С. А. Высоцкий, И. Ф. Тоцкая // Культура и искусство древней Руси: Сборник статей в честь проф. М. К. Каргера. – Л. : Изд-во Ленинградского университета, 1967. – С. 50–57.

47. Гадамер, Х.-Г. Истина и метод / Х.-Г. Гадамер ; пер. с нем., общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.

48. Гайда, И. В. Китайский традиционный театр сицюй / И. В. Гайда. – М. : Наука, 1971. – 126 с.

49. Геннеп, А. Ван. Обряды перехода : Систематическое изучение обрядов / А. ван Геннеп ; пер. Ю. В. Иванова, А. В. Покровская. – М. : Восточная литература, 1999. – 198 с.

50. Геродот. История. В девяти книгах / Геродот ; пер. Г. А. Стратановский. – Л.: Наука, 1972. – 604 с.

51. Голицын, Г. А. Информация и творчество: на пути к интегральной культуре / Г. А. Голицын. – М. : Русский мир, 1997. – 304 с.

52. Горлова, И. И., Бакуменко, Г. В. История как культурный текст: к вопросу о методе интерпретации символов успеха в культуре / И. И. Горлова, Г. В. Бакуменко, Т. В. Коваленко // Право и практика. – 2017. – № 1. – С. 183–188.

53. Горлова, И. И., Коваленко, Т. В. Культурная жизнь российской провинции: состояние, тенденции, противоречия (на примере Краснодарского края) / И. И. Горлова, Т. В. Коваленко, О. И. Бычкова // Вестник Томского

государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2018. – № 30. – С. 23–32.

54. Григорьянц, Н. В. Театральный интерактив как модель коммуникации современной культуры / Н. В. Григорьянц // Вестник Томского государственного университета. – 2014. – № 383. – С. 73–77.

55. Гуковский, Г. А. Сумароков и его литературно-общественное окружение / Г. А. Гуковский // История русской литературы: в 10 тт. – М. ; Л., 1941. – Т. 3: Литература XVIII века. – Ч. 1. – С. 349–420.

56. Гуссерль, Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии / Э. Гуссерль ; пер. с нем. А. В. Михайлова. – Изд. 2-е. – Т. 1. – М. : Академический проект, 2009. – 489 с.

57. Данилевский, Н. Я. Россия и Европа / Н. Я. Данилевский ; сост., послесл., коммент. С. А. Вайгачев. – М. : Книга, 1991. – 574 с.

58. Дебор, Г. Общество спектакля / Г. Дебор ; пер. с фр. С. Офертаса, М. Якубович. – М. : Логос, 1999. – 224 с.

59. Делёз, Ж. Кино / Ж. Делёз ; пер. с фр. Б. Скуратов ; ред. и вступ. ст. О. Аронсон. – М. : Ад Маргинем, 2004. – 624 с.

60. Делёз, Ж. Платон и симулякр / Ж. Делёз ; пер. Е. А. Найман // Интенциональность и текстуальность : Философская мысль Франции XX века. – Томск, 1998. – С. 225–240.

61. Дератани, Н. Ф. Хрестоматия по античной литературе : в 2 тт. / Н. Ф. Дератани, Н. А. Тимофеева. – Т. 1: Греческая литература. – М. : Просвещение, 1958. – 648 с.

62. Деррида, Ж. Поля философии / Ж. Деррида ; пер. с фр. Д. Кралечкина. – М. : Академический проект, 2012. – 376 с.

63. Дидковская, Н. А. Современный провинциальный театр: мифологизированная реальность / Н. А. Дидковская // Вестник Евразии. – 2002. – № 3. – С. 116–141.

64. Дмитриевский, А. А. Чин пещного действа : Ист.-археол. этюд / А. А. Дмитриевский. – СПб. : тип. Имп. Акад. наук, 1895. – 50 с.

65. Дмитриевский, А. А. Чин пещного действа: Историко-археологический этюд (Посвящается проф. Н. Ф. Красносельцеву) / А. А. Дмитриевский // Византийский временник. – 1894. – Т. 1. – Вып. 3–4. – С. 553–600 [Электронный ресурс]. – URL: http://www.vremennik.biz/opus/BB/I3/53614 (дата обращения 09.11.2020).

66. Дробышева, М. Н. Далматинское возрождение и театр Дубровника / М. Н. Дробышева // Вестник Санкт-Петербургского университета. История. – 2003. – № 2. – С. 89–100

67. Дробышева, М. Н. Комедия М. Држича в свете западноевропейского драматургического опыта / М. Н. Дробышева // ART LOGOS. – 2017. – № 1. – С. 124–142.

68. Дубровина, И. В. Интенции сентиментализма в драматургии классициста Сумарокова / И. В. Дубровина // Наука и современность. – 2010. – № 7–1. – С. 111–124.

69. Дугин, А. Г. Консервативная Революция: Краткая история идеологий Третьего Пути / А. Г. Дугин // Элементы: Евразийское Обозрение. – 1991. – № 1 [Электронный ресурс]. – URL: http://elements.lenin.ru/1konsrev.htm (дата обращения 05.07.2020).

70. Евреинов, Н. Н. История русского театра / Н. Н. Евреинов. – М. : Эксмо, 2011. – 477 с.

71. Ефремова, Н. Г. Драматургия Симеона Полоцкого и школьный театр в России конца XVII – начала XVIII вв.: предпосылки, истоки и первые опыты: автореф. дис. … канд. искусствовед. : 17.00.01 / Ефремова, Надежда Георгиевна ; Государственный институт искусствознания. – М., 2019. – 29 с.

72. Ефремова, Н. Г. Драматургия Симеона Полоцкого и школьный театр в России конца XVII – начала XVIII вв.: предпосылки, истоки и первые опыты: дис. … канд. искусствовед. : 17.00.01 / Ефремова, Надежда Георгиевна ; Государственный институт искусствознания. – М., 2019. – 433 с.

73. Ефремова, Н. Г. Драматургия Симеона Полоцкого: первая русская школьная комедия / Н. Г. Ефремова // Вопросы театра. – 2016. – №3–4. – С. 166–196.

74. Журков, М. С. К вопросу об основных фронтирах театра / М. С. Журков // Культурная жизнь Юга России. – 2019. – № 4. – С. 14–17.

75. Журков, М. С. Социокультурные фронтиры театра и игры в контексте межпредметного дискурса / М. С. Журков // Культурное наследие России. – 2020. – № 1. – С. 98–103.

76. Забелин, И. Е. Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях / И. Е. Забелин ; ред. О. А. Платонов. – М. : Институт русской цивилизации, 2014. – 1056 с.

77. Заславский, Г. А. Трагедия Я. Б. Княжнина «Росслав» в историко-литературном и культурном контексте начала XIX века / Г. А. Заславский // Сибирский филологический журнал. – 2007. – № 1. – С. 9–23.

78. Зимин, А. А. «Слово о полку Игореве» и восточнославянский фольклор / А. А. Зимин // Русский фольклор: Материалы и исследования. – Т. 11: Исторические связи в славянском фольклоре. – Л.: Наука, 1968. – С. 212–224.

79. Зимин, А. А. Реформы Ивана Грозного : Очерки социально-экономической и политической истории России середины XVI в. / А. А. Зимин. – М. : Соцэкгиз, 1960. – 511 с.

80. Иванов, И. И. Политическая роль французскаго театра въ связи съ философіей XVIII вѣка / И. И. Иванов. – М. : Университетская Типография, 1895. – 771 с.

81. Иванова, Р. М., Скроботова, О. В. Культурное событие как инструмент продвижения территории : на примере фестиваля «Антоновские яблоки» / Р. М. Иванова, О. В. Скроботова, И. Е. Полякова, Г. Ю. Карасева // Инновации и инвестиции. – 2015. – № 11. – С. 282–286.

82. Ивинских, Г. П. Театр и зрители: отношения на длинных дистанциях (на примере театральной жизни Перми XIX–XX вв. и начала XXI

столетия) / Г. П. Ивинских // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. 2: Филология и искусствоведение. – 2017. – № 1. – С. 158–163.

83. Ивинских, Г. П. Трансформации театра в переходные эпохи России на рубежах XIX–XX и XX–XXI вв. (на материале театральной жизни Перми) / Г. П. Ивинских. – Пермь: Пермский гос. ин-т к-ры, 2020. – 444 с.

84. Илова, Е. В. Лингвокультурный концепт «театр» в коллективном и индивидуально-авторском сознании : автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.02.19 / Илова, Елена Викторовна ; Волгоградский государственный педагогический университет. – Волгоград, 2008. – 24 с.

85. Имихелова, С. С. Поэзия национального бытия: о литературе и театре Бурятии : рецензии и статьи 1980–2010 г. / С. С. Имихелова ; М-во образования и науки РФ, Бурятский гос. ун-т. – Улан-Удэ : Изд-во Бурятского госуниверситета, 2010. – 233 с.

86. Интенциональность и текстуальность : Философская мысль Франции XX века / сост. Е. А. Найман, В. А. Суровцев. – Томск : Водолей, 1998. – 320 с.

87. История русского драматического театра : в 7 тт. / ред. Е. Г. Холодов и др. – Изд. 2-е. – М. : Искусство, 1977–1987.

88. История русского театра : в 2 т. / В. Всеволодский-Гернгросс ; предисл. и общ. ред. А. В. Луначарского ; ред. изд-ва Б. В. Алперс. – Т. 1. – Л. ; М. : Теа-кино-печать, 1929. – 576 с.

89. История русского театра : в 2 т. / В. Всеволодский-Гернгросс ; предисл. и общ. ред. А. В. Луначарского ; ред. изд-ва Б. В. Алперс. – Т. 2. – Л. ; М. : Теа-кино-печать, 1929. – 508 с.

90. Каган, М. С. Искусство – БСЭ // Словари онлайн, 2010–2020 [Электронный ресурс]. – URL: https://rus-bse.slovaronline.com/30701-Искусство (дата обращения 13.04.2020).

91. Каган, М. С. Философия культуры / М. С. Каган. – СПб. : Петрополис, 1996. – 414 с.

92. Калганова, В. Е. Заглавие комедии А. П. Сумарокова «Нарцисс»: авторская интенция и читательская интерпретация / В. Е. Калганова // Пушкинские чтения. – 2012. – № XVII. – С. 166–172.

93. Канонические правила Православной Церкви с толкованиями: Шестой Вселенский Собор – Константинопольский, Трулльский: Правила 24, 51, 62, 65, 66, 71, 75 // Азбука веры, 2020 [Электронный ресурс]. – URL: https://azbyka.ru/otechnik/pravila/pravila-i-sobory-pravoslavnoj-cerkvi-shestoj-vselenskij-sobor-konstantinopolskij/ (дата обращения 08.07.2020).

94. Кант, И. Критика чистого разума / И. Кант ; пер. Н. Лосский. – М. : Мысль, 1994. – 591 с.

95. Киреевский, И. В., Киреевский, П. В. Полное собрание сочинений: в 4 тт. / И. В. Киреевский, П. В. Киреевский ; сост., примеч. и коммент. А. Ф. Малышевский. – Т. 2: Литературно-критические статьи и — художественные произведения. – Калуга : Гриф, 2006. – 368 с.

96. Клейман, Ю. А. Театр «Провинстаун плейерс» и генезис женской драматургии в США / Ю. А. Клейман // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2017. – № 3. – С. 322–330.

97. Клейн, И. Пути культурного импорта: труды по русской литературе XVIII века / И. Клейн. – М. : Языки славянской культуры, 2005. – 576 с.

98. Ковалёва, В. М. Алтарные преграды в трех новгородских храмах XII века / В. М. Ковалёва // Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции. – М. : Наука, 1977. – С. 55–64.

99. Коваленко, Т. В. Эволюция театральной жизни: Опыт информационно-культурологического осмысления / Т. В. Коваленко. – М. : Либроком, 2012. – 248 с.

100. Косякова, С. А. А. Ф. Мерзляков: между классицизмом и романтизмом (историческая драматургия В. А. Озерова в оценке критика) / С. А. Косякова // Социально-экономические явления и процессы. – 2012. – № 3. – С. 142–146.

101. Коэн, Л. Метод Ли Страсберга: Сборник упражнений по актерскому мастерству / Л. Коэн ; пер. с англ. Р. Пискотиной. – М. : Альпина Нон-фикшн, 2018. – 310 с.

102. Краткий этимологический словарь русского языка. Пособие для учителя / Под ред. чл.-кор. АН СССР С. Г. Бархударова. – Изд. 3-е испр. и доп. – М. : Просвещение, 1975. – 543 с.

103. Краткий этимологический словарь русского языка. Пособие для учителя / под ред. чл.-кор. АН СССР С. Г. Бархударова. – Изд. 3-е испр. и доп. – М. : Просвещение, 1975. – 543 с.

104. Крылова, А. В. О новых формах синтеза искусств в современном музыкальном театре / А. В. Крылова // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2020. – № 2. – С. 230–247.

105. Кулишова, О. В., Карпюк, С. Г. Хоры в аттической вазописи VI–V веков до н. э. / О. В. Кулишова, С. Г. Карпюк // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. – Вып. 7 / ред. С. В. Мальцева, Е. Ю. Станюкович-Денисова, А. В. Захарова. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 2017. – С. 69–77.

106. Культура и искусство древней Руси: Сборник статей в честь проф. М. К. Каргера / ред. М. И. Артамонов. – Л. : Изд-во Ленинградского университета, 1967. – 175 с.

107. Культурология. XX век. Энциклопедия / ред. С.Я. Левит. – Т. 1. – СПб. : Университетская книга ; Алетейя, 1998. – 447 с.

108. Культурология. XX век. Энциклопедия / ред. С.Я. Левит. – Т. 2. – СПб. : Университетская книга ; Алетейя, 1998. – 370 с.

109. Леви-Стросс, К. Мифологики: Сырое и приготовленное / К. Леви-Строс ; пер. с фр. З. А. Сокулер, К. З. Акопян. – М.: Флюид, 2006. – 399 с.

110. Леви-Стросс, К. Структурная антропология / К. Леви-Строс ; пер. с фр. В. В. Иванов. – М. : ЭКСМО-Пресс, 2001. – 512 с.

111. Лич, Э. Культура и коммуникация: Логика взаимосвязи символов. К использованию структурного анализа в социальной антропологии / Э. Лич ; пер. И. Ж. Кожановская. – М. : Восточная литература ; РАН, 2001. – 142 с.

112. Лосев, А. Ф. Бытие. Имя. Космос / А. Ф. Лосев. ; ред. А. А. Тахо-Годи. – М. : Мысль, 1993. —958 с.

113. Лосев, А. Ф. История античной эстетики: 8 тт. / А. Ф. Лосев. – Т.1: Ранняя классика. – М. : АСТ ; Х.: Фолио, 2000. – 624 с.

114. Лотман, Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман ; ред. Н. Г. Николаюк, Т. А. Шпак. – СПб. : Искусство-СПБ, 2000. – 704 с.

115. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. – Таллин : Ээсти раамат, 1973. – 135 с.

116. Лугинина, А. Г., Волкова, П. С. Социология в текстах культуры / А. Г. Лугинина, П. С. Волкова. – Краснодар : Кубанский государственный аграрный университет имени И.Т. Трубилина, 2020. – 113 с.

117. Луначарский, А. В. Театр и революция / А. В. Луначарский. – М. : Гос. изд-во, 1924. – 484 с.

118. Макаренко, Е. К. Роль шекспировского театра в формировании русской исторической трагедии / Е. К. Макаренко // Вестник ТГПУ. – 2014. – № 7 (148). – С. 171–177.

119. Мамардашвили, М. К., Пятигорский, А. М. Символ и сознание : метафизические рассуждения о сознании, символике и языке / М. К. Мамардашвили, А. М. Пятигорский ; Российская акад. наук, Ин-т философии. – Сер. Кн. 4: Мераб Мамардашвили. – М. : Прогресс-Традиция, 2009. – 288 с.

120. Мамардашвили, М. К., Пятигорский, А. М. Символ и сознание: Метафизические рассуждения о сознании, символике и языке / М. К. Мамардашвили, А. М. Пятигорский ; ред. Ю. П. Сенокосов. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1997. – 224 с.

121. Мандельброт, Б. Фрактальная геометрия природы / Б. Мандельброт ; пер. А. Р. Логунов. – М.: Институт компьютерных исследований, 2002. – 656 с.

122. Маркс, К. Капитал: Критика политической экономии // Сочинения / К. Маркс, Ф. Энгельс; Ин-т марксизма – ленинизма при ЦК КПСС. – Т. 25. – Ч. 2. – М. : Госполитиздат, 1962. – 558 с.

123. Марр, Н. Я. Избранные работы в 5-ти тт. / Н. Я. Марр ; предисл. В. Аптекарь ; Акад. наук СССР, Гос. акад. истории материальной культуры. — Т. 5. Этно– и глоттогония Восточной Европы. – М. ; Л. : ГСЭИ, 1935. – 666 с.

124. Мартиндейл, К. Генеральная парадигма эмпирической эстетики / К. Мартиндейл // Творчество в искусстве – искусство творчества / ред. Л. Дорфман, К. Мартиндейл, В. Петров и др. – М. : Наука ; Смысл, 2000. – С. 36–44.

125. Маслов, С. Ю. Асиметрия познавательных механизмов и ее следствия / С. Ю. Маслов // Семиотика и информатика: сб. науч. ст. – Вып. 20. – М. : ВИНИТИ АН СССР, 1983. – С. 3–34.

126. Маслов, С. Ю. Избранные труды: Аспектология. Общее языкознание / С. Ю. Маслов ; сост. и ред. А. В. Бондарко, Т. А. Майсак, В. А. Плунгян ; вступит. ст. А. В. Бондарко, Н. А. Козинцевой, Т. А. Майсака, В. А. Плунгяна. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 840 с.

127. Мороз, А. Б. Про блины, зятя и тещу / А. Б. Мороз // Живая старина. – 2016. – № 2. – С. 13–17.

128. Назаркина, В. А., Зозуля, О. А. Технология event-мероприятия в продвижении культурно-досуговых услуг для студенческой молодежи / В. А. Назаркина, О. А. Зозуля // Вестник Московского городского педагогического университета. – Серия: Экономика. – 2019. – № 1. – С. 69–78.

129. Найденко, М. К. Система К. С. Станиславского и мистическая традиция в русской театральной культуре / М. К. Найденко // Культурная жизнь Юга России. – 2012. – № 4. – С. 25–28.

130. Найденко, М. К., Михеева, С. В. Проблемы трансформации французского авангарда в отечественной театральной культуре / М. К. Найденко, С. В. Михеева, Е. А. Гончарова // Культурная жизнь Юга России. – 2020. – № 4. – С. 9–16.

131. Николаева, Л. И., Капелюш, М. Б. Трансформация пространства для событий / Л. И. Николаева, М. Б. Капелюш // Научная сессия ГУАП: сб. докладов: в 3 ч. – Ч. 1. – СПб. : ГУАП, 2017. – С. 110–113.

132. Никольский, К. Т. О службах Русской Церкви, бывших в прежних печатных богослужебных книгах / К. Т. Никольский. – СПб.: Тип. Т-ва «Обществ. польза», 1885. – 411 с.

133. Овчинникова, Б. Б. Маски и их роль в средневековой культуре Новгорода / Б. Б. Овчинникова, Е. В. Копнина // Новгородская Русь: историческое пространство и культурное наследие. Екатеринбург : Банк культурной информации, 2000. – Проблемы истории России. – Вып. 3. – С. 118–134.

134. Олексюк, Н. М. Событийный маркетинг: сущность и особенности организации / Н. М. Олексюк // Проблемы и перспективы развития региональной экономики и финансов. – М.: Научный консультант, 2017. – С. 201–212.

135. Онтология и антропология театра: Введение – Театр и его сущность // Александр Дугин, 2019–2020 [Электронный ресурс]. – URL: http://dugin.ru/video/ontologiya-i-antropologiya-teatra-vvedenie-teatr-i-ego-sushchnost (дата обращения 15.03.2020).

136. Орлова, Е. В. К вопросу о культурологическом анализе театрального пространства / Е. В. Орлова // Вестник ОГУ. – 2008. – № 6. – С. 10–16.

137. Орлова, Е. В. Театральное пространство и пространство театра : компаративный анализ : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 24.00.01 / Орлова, Елена Валентиновна ; Тамб. гос. ун-т им. Г.Р. Державина. – Тамбов, 2011. – 23 с.

138. Островский, А. Н. Полное собрание сочинений / А. Н. Островский. – Т. 5. Пьесы 1867–1870. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1950. – 350 с.

139. Панченко, А. М. Русская культура в канун петровских реформ / А. М. Панченко. – Л. : Наука, 1984. – 208 с.

140. Пархоменко, Т. А. «Записи» А. Н. Скрябина в культурном наследии Серебряного века / Т. А. Пархоменко // Культурное наследие России. – 2019. – № 4. – С. 69–74.

141. Пархоменко, Т. А. Российская цивилизация: между Западом и Востоком / Т. А. Пархоменко. М. : Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачева, 2021. – 152 с.

142. Петров, В. М. О математических моделях в прикладной культурологии / В. М. Петров // Научный вестник Гуманитарно-социального института. – 2018. – № 7. – С. 7–15.

143. Петров, В. М. Прогнозирование художественной культуры: Вопросы методологии и методики / В. М. Петров. – М. : Наука, 1991. – 152 с.

144. Петрухин, В. Я. Скоморохи / В. Я. Петрухин // Славянские древности: Этнолингвистический словарь : в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого ; Институт славяноведения РАН. – Т. 5: С (Сказка) – Я (Ящерица). – М. : Межд. отношения, 2012. – С. 18–20.

145. Пирс, Ч. С. Избранные философские произведения / Ч. С. Пирс ; пер. К. Голубович, К. Чухрукидзе, Т. Дмитриева. – М. : Логос, 2000. – 412 с.

146. Полоцкий, С. Вирши / С. Полоцкий ; ред. В. Г. Короткий ; сост. В К. Былинин, Л. У. Звонарева. – Мн. : Мастацкая літаратура, 1990. – 448 с.

147. Померанцева, Э. В. Русская устная проза / Э. В. Померанцева. – М. : Просвещение, 1985. – 269 с.

148. Пропп, В. Я. Русские аграрные праздники / В. Я. Пропп. – СПб. : Терра–Азбука, 1995. – 176 с.

149. Родина Т. М. Театр – БСЭ // Словари онлайн, 2010–2020 [Электронный ресурс]. – URL: https://rus-bse.slovaronline.com/77916-Театр (дата обращения 13.04.2020).

150. Русские драматические произведения 1672–1725 годов : К 200-летнему юбилею рус. театра собраны и объяснены Николаем Тихонравовым, проф. Моск. ун-та. – Т. 1–2. – [Репертуар русского театра в первые пятьдесят лет его существования / Н. Тихонравов]. – СПб. : Д.Е. Кожанчиков, 1874. – 562 с.

151. Русский фольклор: Материалы и исследования. – Т. 11: Исторические связи в славянском фольклоре / ред. А. М. Астахов ; АН СССР ; Ин-т русской лит-ры (Пушкинский Дом). – Л. : Наука, 1968. – 376 с.

152. Рыбаков, Б. А. Язычество древних славян / Б. А. Рыбаков. – М.: Акад. проект, 2013. – 639 с.

153. Рыбаков, Б. А. Язычество древних славян / Б. А. Рыбаков. – М.: Наука, 1981. – 608 с.

154. Сарабьянов, В. Д., Смирнова, Э. С. История древнерусской живописи / В. Д. Сарабьянов, Э. С. Смирнова. – М. : Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, 2007. – 752 с.

155. Светаева, М. Г. Российские Императорские театры – «вопрос государственной важности» / М. Г. Светаева // Чертковский исторический сборник. – 2019. – Вып. 2. – С. 570–583.

156. Семёнова, Ю. С. Екатерина II как либреттист: жанровые особенности комических опер императрицы / Ю. С. Семёнова // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2012. – № 1. – С. 255–263.

157. Серков, А. И. Русское масонство : 1731–2000 гг. Энциклопедический словарь / А. И. Серков. – М.: Российская политическая энциклопедия, 2001. – 1224 с.

158. Серова, С. А. Китайский театр и традиционное китайское общество (XVI—XVII вв.) / С. А. Серова. – М. : Наука, 1990. – 278 с.

159. Симеон Полоцкий. Избранные сочинения / сост., ст. [Симеон Полоцкий – поэт и драматург. – С. 223–260] и коммент. И. П. Еремина. – М. ; Л. : Изд-во Акад. наук СССР, 1953. – 282 с.

160. Сиротинин, А. Н. Петр Алексеевич Плавильщиков, актер и писатель прошлого века. (Очерк из истории русского театра) / А. Н. Сиротинин // Исторический вестник. – 1890. – Т. 45. – № 8. – С. 415–446.

161. Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5-ти тт. / ред. Н. И. Толстой. – Т. 5: С (Сказка) – Я (Ящерица). – М. : Международные отношения, 2012. – 736 с.

162. Соколов, А. В. Общая теория социальной коммуникации / А. В. Соколов. – СПб. : Михайлов, 2002. – 460 с.

163. Соссюр, Ф. де. Курс общей лингвистики / Ф. де. Соссюр ; пер. А. М. Сухотин ; ред. Р. И. Шор. – М.: УРСС, 2004. – 271 с.

164. Станиславский, К. С. Работа актера над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика / К. С. Станиславский. – СПб.: Прайм-Еврознак, 2009. – 478 с.

165. Старикова, Л. М. Театральная жизнь старинной Москвы. Эпоха. Быт. Нравы / Л. М. Старикова. – М. : Искусство, 1988. – 336 с.

166. Старикова, Л. М. Театрально-зрелищная жизнь российских столиц в эпоху Елизаветы Петровны. Императорские труппы / Л. М. Старикова // Вопросы театра. – 2018. – № 3–4. – С. 199–244.

167. Степанов, Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования / Ю. С. Степанов. – М.: Языки славянской культуры, 1997. – 825 с.

168. Степанов, Ю. С. Константы: Словарь русской культуры / Ю. С. Степанов. – Изд.3-е, испр. и доп. – М. : Академический Проект, 2004. – 992 с.

169. Степин, В. С. Культура // Новая философская энциклопедия / ИФ РАН, 2010–2021 [Электронный ресурс]. – URL:

https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH4b379ecd7a2f7c0c5fb64b (дата обращения 21.03.2021).

170. Степин, В. С. Цивилизация и культура / В. С. Степин. – СПб. : СПбГУП, 2011. – 408 с.

171. Столярова, Е. В. Южноиндийский театр теней «Толпава Кутху»: Традиция и современность / Е. В. Столярова // Этнография. – 2020. – № 4 (10). – С. 35–46.

172. Судакова, О. Н. Семиотическая концептуализация культуры в работах Ю. С. Степанова / О. Н. Судакова // Вестник СПбГИК. – 2017. – №2 (31). – С. 61–64.

173. Сузи, В. Н. Принцип «двойного бытия» в поэзии Ф. И. Тютчева / В. Н. Сузи // Проблемы исторической поэтики. – 1992. – № 2. – С. 102–112.

174. Сумароков, А. П. Полное собрание всех сочинений : В стихах и прозе / А. П. Сумароков ; сост. Н. Новиков. – Ч.3: Трагедии ; Хорев ; Гамлет ; Синав и Трувор ; Аристона ; Семира ; Ярополк и Димиза. – М. : Унив. тип., у Н. Новикова, 1781. – 396 с.

175. Сумароков, А. П. Полное собрание всех сочинений : В стихах и прозе / А. П. Сумароков ; сост. Н. Новиков. – Ч.4: Трагедии: Вышеслав ; Димитрий Самозванец ; Мстислав. Новыя лавры, пролог. Прибежище добродетели, баллет. Оперы: Альцеста ; Цефал и Прокрис. Пустынник. Драма. Любовная гадательная книжка. Мнение во сновидении о французских трагедиях. – М. : Унив. тип., у Н. Новикова, 1781. – 356 с.

176. Сумароков, А. П. Полное собрание всех сочинений : В стихах и прозе / А. П. Сумароков ; сост. Н. Новиков. – Ч. 5: Комедии: Опекун ; Лихоимец ; Три брата совместники ; Ядовитый; Нарцисс ; Приданое обманом ; Чудовищи ; Тресотиниус ; Пустая ссора. – М. : Унив. тип., у Н. Новикова, 1781. – 392 с.

177. Сумароков, А. П. Полное собрание всех сочинений : В стихах и прозе / А. П. Сумароков ; сост. Н. Новиков. – Ч.6: Комедии: Рогоносец по воображению ; Мать совместница дочери ; Вздорщица. Краткая московская

летопись. Первый и главный стрелецкий бунт и др. статьи. – М. : Унив. тип., у Н. Новикова, 1781. – 395 с.

178. Сущность // Философия: Энциклопедический словарь / ред. А. А. Ивин. – М. : Гардарики, 2004 [Электронный ресурс]. – URL: http://ariom.ru/wiki/Sushhnost' (дата обращения 30.07.2020)

179. Театр – Театральная энциклопедия // ISTORIYA-TEATRA.RU, 2001–2020 [Электронный ресурс]. – URL: http://istoriya-teatra.ru/theatre/item/f00/s09/e0009414/index.shtml (дата обращения 13.04.2020).

180. Театр – Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона // Gufo.me, 2005–2020 [Электронный ресурс]. – URL: https://gufo.me/dict/brockhaus/Театр (дата обращения 13.04.2020).

181. Театральная энциклопедия: в 5 тт. / ред. С. С. Мокульский, П. А. Марков и др. – Т. 5. – М. : Советская энциклопедия, 1967. – 591 с.

182. Тимина А. Первый том российской театральной энциклопедии выйдет в мае // Театрал Медиа Групп, 2020 [Электронный ресурс]. – URL: http://www.teatral-online.ru/news/26217/ (дата обращения 13.04.2020).

183. Топоров, В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического / В. Н. Топоров. – М. : Прогресс ; Культура, 1995. – 624 с.

184. Топоров, В. Н. Петербургский текст русской литературы. Избранные труды / В. Н. Топоров ; ред. Н. Г. Николаюк. – СПб. : Искусство-СПБ, 2003. – 616 с.

185. Тюпа, В. И. Классицистическая парадигма и любовный дискурс (начальный этап творчества Тредиаковского) / В. И. Тюпа // Вестник РГГУ. – Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. – 2007. – № 7. – С. 9–27.

186. Ухтомский, А. А. Доминанта / А. А. Ухтомский ; ред. Е. Строганова, Л. Винокуров, В. Попов и др. – СПб. ; М. ; Харьков ; Минск : Питер, 2002. – 448 с.

187. Фатеева, А. Екатерина II как писатель / А. Фатеева // Высшее образование в России. – 2006. – № 6. – С. 121–132.

188. Финдейзен, Н. Ф. Средневековые мейстерзингеры и один из блестящих представителей мейстерзанга / Н. Ф. Финдейзен. – СПб.: тип. Н. Финдейзена, 1897. – 16 с.

189. Фишер, Р., Шапиро, Д. Эмоциональный интеллект в переговорах / Р. Фишер, Д. Шапиро ; ред. О. Копыт, К. Вострухина. – М.: Манн, Иванов и Фербер, 2015. – 336 с.

190. Фишер-Лихте, Э. Эстетика перформативности / Э. Фишер-Лихте ; пер. с нем. Н. Кандинской ред. Д. В. Трубочкин. – М. : Play&Play ; Канон+, 2015. – 376 с.

191. Флиер, А. Я. Культурогенез / А. Я. Флиер. – М. : РИК, 1995. – 128 с.

192. Флиер, А. Я. Моделирование культуры в социальном аспекте / А. Я. Флиер // Культура и наука Дальнего Востока. – 2018. – № 1. – С. 24–30.

193. Флиер, А. Я. Феномен культурной формы / А. Я. Флиер // Культура культуры. – 2020. – № 2. – С. 2 [Электронный ресурс]. – URL: http://cult-cult.ru/phenomenon-of-cultural-form/ (дата обращения 30.06.2020).

194. Флоренский, П. Иконостас. Избранные труды по искусству / П. Флоренский ; сост. А. Г. Наследников. – СПб. : Мифрил ; Русская книга, 1993. – 365 с.

195. Фуко, М. Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью / М. Фуко ; пер. с фр. Б. М. Скуратова ; ред. В. П. Большаков. – Ч. 3. – М. : Праксис, 2006. —320 с.

196. Хайдеггер, М. Бытие и время / М. Хайдеггер ; пер. с нем. В. В. Бибихина. – Харьков : Фолио, 2003. – 602 с.

197. Хайдеггер, М. Исток художественного творения / М. Хайдеггер ; пер. А. В. Михайлов. – М. : Академический проект, 2008. – 526 с.

198. Хайченко, Е. Г. «Почтеннейшая публика», или Зритель как актер / Е. Г. Хайченко // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2010. – № 2. – С. 21–53.

199. Хайченко, Е. Г. Почтеннейшая публика, или Зритель как актер / Е. Г. Хайченко. – М. : ГИТИС, 2016. – 180 с.

200. Хейзинга, Й. Homo ludens : Человек играющий / Й. Хейзинга ; сост. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестров. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. – 416 с.

201. Хрестоматия по античной литературе: в 2 тт. / пер. В. Аппельрот ; ред. Н. Ф. Дератани, Н. А. Тимофеева. – Т. 1: Греческая литература. – М. : Просвещение, 1965. – 679 с.

202. Цимбалова, С. И. Проблемы изучения театра актера в России / С. И. Цимбалова // Ярославский педагогический вестник. – 2016. – № 6. – С. 334–342.

203. Цицерон, М. Т. Избранные сочинения / М. Т. Цицерон ; пер. М. Гаспаров. – М.: Художественная литература, 1975. – 456 с.

204. Чепеленко, К. О. Социокультурные особенности аудитории современного провинциального театра: автореф. дис. … канд. соц. наук : 22.00.06 / Чепеленко, Ксения Олеговна ; Саратовский государственный технический университет. – Саратов, 2008. – 16 с.

205. Черникова, Т. В. Европейское влияние на русскую культуру XVII в. / Т. В. Черникова // Вестник МГИМО. – 2013. – №1 (28). – С. 153–161.

206. Чичерин, Г. В. Моцарт : Исследовательский этюд / Г. В. Чичерин ; ред., вступ. статья, коммент. и пер. иностр. текста Е. Ф. Бронфин. – Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1970. – 318 с.

207. Швырев, В. С. Неопозитивизм и проблемы эмпирического обоснования науки / В. С. Швырев. – М. : Наука, 1966. – 215 с.

208. Шеннон, К. Работы по теории информации и кибернетике / К. Шеннон ; пер. с англ. под ред. Р. Л. Добрушина, О. Б. Лупанова ; предисл. А. Н. Колмогоров. – М. : Изд-во иностранной литературы, 1963. – 830 с.

209. Шибаева, М. М. Деятели отечественной культуры о субъекте художественного творчества / М. М. Шибаева // Обсерватория культуры. – 2013. – № 2. – С. 92–96.

210. Шибаева, М. М. Режиссерский фактор изменений в сфере театрального искусства / М. М. Шибаева // Научное обозрение. Сер. 2: Гуманитарные науки. – 2015. – № 2. – С. 134–138.

211. Шибаева, М. М. Понимание инонациональной культуры как фактор развития диалогических отношений / М. М. Шибаева // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – № 5. – С. 53–56.

212. Шибаева, М. М. Культурологический аспект постижения художественных текстов / М. М. Шибаева // Культурология: имя собственное (к 70-летию Андрея Яковлевича Флиера): кол. монография / науч. ред. И. В. Малыгина. М.: Согласие, 2021. С. 330–337.

213. Шишхова, Н. М. Принципы исторического повествования в русских трагедиях XVIII в. / Н. М. Шишхова // Вестник Адыгейского государственного университета. – Сер. 2: Филология и искусствоведение. – 2017. – № 2. – С. 183–190.

214. Штейнер, Р. Мировоззрение Гёте / Р. Штейнер ; пер. с нем. Н. Вильмонт. – СПб. : Деметра, 2011. – 192 с.

215. Шуванов, И. Б., Круглова М. С. Арт-объекты в коммуникационном пространстве массовых мероприятий / И. Б. Шуванов, М. С. Круглова, В. П. Шуванова // Культурная жизнь Юга России. – 2018. – № 4. – С. 32–35.

216. Щедровицкий, Г. П. Избранные труды / Г. П. Щедровицкий. – М. : Изд-во шк. культ. политики, 1995. – 759 с.

217. Этимологический словарь Семёнова А. В.: этимология слова игра // Lexicography.online, 2020 [Электронный ресурс]. – URL: https://lexicography.online/etymology/semyonov/и/игра (дата обращения 01.07.2020).

218. Этимологический словарь Фасмера М.: этимология слова хор // Lexicography.online, 2020 [Электронный ресурс]. – URL: https://lexicography.online/etymology/vasmer/х/хор (дата обращения 01.07.2020).

219. Юберсфельд, А. Как всегда – об авангарде: антология французского театрального авангарда / А. Юберсфельд. – М. : Союз театр ; ГИТИС, 1992. – 284 с.

220. Юрина, Е. А. Инновации в организации сценического пространства во французском театре второй половины XVIII века / Е. А. Юрина // XXXVI Огаревские чтения: матер. науч. конф. (Саранск, 03–08 декабря 2007 г.). – Саранск : Национальный исследовательский Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарёва, 2008. – С. 95.

221. Якобсон, Р. О. Работы по поэтике / Р. О. Якобсон ; сост. и общ. ред. М. А. Гаспарова ; вступ. ст. В. В. Иванова. – М.: Прогресс, 1987. – 461 с.

222. Яковлева, Н. А. Праздничный чин русского иконостаса / Н. А. Яковлева. – М. : Белый город ; Воскресный день, 2016. – 272 с.

223. Якушкина, Н. В. Культурные коды в контексте динамики культуры (на примере театрального искусства конца XIX – начала XX века) / Н. В. Якушкина // Вестник МГУП. – 2011. – № 12. – С. 21–32.

224. Adloff, F. Gifts of Cooperation, Mauss and Pragmatism / F. Adloff. – Abingdon, OX ; New York, NY : Routledge, 2016. – 196 p.

225. Bateson, G. Steps to an ecology of mind: Collected essays in anthropology, psychiatry, evolution, and epistemology / G. Bateson. – Chicago, IL: University of Chicago Press, 2000. – 533 p.

226. Baxter, L. A. Voicing Relationships: A Dialogic Perspective / L. A. Baxter. – Thousand Oaks, CA: SAGE Publications, Inc., 2011. – 224 p.

227. Baxter, L. Dialectical Contradictions in Relationship Development / L. Baxter // Journal of Social and Personal Relationships. – 1990. – Vol. 7. – Is. 1. – P. 69–88.

228. Bruner, J. Acts of Meaning: Four Lectures on Mind and Culture / J. Bruner. – Harvard University Press, 1990. – 208 p.

229. Burke, K. Essays Toward a Symbolic of Motives, 1950-1955 / K. Burke ; ed. W. H. Rueckert. – Parlor Press, 2006. – 340 p.

230. Burman, A. D. The Pūrvaranga and the prologue scenes in the Indian and South-East Asian theatres / A. D. Burman // Indo-Iranian Journal. – 1994. – No. 37. – P. 297–316.

231. Clark, K., Holquist, M. Mikhail Bakhtin / K. Clark, M. Holquist. – Harvard University Press, 1984. – 398 p.

232. Cooren, F. Communication Theory at the Center: Ventriloquism and the Communicative Constitution of Reality / F. Cooren // Journal of Communication. – 2012. – Vol. 62. – Is. 1. – P. 1–20.

233. Craig, R. T. Communication Theory as a Field / R. T. Craig // Communication Theory. – 1999. – Vol. 9. – Is. 2. – P. 119–161.

234. Craig, R. T. Metacommunication // The International Encyclopedia of Communication Theory and Philosophy / eds. K. B. Jensen, R. T. Craig. – John Wiley & Sons, Inc., 2016. – P. 1–8.

235. Czarniawska, B. Narrating the Organization: Dramas of Institutional Identity / B. Czarniawska. – Chicago: University of Chicago Press, 1997. – 256 p.

236. Dukore, B. F. Dramatic Theory and Criticism: Greeks to Grotowski / B. F. Dukore. – Florence, KY: Heinle & Heinle, 1974. – 1003 p.

237. Eisenstein, C. Sacred Economics, Revised: Money, Gift & Society in the Age of Transition / C. Eisenstein.. Berkeley: North Atlantic Books, 2021. 520 p.

238. Eisenstein, C. The Ascent of Humanity: Civilization and the Human Sense of Self / C. Eisenstein. – Berkeley: North Atlantic Books, 2013. – 576 p.

239. Garcia-Jimenez, L. The Pragmatic Metamodel of Communication: A cultural approach to interaction / L. Garcia-Jimenez // Studies in Communication Sciences. – 2014. – Vol. 14. – Is. 1. – P. 86–93.

240. Goffman, E. Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience / E. Goffman. – Northeastern University Press, 1986. – 600 p.

241. Grasmück-Zhang, S. Restoration and Conservation of the Yisu Society Theater in Xi'an // Authenticity in Architectural Heritage Conservation : Transcultural Research – Heidelberg Studies on Asia and Europe in a Global Context / eds. K. Weiler, N. Gutschow. – Springer, Cham, 2017. – P. 201–218.

242. Hirschkop, K. Mikhail Bakhtin: An Aesthetic for Democracy / K. Hirschkop. – Oxford University Press, 1999. – 332 p.

243. Hofstede, G. Culture's Consequences: International differences in work-related values / G. Hofstede. – Newbury Park, CA: Sage Publications, 1980. – 475 p.

244. Holquist, M. Dialogism: Bakhtin and His World / M. Holquist. – Psychology Press, 2002. – 228 p.

245. Indian Theatre: Traditions Of Performance / eds.: F. P. Richmond, D. L. Swann, P. B. Zarrilli. – Honolulu ; Hawaii : University of Hawaii Press, 1990. – 487 p.

246. Kroeber, A. L., Kluckhohn, C. Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions / A. L. Kroeber, C. Kluckhohn. – Cambridge: Harvard University Printing Office, 1952. – 224 p.

247. Latur, B. Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory / B. Latur. – New York: Oxford University Press, 2007. – 301 p.

248. Martindale, C. The Clockwork Muse: The Predictability of Artistic Change / C. Martindale. – N.Y. : Basic Books, 1990. – 411 p.

249. Mauss, M. The Gift: The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies / M. Mauss ; Transl. I. Cunnison. – Eastford, CT: Martino Fine Books, 2011. – 146 p.

250. McChesney, R. W., Pickard, V. News Media as Political Institutions // The Oxford Handbook of Political Communication / eds. K. Kenski, K. H. Jamieson. – Oxford University Press, 2017. – DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199793471.013.74

251. Morson, G. S., Emerson, C. Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics / G. S. Morson, C. Emerson. – Stanford University Press, 1990. – 552 p.

252. Mounin, G. Semiotic Praxis: Studies in Pertinence and in the Means of Expression and Communication / G. Mounin. – Luxembourg: Springer, 1985. – 236 p.

253. Solmsen, F. Nomos und Physis by Felix Heinimann / F. Solmsen // The American Journal of Philology. – 1951. – Vol. 72. – No. 2. – P. 191–195.

254. The Maternal Roots of the Gift Economy / ed. G. Vaughan. – Toronto: Inanna Publications, 2018. – 350 p.

255. Vaughan, G. For-Giving. A Feminist Criticism of Exchange / G. Vaughan ; Foreword by R. Morgan. – Texas: Plainview Press, 1997. – 432 p.

256. Vaughan, G. Homo Donans: For a Maternal Economy / G. Vaughan. – Milano: Vanda ePublishing, 2016. – 344 p.

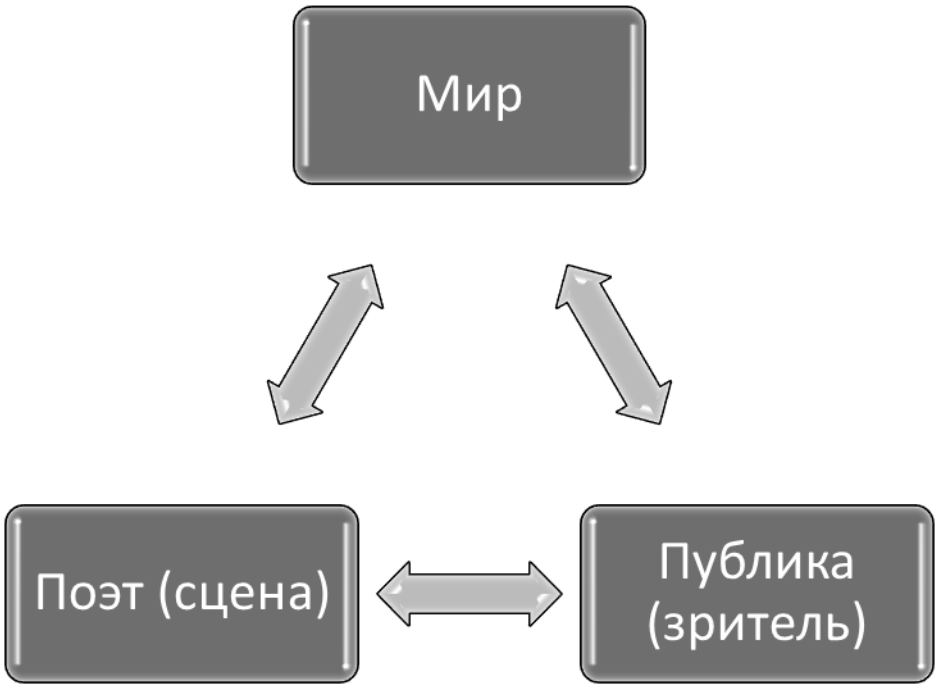
257. Vaughan, G. The Gift in the Heart of Language: The Maternal Source of Meaning / G. Vaughan. – Mimesis International, 2015. – 486 p.

258. Women and the Gift Economy: A Radically Different Worldview Is Possible / ed. G. Vaughan. – Toronto : Inanna Publications, 2007. – 388 p.

П Р И Л О Ж Е Н И Е

Рисунок 1

Схема социальной автокоммуникации посредством искусства



Стрелки на рисунке одновременно символизируют процесс и некоторый объем содержания сообщения, объекта коммуникации.

Рисунок 2

Линейная схема коммуникации театра

Рисунок 3

Диалогическая схема коммуникации театра

Рисунок 4

Диалогическая схема коммуникации театра с историческим временем

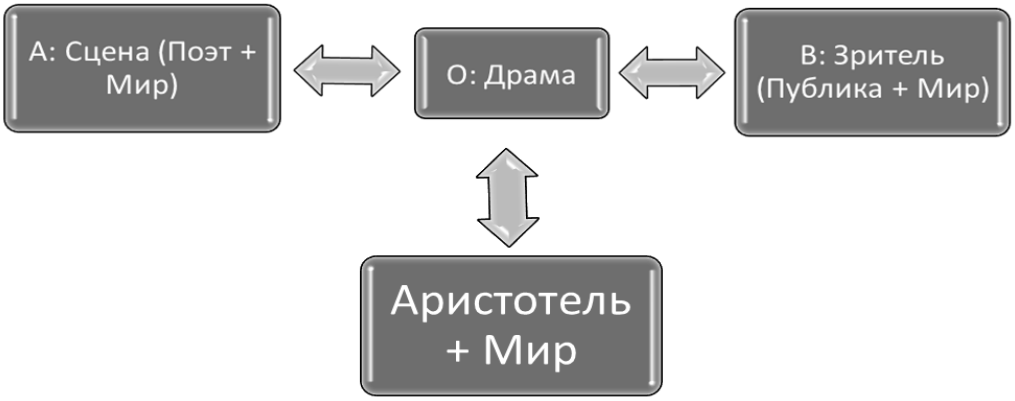


Рисунок 5

Диалогическая схема коммуникации театра в социальной среде

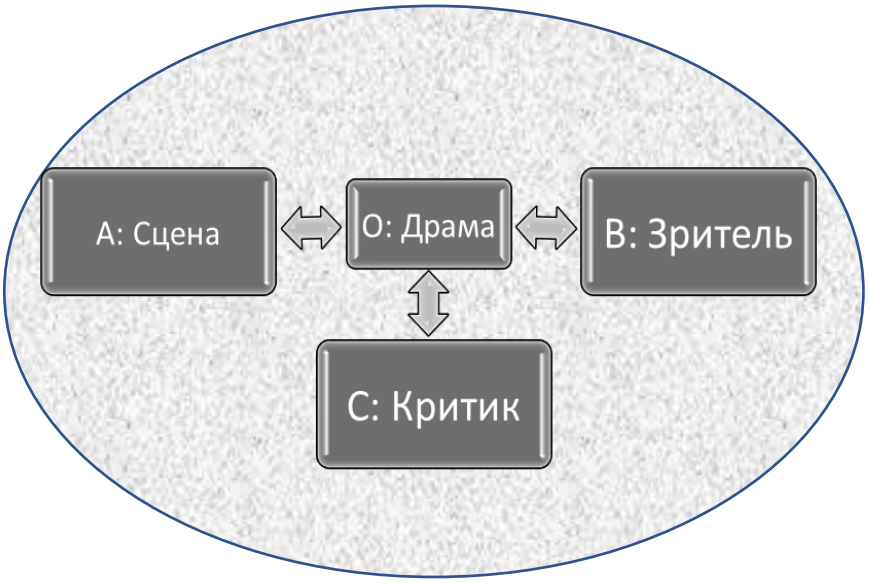
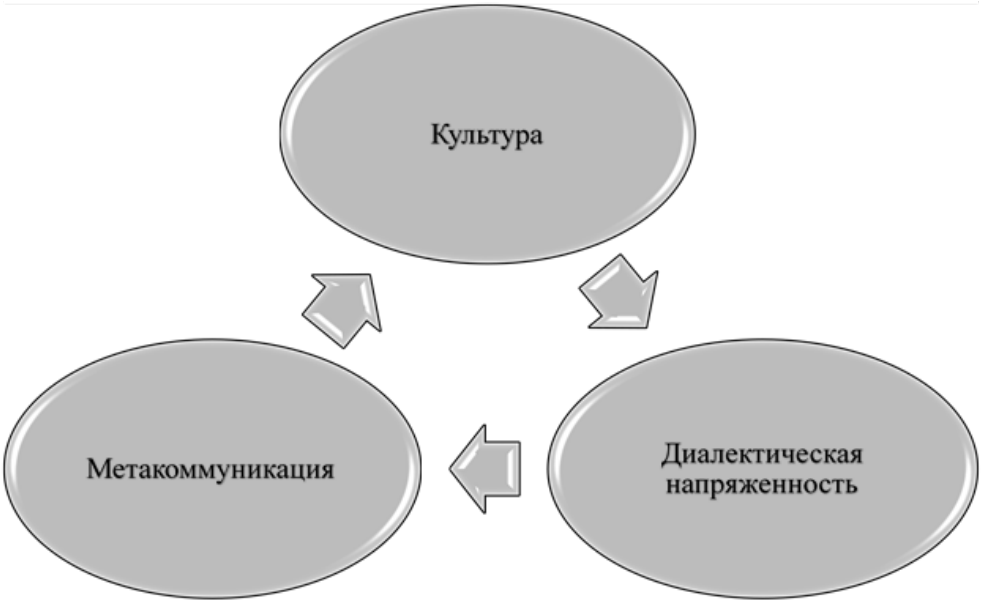


Рисунок 6

Прагматическая метамодель коммуникации Л. Гарсии-Хименес