

насмешки» [5, с. 185]. Именно контраст является основой конфликта и в фильме Г. Якопетти, в котором он сравнивает цивилизованный и так называемый нецивилизованный мир, ставя между ними знак равенства: элементом, который объединяет эти миры, является авторский закадровый текст.

Уже более полувека этот прием многие кинорежиссеры считают телевизионным и неинтересным. Возможно, кинорежиссеры XXI века смогут найти новые возможности использования закадрового текста.

Литература

1. *Шергова К.А.* Эволюция жанров в документальном телевизионном кино: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2010.
2. *Лотман Ю., Цивьян Ю.* Диалог с экраном. Таллинн, 1994. 304 с.
3. *Нехорошев Л.Н.* Драматургия фильма. М., 2009. 344 с.
4. *Кузнецов П.* Трудно быть богом. Отцы и сыновья. История вопроса // Сеанс. № 21/22. URL: <https://seance.ru/n/21-22/novyiy-geroy-otets-i-syin/kuznetsov-father/>
5. *Ахманова О.С.* Словарь лингвистических терминов. М., 1966. 185 с.

References

1. *Shergova K.A.* Evolution of genres in documentary television cinema: diss. ... cand. of history of art. Moscow, 2010.
2. *Lotman Yu., Tsivyan Yu.* Dialog s ekranom [Dialogue with a screen]. Tallinn, 1994. 304 p.
3. *Nekhoroshev L.N.* Dramaturgiya filma [Drama of a film]. Moscow, 2009. 344 p.
4. *Kuznetsov P.* It's hard to be a God. Fathers and sons. Background // Seans. № 21/22. URL: <https://seance.ru/n/21-22/novyiy-geroy-otets-i-syin/kuznetsov-father/>
5. *Akhmanova O.S.* Slovar lingvisticheskikh terminov [Dictionary of linguistic terms]. Moscow, 1966. 185 p.

УДК 792.01

М.С. ЖУРКОВ

К ВОПРОСУ ОБ ОСНОВНЫХ ФРОНТИРАХ ТЕАТРА

Журков Максим Сергеевич, старший преподаватель кафедры театрального искусства Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), kabukinet@mail.ru

Аннотация. Отграничение современного театра от близких по игровому содержанию социокультурных феноменов представляет проблему ввиду сложной их взаимосвязи. Понятия театра изменчивы как в исторической ретроспективе, так и в контексте многообразия художественных концепций современной театральной жизни. Поэтому для раскрытия понятия «театр» целесообразно обозначить концепт фронта театра.

Ключевые слова: театр, игра, театрализация, социокультурный феномен, социокультурный фронт, междисциплинарный дискурс, театральная жизнь.

UDC 792.01

M.S. ZHURKOV

TO THE QUESTION OF THE MAIN FRONTIERS OF THE THEATER

Zhurkov Maksim Sergeevich, senior lecturer of the cathedra of theatrical art of the Krasnodar state institute of culture (33, im. 40-letiya Pobedy st., Krasnodar), kabukinet@mail.ru

Abstract. The separation of modern theater from similar socio-cultural phenomena in terms of game content is a problem due to their complex interrelation. The concepts of theater are changeable both

in historical retrospect and in the context of the diversity of artistic concepts of modern theatrical life. Therefore, to disclose the concept of “theater” it is advisable to designate the concept of the theater frontier.

Keywords: theater, game, theatricalization, sociocultural phenomenon, sociocultural frontier, interdisciplinary discourse, theatrical life.

При рассмотрении театра в качестве предмета искусствоведческо-культурологического анализа возникает проблема демаркации границ феномена в социальном и культурном окружении. Театр не существует вне социокультурного пространства. Но неизменные границы театра не определены не только из-за теоретических разногласий, но и в силу специфики самого явления. Поскольку само понятие «фронтир» относительно новое в культурологических исследованиях, оно нуждается, на наш взгляд, в более подробном рассмотрении.

В междисциплинарном дискурсе целесообразно говорить о *социокультурном фронтире* [1, с. 46-49] театра, поскольку этот термин одновременно подразумевает пограничную определенность и динамику. Рассматривая критерии фронта социкультурного пространства, И.П. Басалаева исходит «из тезиса, что фронтир – это не территориальный, а ландшафтный феномен; это процесс и результат социального конструирования реальности, в связи с чем его представленность имеет непосредственное отношение к ментальной сфере» [1, с. 47]. Ее интересует территориальная подвижность граней социальности, заданная в историографической концепции Ф.Дж. Тернера¹, поэтому конкретно-исторические («объективные») критерии фронта она выбирает из характеристик социальных групп. Существенным методологическим отличием концепции Тернера является признание исторического нарратива в качестве единственной онтологической реальности, обладающей собственным пространственно-временным континуумом. Раскрытие взаимосвязи и взаимообусловленности пространства и времени нарратива предполагает набор интерпретативно-герменевтических методов, целью которых всегда остается оценка, ценностная характеристика нарратива, аксиологическая интерпретация реконструируемой социокультурной реальности. Пространство и время в этой связи понимаются не как физические величины, а как хронотоп повествования – континуум социокультурного времени-пространства.

Некоторую трудность представляет метафоричность использования в междисциплинарном дискурсе понятий социокультурного времени и пространства, достаточно широкое применение этих понятий к описанию схожих, но не сводимых друг к другу явлений культурной и социальной жизни. Следуя герменевтическим принципам, феномен театра как предмет исследования мы рассматриваем в качестве категории реальности, образующей внешнее и внутреннее пространства. По отношению к театру как культурно-историческому феномену, категории реальности существует внешнее социокультурное окружение, с которым театр находится в динамических отношениях.

Из вышеизложенного представляется логичным заключение о том, что между внешним миром и внутренней сущностью театра и возникают его основные социокультурные фронтиры. Не претендуя на полноту и доскональность анализа, в настоящей статье мы рассмотрим важнейшие, на наш взгляд, социокультурные фронтиры театра.

Театр имеет игровую природу организации пространственно-временного континуума за рамками повседневности в ставшем классическим определении игры Й. Хейзинги [2, с. 61-67], имеет собственный хронотоп как феномен своей пространственно-временной видовой основы театрального искусства. Именно поэтому, на наш взгляд, следует уточнить понимание театральной игры в аспекте ее непродуктивности по сравнению с деятельностью.

¹ Тёрнер Ф. Фронтир в американской истории. М., 2009. 304 с.

Игра включает в себя деятельность, только направляет ее на изменение окружающего мира не непосредственно, а опосредованно через изменение человека и общества, через реконструкцию культуры как надбиологической программы жизнедеятельности (Ю.М. Лотман, В.С. Степин, А.Я. Флиер и др.²). Й. Хейзинга считает, что в сущность игры человечество ничего не прибавило. Но стоит отметить, что игра театральная порождает ценностные отношения, становится интеллектуальной и только тогда обретает продуктивность, производит культуру, становится основанием театрализации. Поэтому театр не просто зрелище, а зрелище интеллектуальное.

Утверждение, что театр заимствуется Европой из Древней Греции, а из Италии другими народами, выглядит ограничением интеллектуального потенциала последних. Театр назван греческим словом из-за увлеченности интеллектуалов Древнего Рима и Ренессанса эллинизмом и антиквариатом. Театральность, в смысле постановок театрализованного действия, свойственна всем культурам, любой ритуал изначально театрализован и интеллектуален. Театр рождается из игровых театрализованных социальных практик не только в Греции, но повсеместно. Однако театр следует отграничить от игры и театрализации.

С одной стороны, театр является элементом игры, с другой – использует игру как инструмент. Следует выделить два системных уровня: первый – игра как система интеллектуальных отношений (социальный феномен) – высший по отношению к театру системный уровень; второй – игра является средством театра, это частный случай темпоральных видов искусства. Оформляясь во времени, театральная постановка использует игровое время, подчиняет художественным задачам выразительности. Трансформацию игры в художественную форму (оформление) можно считать признаком отделения искусства от игры. Всякая игра по четко обозначенным правилам (оформленная игра) – уже искусство.

От театрализации же театр отличается организацией отношений двух сфер: сцена и зритель. Если театрализация – это практика организации определенным образом социальной коммуникации без разделения этих двух символических сфер (нет игры для зрителя), то театр начинается с определения особого пространства сцены, в которое зритель может быть вовлечен различным образом, но именно там происходит для него игра. Разграничение сцены и зрителя может быть условным, но в любом случае несет в себе особый выразительный потенциал, который и определяет суть театра. Театрализация, например, в обряде такого потенциала не имеет: там игра в эзотерическом сакральном смысле – дело «серьезное», духовная практика иного рода.

Со времени создания целостной системы театрального творчества К.С. Станиславским практики и теории театрального искусства, исследователи театральной культуры в различных по форме, но единых по сути парадигмах предполагают разграничение понятий театр и *театральщина* как два разных по сути явления. Концептуально во всех упомянутых выше исследованиях театр определяется через отношение к красоте и гармонии, а *театральщина* – через противоположные категории. Следует оговорить, что для научного обихода понятие *театральщина* представляется нам неприемлемым, поскольку здесь следует говорить о **симулякре театральности**.

Театр онтологичен, связан с реальностью, с реальными переживаниями и с переживанием реальности, чаще – именно коллективными, как сопереживание. Симулякр театральности – в высшей степени индивидуально-психологичен, в нем всегда разыгрывается индивидуальная цель, преследуя которую создатели меньше всего заботятся о зрительском восприятии и тем более о сопереживании. Симулякр театральности – это

² Лотман Ю.М. Статьи по типологии культуры. М., 1970. 268 с. Степин В.С. Философская антропология и философия науки. М., 1992. 340 с. Флиер А.Я. Культурология для культурологов. М., 2000. 458 с.

и особого рода бытовое поведение, и фальшивые постановки отдельных театров, забывших, что они живут для зрителя.

Между тем театр всегда остается эмоциональной сферой, играющей воспитательно-социализирующую роль [3, с. 7-10]. Он рожден в сакральной сфере социальности и продолжает ее формировать. Исторические здания театров составляют сакральную сферу городов. Современный театр играет с городским пространством и интерьерной атмосферой зданий, вовлекая зрителя в игру с историей и драматургией, в сотворчество новых смыслов [4, с. 221-235]. П. Бурдые замечает, что даже на бытовом уровне розыгрыша или церемониала традиционных приветствий театр является актором особого медийного поля, созидающего и транслирующего культурные смыслы, составляющие содержательную сторону истории [4, с. 127-130].

Театр живет, организует вокруг себя особую театральную жизнь – одну из сфер социальной жизни и истории культуры. Симулякр театральности же всего этого лишен как сущностных признаков. Это искажение театра не поддается искусствоведческому анализу, поскольку искусством не является, но фундируется социологией и культурологией, так как составляет важный социокультурный фронтир театра, грань творчества, за которой оно теряет свой культурный статус.

Таким образом, театр имеет социокультурные фронтиры с игрой, театрализацией и симулякром театральности. Игра, театрализация и симулякр театральности составляют подвижную внешнюю среду, по отношению к которой театр более устойчив и может, в том числе, быть представлен как статичная совокупность некоторых произведений искусства. Статика театра условна: во-первых, произведения, его составляющие, имеют темпоральную протяженность, а во-вторых, подвижными остаются границы между театром, игрой, театрализацией и театральщиной. Театр имеет внутреннюю динамику смыслов, ценностей и времени в отношении «сцена – зритель» и те же динамические характеристики в отношении внешних фронтиров с игрой, театрализацией и симулякром театральности.

Литература

1. *Басалаева И.П.* Критерии фронта: к постановке проблемы // Теория и практика общественного развития. 2012. № 2.
2. *Хейзинга Й.* Homo Ludens: Статьи по истории культуры. М., 1997.
3. *Найденко М.К., Васильченко Н.Н.* Год театра в России: неподведенные итоги одной дискуссии // Культурная жизнь Юга России. 2019. № 1 (72).
4. *Walsh F.* Editorial: Experiments in Time // Published online by Cambridge University Press. 2019. Vol. 44. Iss. 2.

Reference

1. *Basalaeva I.P.* Frontier criteria: to the formulation of the problem // Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya. 2012. № 2.
2. *Huizinga J.* Homo Ludens: Statyi po istorii kultury [Homo Ludens: Articles on the history of culture]. Moscow, 1997.
3. *Naydenko M.K., Vasilchenko N.N.* Year of the theater in Russia: unsummed results of one discussion // Kulturnaya zhizn Yuga Rossii. 2019. № 1 (72).
4. *Walsh F.* Editorial: Experiments in Time // Published online by Cambridge University Press. 2019. Vol. 44. Iss. 2.