

**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
«ЛУГАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ КУЛЬТУРЫ
И ИСКУССТВ ИМЕНИ МИХАИЛА МАТУСОВСКОГО»**

На правах рукописи

ГРЕБЕНИК ЕКАТЕРИНА НИКОЛАЕВНА

ТЕАТРАЛЬНАЯ ПУБЛИКА КАК КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН

Специальность 24.00.01 – Теория и история культуры
(философские науки)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата философских наук

Научный руководитель:
Воеводин Алексей Петрович,
доктор философских наук, профессор,
заведующий кафедрой культурологии

Луганск – 2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
РАЗДЕЛ 1. КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ ПОНЯТИЯ «ТЕАТРАЛЬНАЯ ПУБЛИКА».....	16
1.1. Понятие «театральная публика» в историко-культурологическом осмыслении.....	16
1.2. Театр как культурная форма человекотворчества.....	36
Выводы к разделу 1.....	63
РАЗДЕЛ 2. КУЛЬТУРНАЯ ТИПОЛОГИЯ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПУБЛИКИ.....	66
2.1. Корреляция типов театральной публики в исторической типологии культуры.....	66
2.2. Взаимосвязь типов театральной публики и типологий театра.....	97
2.3. Культурно-стилевая обусловленность театральной публики.....	116
Выводы к разделу 2.....	134
РАЗДЕЛ 3. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОСПРИЯТИЕ ПУБЛИКОЙ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА.....	139
3.1. Произведение театрального искусства в мире культуры.....	139
3.2. Культурный горизонт восприятия театрального образа.....	159
3.3. Культурный функционал театральной критики в коммуникации публики и театра.....	177
Выводы к разделу 3.....	190
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	193
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	196

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования обусловлена сложностью и неоднозначностью взаимоотношений людей в современном социуме. Ошеломляющая динамика транзитивного общества чрезвычайно обостряет социальные противоречия, порождает нетипичные конфликтные ситуации, которые не имеют однозначных традиционных форм и способов социокультурного решения. В этих условиях возрастает потребность в поиске надежных ориентиров и культурно оправданных образцов массового поведения, способствующих преодолению социальных противоречий.

Одним из социально востребованных инструментов художественной рефлексии и разрешения социальных конфликтов является театр. Как социокультурный институт, театр творчески исследует социальные противоречия и предлагает обществу художественные модели преодоления конфликтов, тем самым осуществляет культурно-просветительную и воспитывающую функции.

Серьезные преобразования, произошедшие во всех сферах современного общества, не могли не сказаться на деятельности театров. Предприниматели и менеджеры выступают посредниками между публикой и произведениями искусства. Качество и судьба созданного художественного произведения зависит от диктуемых ими шкалы ценностей, как материальных, так и художественных. В условиях, предлагаемых обществом, современные художники оказываются в сложной ситуации выбора. Их творчество должно содержать не только нравственно-художественные достоинства, но и быть конкурентоспособным. В настоящий момент, важной особенностью существования театра как социокультурного института, является его функционирование в рыночных условиях. Спектакли становятся предметом купли-продажи, а гедонистической функции театра противостоит большая конкуренция: кино, интернет, социальные сети, развлекательные шоу и шоу-

программы. В связи с этим, театр применяет инновационные технологии и экспериментальные формы, которые часто влекут к потере эстетического своеобразия театрального творчества и разочарованию публики.

Эффективная реализация основных функций театра непосредственно связана с уровнем подготовки театральной публики. Вопросы ее типологии, классификации уровня художественного образования, являются для нее решающими при восприятии спектакля. Жанровая направленность и предметная ориентированность театров, безусловно, зависят, от способностей театральной публики адекватно воспринимать произведения театрального искусства.

Существует большое разнообразие литературы по теории и истории театра. Однако, в философских, психологических, эстетических исследованиях внимание преимущественно уделяется творцам театральных художественных произведений. Гораздо меньше материалов и исследований о тех, кому эти произведения адресованы, а именно – театральному зрителю, публике. Изучение особенностей театральной публики по-прежнему рассматривается в русле социологической проблемы «театр и общество», в то время как собственно искусствоведческий и, тем более, культурологический анализ категории «публика» в качестве самостоятельной важной теоретической и методологической проблемы, оказался на обочине теоретико-культурологического процесса. Поэтому определение предметного культурологического содержания данного понятия, исследование уровней восприятия, степени культурной подготовленности, исторической типологии и социокультурной обусловленности театральной публики, является актуальной задачей теории и истории культуры.

Степень разработанности научной проблемы. Проблема изучения театральной публики как культурного феномена является многогранной и неоднозначной, на сегодняшний день она не имеет целостного и системного изложения. Театр – синтетический вид искусства, эффективность выполнения

им социокультурных функций во многом зависит от степени подготовленности восприятия спектакля театральной публикой.

Философское осмысление феномена театральной культуры представлено в работах зарубежных и отечественных исследователей. Актуальные проблемы анализа театральной культуры изучались такими учеными, как Е. М. Бобосов, Е. В. Грунт, С. Н. Злобин, М. С. Каган, А. С. Кармин, И. Ф. Кефели, Л. Н. Коган, В. А. Куценко, Ю. В. Перов, С. Н. Плотников, И. С. Савранский, Л. Н. Столович, Ю. У. Фохт-Бабушкин, В. Т. Шапко и др.

Отечественная наука представлена разнообразием культурологических, искусствоведческих и театроведческих трудов, посвященных исследованию театральной культуры. Вопросы изучения основных театральных теорий и практик рассматривались такими деятелями искусства как А. А. Дикий, О. Н. Ефремов, Ю. А. Завадский, Б. Е. Захава, М. О. Кнебель, В. И. Немирович-Данченко, О. П. Табаков, А. Я. Таиров, М. С. Щепкин, С. М. Эйзенштейн, А. В. Эфрос и др.

Культурологические исследования, посвященные изучению профессиональной театральной подготовки, воспитанию актера, созданию и воплощению сценического образа в произведениях театрального искусства представлены в трудах Б. Брехта, Е. Б. Вахтангова, Е. Гротовского, Д. Дидро, В. Э. Мейерхольда, С. Л. Рубинштейна, К. С. Станиславского, Г. А. Товстоногова, М. А. Чехова и др.

Философско-культурологические работы, связанные с применением общетеоретических и социологических подходов в исследовании театральной культуры и искусства, представлены в творческом наследии Ю. Р. Вишневого, Б. С. Ерасова, А. Ф. Еремеева, М. Е. Илле, Л. Г. Ионина, А. Н. Семашко, К. Б. Соколова и др.

Изучение теоретических и методологических проблем культурных ценностей отражены в социологических трудах Ф. Адлера, Г. Беккера, П. Бурдьё, Э. Гидденса, Ф. Знанецкого, С. Клакхона, О. Конта, Н. Лумана, К. Маркса и Ф. Энгельса, С. Морриса, У. Томаса и др. Философское и

социологическое осмысление культур-антропологических типов человека освещено в работах А. П. Воеводина, И. Ф. Волкова, Н. Н. Гусева, К. Поппера, Дж. Ритцера, П. А. Сорокина, М. А. Энгельгардта и др.

Попытки исследования методологических принципов изучения социокультурных институтов, их структур и функций, и институционального анализа театра были предприняты Ю. П. Андреевым, Т. Вебленом, С. Г. Кирдиным, М. С. Комаровым, Г. Б. Кораблевой, Н. Б. Костиной, Н. Смелзером, С. С. Фроловым, Я. Щепаньским и др.

Проблемы театрального социума, реализуемые через призму групповых и индивидуальных социокультурных взаимодействий, норм и моделей поведения исследовались такими учеными, как А. С. Ахиезер, Л. Д. Гудков, Б. В. Дубин, С. А. Ерофеев, Э. Дюркгейм, Е. В. Листвина, Н. И. Лапин, А. И. Кравченко, В. М. Межуев, Э. А. Орлов, В. Г. Федотова, М. Л. Магидович, И. А. Мальковская.

Проблемы взаимодействия искусства и аудитории, а также вопросы востребованности и потребления художественных ценностей рассматривались в научных трудах Ю. Н. Давыдова, А. С. Круковского, А. Я. Куклина, И. С. Левшина, С. А. Маленко, М. М. Шибяевой. Исследования социологии досуга и развлечений представлены в трудах М. А. Захарова, Г. Е. Зборовского. Предложенный И. Гофманом подход в изучении социальной жизни, лег в основу исследования принципов театрального представления.

Научное наследие, посвященное исследованию результативности театра в социуме, принадлежит таким ученым как А. А. Алексею, М. М. Бахтину, И. Браху, И. Вельтрусскому, Г. В. Гриненко, Г. Г. Дадамяну, В. А. Диановой, Л. Н. Когану, О. С. Копаловой, Я. Мукаржовскому, А. Пиотровскому, Г. Д. Суворовой и др.

Работы, изучающие социокультурное взаимодействие искусства и общества, выполненные Г. М. Андреевой, Г. Блумером, М. Вебером, Г. Гарфинкелем, А. В. Дмитриевым, Г. Зиммелем, В. П. Конецкой, О. С. Копаловой, Р. Мертономом, Ю. И. Мирошниковой, А. Модем,

Т. Парсонсом, Г. Тардом, Дж. Хомансом и др., показывают, что социокультурные аспекты взаимодействия искусства и общества отражены в основных функциях – воспитательной, гедонистической, коммуникативной и др. С помощью этих функций искусство предлагает свои векторы в развитие общества.

В данном исследовании особый интерес представили труды, посвященные изучению и развитию театральной критики. Это работы Д. В. Аверкиева, П. В. Анненкова, А. Н. Баженова, В. Г. Белинского, В. П. Боткина, В. П. Буренина, А. С. Гиероглифова, А. А. Григорьева, А. В. Дружинина, М. А. Загуляева, Н. С. Лескова, Н. С. Назарова, И. И. Панаева, А. Н. Плещеева, А. А. Соколова, К. М. Станюковича, А. С. Суворина, А. И. Урусова и др.

Литература, посвященная изучению публики театра, представлена в исследованиях современных ученых – А. А. Алексеева, Г. Г. Дадамяна, В. Н. Дмитриевского, С. Э. Зуева, И. С. Левшиной, В. М. Петрова, А. Я. Рубинштейна, П. А. Сапронова, А. А. Ушкарева, Н. А. Хренова, Г. Л. Тульчинского и др.

На основе анализа перечисленных выше научно-исследовательских работ можно прийти к выводу, что в настоящее время трудно выделить самостоятельные работы, в которых специально изучается театральная публика и культурное влияние на нее театрального произведения.

Объект исследования – социокультурные закономерности функционирования театра в социуме.

Предмет исследования – театральная публика как культурный феномен.

Цель исследования – теоретический анализ сущности и закономерностей исторической эволюции публики как субъекта театрального сотворчества.

Целевая установка обусловила необходимость решения соответствующего комплекса **задач**:

- исследовать театр как социокультурное пространство производства человеческой чувственности;
- проанализировать понятие «театральная публика» в контексте философско-культурологической мысли;
- осуществить историко-культурологическую типологию театральной публики;
- на основе анализа социокультурных исследований составить социокультурный портрет театральной публики;
- выявить стилевую и жанровую обусловленность театральной публики;
- проанализировать основные подходы изучения произведения театрального искусства – спектакля;
- выявить специфику восприятия театрального образа;
- рассмотреть закономерности социокультурного функционирования театральной критики.

Научная новизна диссертации. Обозначен и переосмыслен опыт концептуального анализа театральной публики как культурного феномена. В исследовании аргументировано, что ведущим средством театрального влияния на публику является театральный образ. Сформулирована авторская трактовка понятия «театральный образ», выявлены культурологические закономерности взаимодействия театра и публики. Определена структура художественного восприятия произведений театрального искусства, обобщена стилевая и жанровая обусловленность театральной публики. Философско-культурологический анализ культурной эволюции театра в горизонте антропологической эволюции идеала человека способствовал выявлению историко-культурологической типологии театральной публики.

Концептуально обосновано, что театр является социокультурным институтом с устойчивой формой организации и социокультурной функцией художественной рефлексии социальных конфликтов и возможных вариантов их

решения. Целевая функция театра состоит в том, чтобы исследуя социокультурные противоречия, формировать нужный обществу тип человека, «ценностно-эмоциональный режим» его гражданского, нравственного и политического сознания.

Философско-культурологический подход к пониманию функциональной роли театральной критики позволил проанализировать театральную критику как фактор воспитания и театра, и публики, так как именно театральная критика может рассматриваться как пропедевтика коммуникации между театром и публикой. Конечная задача театральной критики состоит в исследовании театра как культурного инструмента человекотворчества.

Теоретическая и практическая значимость исследования.

Предложенный в диссертационном исследовании анализ театра как социокультурного института охватывает широкий круг философско-культурологических, эстетических, искусствоведческих и театроведческих проблем, которые позволяют исследовать театр как целостный феномен. Проведенное исследование представляет собой изучение театра и произведений театрального искусства в целостной системе анализа института театра в обществе, в том числе и анализа театральной публики, как непосредственной цели культурно-эстетического влияния театра на социум и выполнения им человекотворческой функции.

Также в диссертационном исследовании представлена продуктивная система культурологического анализа театральной публики и основных механизмов совершенствования ее взаимодействия с произведениями театрального искусства.

Практическая значимость исследования заключается в понимании культурологической типологии театральной публики, что способствует повышению эффективности театрального искусства и выполнению им социокультурных функций. Результаты, полученные в ходе исследования, предоставляют возможность интерпретировать театральную публику как сложное и многоуровневое явление, а также прийти к пониманию специфики

театральной образованности как основного элемента культурного воздействия на публику.

Материалы и выводы исследования могут быть использованы специалистами в области изучения истории и теории культуры, истории и теории театра, театроведения.

Материалы диссертационного исследования могут быть применены в дальнейшей научно-исследовательской деятельности, а также в процессе преподавания таких дисциплин и спецкурсов, как «Культурантропология», «История мировой художественной культуры», «История и теория театральной культуры», «Теоретико-культурологические основы театральной критики», а также дисциплин, связанных с проблематикой истории и теории культуры.

Методология и методы исследования. Методологическая область диссертационного исследования основана на философско-культурологическом и социокультурном анализе театра и его взаимодействия с театральной публикой.

Сравнительно-исторический и историко-культурологический методы явились основными при анализе театрального творчества, общества и культуры от первобытности до современности, что обусловило на этой основе выявить историко-культурологическую классификацию и типологизацию театральной публики.

Применение антропологического метода, в рамках культурологического исследования, позволило изучить театральную публику и ее формирование в культурной среде, а также определить театр как культурный инструмент человекотворчества.

При анализе театра как явления культуры с его особыми знаково-символическими средствами были востребованы семиотический и герменевтический методы. В диссертационном исследовании применяется методология комплексного анализа, рассматривающая театральную культуру в интеракции эстетической и театроведческой мысли.

Деятельностный подход в исследовании, изучающий культуру как систему творческой деятельности индивидов, позволил интерпретировать духовное развитие театральной публики в процессе художественного восприятия произведения театрального искусства.

Ключевыми являются аксиологический метод и системный подход. Они обеспечивают изучение театра как детерминированной системы ценностных ориентиров взаимодействия театра и публики, направленных на результативность социокультурных задач театра, его непосредственную вплетенность в процесс социокультурных трансформаций, происходящих в обществе и общественных ориентаций на произведения театрального искусства. Системный подход позволил выявить многообразные связи в системе художественной культуры, исследовать взаимодействие таких элементов как театр, публика, театральная критика.

Положения, выносимые на защиту:

1. Как социокультурный институт, театр исследует и моделирует социальные и культурные ценности, социализирует индивидов посредством усвоения устойчивых социокультурных образцов человеческого поведения в трудных жизненных ситуациях. На современном этапе театр является средством эстетической и культурной рефлексии, так как он формирует необходимые обществу социальные чувства, стимулы социальной активности, нравственные интересы людей, тем самым выполняет воспитывающую функцию, определяет социокультурные нормы человеческой деятельности. Функция театральной публики как одного из основных компонентов театральной коммуникации очень значительна. Проведенное исследование демонстрирует, что театральную публику следует рассматривать как культурную часть общества с исторически-специфической социальной и художественной структурой, наделенной фундаментальной заинтересованностью в театре, которая в процессе развития призвана выступать в качестве культурной театральной среды.

2. Искусство театра, моделирующее эстетическо-образное осмысление действительности, в своем непосредственном эстетическом и художественном развитии составляет значимую основу художественной культуры. Социокультурный институт театра осуществляет институциональные связи посредством комплексного взаимодействия, происходящего в разных социальных общностях, возникающие между: актерами, работниками театра и публикой. С помощью этих взаимодействий в театре осуществляется культурная коммуникация, целью которой является реализация культурного предназначения театра, не просто передавать и воспринимать нравственно-эстетическую информацию, а служить социокультурным механизмом формирования требуемого обществом типа человека.

3. Историю изучения театральной публики необходимо начинать не с истории античного театра, а с предыстории театра, с возникновения элементов театра в первобытной общине и постановки проблемы происхождения театра как одного из важнейших институтов культуры. В процессе анализа театроведческой литературы, занимающейся изучением истории развития театра, его социально-исторических аспектов взаимодействия с социумом, а также изучения культур-антропологических типов человека, была определена историко-культурологическая типология публики, зависящая от идеала человека и движущих сил общества в конкретную культурно-историческую эпоху.

4. Исследования публики театра предоставили возможность воссоздать социокультурную типологию публики, сформулировать ее культурно-психологические характеристики. Уникальность результатов заключается в осмыслении того, что взаимодействие социума с искусством обусловлены как объективными обстоятельствами и интеллектуально-культурными возможностями общества, так и внешним воздействием социокультурной среды. Типологический подход, основанный на анализе социологических опросов, позволил дифференцировать публику по уровню ориентации на художественные предпочтения.

5. Театральный репертуар формируется во взаимодействии театра и публики, отражая разновидность социокультурных связей искусства и социума. Вкусовые предпочтения театральной публики, относительно репертуарной политики театров, проявляют культурно-эстетическую обусловленность определенных социокультурных групп. Анализ театрального репертуара позволил изучить не только театр, но и театральную публику, ее вкусы и предпочтения. Социолого-театроведческая экспертиза основных культурных ориентаций публики, позволила дифференцировать спектакли по жанровому признаку.

6. В процессе исторического развития культуры и театрального искусства структура спектаклей претерпевала множество изменений и трансформаций, которые способствовали возникновению различных режиссерских методик и подходов. Основная ответственность при создании концепции произведения театрального искусства и отражении в нем современных культурно-нравственных смыслов обусловлена компетентностью театральных режиссеров. Для осуществления культурного взаимодействия с театральной публикой и выполнения театром воспитывающей и человекотворческой функций необходимо, чтобы современные режиссерские подходы учитывали не только основные структурные элементы произведения театрального искусства, но и культураксиологические смыслы, заложенные в нем, которые призваны влиять на театральную публику и формировать требуемый в данной культуре тип человека.

7. Поскольку основу культурного восприятия театральной публикой произведений театрального искусства составляет образное видение социокультурной жизни, то театральный образ является ключевым элементом культурного художественного восприятия произведений театрального искусства, а актер становится основным воплощением, «оживителем» этого образа. В процессе исследования было определено, что театральный образ, это образ, возникающий при восприятии и создании произведения театрального искусства, непосредственный, синтетический момент живого общения в театре.

Это художественная модель социально-нравственных отношений, посредством которой в обществе формируется адекватная модель разрешения социальных конфликтов.

8. Предметным содержанием театральной критики является социокультурная коммуникация, возникающая между театром и публикой. Что же касается воспитания и творческой эволюции театральной публики, то на современном этапе, средства массовой информации являются важным инструментом в формировании культурно-художественных вкусов и предпочтений широкой публики, в том числе в области театрального искусства. Критика помогает публике осмыслить произведения театрального искусства в широком социокультурном контексте, в котором она существует, показать ее место в культурной жизни, а также предоставить дополнительные сведения о творческом процессе, о творческих методах и художественных приемах, востребованных в спектакле.

Степень достоверности и апробация результатов. Основные идеи и результаты проведенного исследования изложены в докладах на международных научно-практических конференциях: I Междисциплинарной научной конференции с международным участием «Текст и коммуникация в пространстве культуры» (Симферополь, 2018 г.), научно-практической конференции «XI Открытые Республиканские Матусовские чтения» (Луганск, 2018 г.), научно-практической конференции «XII Открытые Республиканские Матусовские чтения» (Луганск, 2019 г.), междисциплинарной научно-практической конференции «Дни Науки – 2020» (Луганск, 2020 г.), научно-практической конференции «XIV Открытые Матусовские чтения» (Луганск, 2021 г.), X Международной научно-творческой конференции «Искусство и наука третьего тысячелетия» (Симферополь, 2021 г.), Международной научно-практической конференции «Современное искусство: развитие, образование, среда» (Самара, 2022 г.), Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, посвященной Дню славянской письменности и культуры – «Русская духовная культура: от традиции к современности».

Двадцать первый Славянский научный сбор «Урал. Православие. Культура» (Челябинск 2023 г.).

Публикации. Основные положения исследования отражены в 12 печатных работах, среди них 4 статьи, опубликованные в ведущих рецензируемых научных журналах и изданиях, рекомендованных ВАК Луганской Народной Республики, 8 публикаций в сборниках Международных, Всероссийских и Республиканских научных конференциях, общим объемом 4,4 п. л.

Структура диссертации обусловлена логикой исследования, что вытекает из ее целей и заявленных задач. Работа состоит из введения, 3 разделов, (8 подразделов), выводов к разделам, заключения и списка востребованной литературы, который насчитывает 231 позицию. Полный объем диссертации – 219 страниц (195 страниц – основная часть).

РАЗДЕЛ 1. КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ ПОНЯТИЯ «ТЕАТРАЛЬНАЯ ПУБЛИКА»

1.1. Понятие «театральная публика» в историко-культурологическом осмыслении

Исторически театр сложился как важнейший социокультурный институт эстетической рефлексии важнейших социальных ценностей, художественного моделирования способов осознания и разрешения нравственных, религиозных, политических конфликтов общества, а, соответственно, как незаменимый культурный механизм воспитания элиты и народных масс. Как эстетическая машина формирования человеческой чувственности, театр аксиологически исследует социокультурные противоречия, эстетически репрезентирует социокультурные трансформации, которые происходят в обществе, и успешно влияет на них.

В своем генезисе театр испытывал воздействие различных культурных институтов, поскольку всегда существовали различные типы социальных регулятивов, контролирующих культурную жизнь. История театра свидетельствует о том, что в разные исторические периоды церковь, государство и обеспеченная часть населения существенно влияли на развитие театрального искусства и формировали его репертуар. Несомненный факт заключается в том, что политическая сфера активно способствовала успешному эстетическому развитию театра и, в зависимости от целевого адресата политического воздействия, оказывала влияние на формирование необходимого злободневного репертуара.

В наше время спектакли становятся предметом купли-продажи, а гедонистической функции театра противостоит большая конкуренция: кино, интернет, социальные сети, развлекательные шоу и шоу-программы. В связи с этим театр применяет инновационные технологии и экспериментальные

формы, которые часто влекут к потере эстетического своеобразия театрального творчества и разочарованию публики.

Театр в своем чувственно-образном постижении действительности и непосредственно-эстетическом воздействии является основой художественной культуры, участником которой является не только художник, но и публика.

Функция публики как одного из основных компонентов театральной коммуникации очень значительна. Поскольку в первую очередь необходимо одобрение на восприятие себя «в роли публики». На первый взгляд индивид отстранен от происходящего на сценической площадке. Однако его внутреннее состояние, реакция, эмоциональные всплески непосредственно воздействуют на работу актеров.

Анализ научных источников свидетельствует, что в философских, психологических, эстетических исследованиях большое внимание уделяется творческим субъектам – авторам, создателям художественных произведений. Гораздо меньше материалов и исследований о тех, кому эти произведения функционально и целенаправленно адресованы, а именно – театральному зрителю, публике. Научные исследования, направленные на изучение публики, в большей степени, рассматриваются в социологическом ключе, притом, что философско-культурологические и искусствоведческие попытки самостоятельного теоретического и методологического понятия «публика», к сожалению, не стали актуальной проблемой теоретического анализа. Важность данного исследования как раз и заключается в определении предметного культурологического содержания данного понятия.

В большинстве справочных изданий термин «публика» обозначает (лат. – общественный) – лица, выступающие в качестве зрителей, слушателей. Зачастую этот термин заменяют словами синонимами: люди, народ, общество [145, с. 268]. В некоторых случаях данный термин используется для определения зрителей любых зрелищных мероприятий, кинозрителей или радиослушателей [188]. Также под этим термином понимают общество или определенную группу индивидов, объединенных по каким-либо общим

признакам [164]. Краткий словарь социологии культуры определяет данный термин как общность, сформированная коммуникатором, или неформальное объединение, в котором индивиды минимально взаимодействуют между собой, но обладают наличием общих интересов [138].

Однако данный термин в культурно-антропологическом понимании недостаточно исследован и в науке, и в культуре, поскольку при изучении значения публики необходимо учитывать различные воззрения, затрагивающие эстетические, социокультурные, психологические и другие сферы человеческой деятельности.

Научные деятели социальной психологии, такие, как Г. Лебон, С. Московичи, Д. Дьюи, и Г. Тард в своих ранних исследованиях осуществляли экспериментальные попытки изучить понятие «публика» с научной точки зрения. Однако их исследования были направлены на изучение театральной публики с точки зрения психологических суждений. По их мнению, театральная публика формируется в результате психических процессов, возникающих в сознании индивидов, которые побуждают этих индивидов путем взаимодействия к объединению в человеческие группы. В связи с этим понятие «публика» получило психологическую интерпретацию.

Г. Лебон сравнивал театральную публику с «толпой», с некой «человеческой массой», поскольку она представлялась ему особой иррациональной целостностью. По его мнению, такая толпа обладала определенными характеристиками: преобладание бессознательных элементов внутри этой толпы, что обуславливало коллективное поведение и взаимодействие; лишение независимости индивида, его личностных идей и чувств, поскольку теперь он становился подверженным влиянию и мнению других членов толпы. Автор также указывал на изменения, происходящие на психологическом уровне: присутствие импульсивности, изменчивости, раздражительности настроения, вызванные коллективной эмоциональной реакцией на события или стимулы; склонность к внушениям и доверчивости, что делает индивидов более подверженными манипуляциям; изменение

интеллекта индивида, что ведет к снижению индивидуальных способностей и критического мышления в коллективе; нетолерантность и традиционализм (толпа склонна придерживаться стереотипных и традиционных взглядов); на эмоциональном уровне преобладают преувеличение и односторонность чувств, что делает толпу склонной к экстремальным реакциям и переоценке событий; восприимчивость резких реакций и неспособность индивидуально анализировать эмоциональные нюансы, что может привести к чрезвычайным реакциям [117].

Анализ работы Г. Лебона показал, что, по мнению ученого, именно указанные характеристики толпы формируют предпочтения театральной публики к восприятию произведений театрального искусства, которые не подчиняются логике и сознанию. Проведенные дальнейшие изучения театральной публики позволили психологу анализировать ее как «массовую культуру», которая характеризовалась аморфностью, изолированностью и взаимным равнодушием индивидов. В связи с этим в данных научных трудах театральная публика психологически рассматривалась как определенная типология толпы [Там же].

Анализ работы Г. Тарда «Общественное мнение и толпа» подтвердил мнение о том, что отождествление театральной публики и толпы крайне условно. Во-первых, индивид может относиться ко множеству типов публики, при этом только к одной группе толпы. Как следствие – антиприемлемость толпы и тех этносов, которые сохраняют воззрения толпы, поскольку в толпе индивид полностью «растворяется», он подчиняется иррациональной силе коллективного заражения, которая не имеет рационального противовеса. Во-вторых, расовая особенность характеризуется качествами, которые присущи толпе и в меньшей степени театральной публике. Как полагает автор, толпа формируется на основании родственных национальных характеристик, присущих каждому отдельному индивиду, но при образовании целостной группы индивидуальные особенности устраняются. Исследователь утверждает, что «...это происходит вопреки индивидуальному влиянию вождя или вождей,

которое всегда дает себя чувствовать, но всегда находит противовес во взаимодействии тех, кого они ведут» [176, с. 134]. В-третьих, в большинстве случаев, толпа представляет собой спонтанную и неструктурированную группу индивидов, которые объединяются под воздействием трансцендентальных оснований. В свою очередь театральная публика формируется целерационально, обладает свойственными культурными признаками целостности, а также в ее поступках наблюдается соблюдение определенных социокультурных правил и норм. В-четвертых, для толпы существование взаимосвязи с объектом внимания необязательно [117]. Театральная публика же, в свою очередь, без этой связи существовать не может, потому что между ней и актерами на сцене происходит культурно-чувственный взаимообмен.

По истечении некоторого времени французским психологом С. Московичи была выпущена монография «Век толп», концепция которой базировалась на исследовании работ, выпущенных Г. Лебоном и Г. Тардом. В своей работе С. Московичи исследовал театральную публику как «рассеянную толпу», где основными факторами формирования выступали средства массовой коммуникации [134]. Особое внимание С. Московичи уделял первичному варианту изучения структуры психологии толпы, предложенной Г. Лебоном. В этой структуре С. Московичи выявил определенные характерные признаки, типичные для массы: масса исследуется как явление, обладающее общественной природой; масса оказывает значительное внушительное воздействие на каждого индивида, и под этим воздействием индивиды «растворяются» в ней; центральное место занимает лидер, который оказывает внушительное воздействие на правила и образцы поведения массы [Там же]. Данные научные исследования позволяют говорить о том, что психологические изучения толпы нацелены на познание индивидов в ограниченной области, в то время как аспекты истории, культуры и социума остаются за гранью изучения.

Исследуя разнообразные формы «превращений» толпы, С. Московичи, подобно Г. Тарду, выявил ключевую характеристику, которая заключается в том, что по определенным возникающим причинам, толпа «превращается» в

публику. Это обусловлено тем, что под воздействием социокультурной группы в толпе происходят изменения, она превращается в аффективную толпу, а наличие коммуникативных признаков преобразует толпу в публику. Между тем, исследование научных подходов С. Московичи, показало, что указанные процессы изменений содержат отличительные особенности. По его мнению, воздействие социализации на массу оказывает стимулирующее влияние на умственные способности каждого индивида, в то время как коммуникативные факторы, присущие публике, наоборот, ослабевают умственные способности индивидов, превращая их в «толпу, сидящую дома» [Там же, с. 217]. В связи с чем ученый приходит к выводу, что психологическое состояние индивида остается неизменным даже независимо от его сферы деятельности, культурных и досуговых предпочтений или месторасположения индивида. Потому что в психике индивида всегда происходят процессы: борьба со смыслами, чувствами, посторонними влияниями. Также психолог считает, что толпе свойственно физическое единство, которое возникает из-за того, что индивиды находятся рядом друг к другу, слышат вибрацию и диапазон голоса, вследствие чего возникает влияние зрительного контакта. А целостность театральной публики обусловлена взаимным воздействием на внутренние психологические процессы, которые зависят от ее чувств и переживаний. Такие отличительные признаки позволяют говорить о том, что процессы, возникающие в толпе, осуществляются быстрее, в то время как реакции театральной публики, более умеренные [Там же].

Концепция Г. Тарда была тождественна воззрению американского социального философа Д. Дьюи, который изучал долгосрочные последствия поведения индивида, порождающих общие потребности, которые требуют от индивидов соблюдения определенных культурных норм и правил. По мнению автора, последствия деятельности характеризуются определенными видами: некоторые влияют на индивидов, которые непосредственно вовлечены во взаимодействие, в то время как другие последствия влияют на индивидов, находящихся за пределами этого взаимодействия. Также философ считал, что

индивидуальные черты определенного индивида исчезают в толпе, однако это не подразумевает, что выбор совершается загадочными коллективными силами; это лишь указывает на то, что немногие индивиды, обладающие ясными целями, берут на себя инициативу управления толпой. Д. Дьюи определял публику как некую группу индивидов, которым свойственны определенные задачи: находить общие проблемы; непрерывно напоминать о существующих проблемах; предпринимать действия или планировать предпринять действия по решению этих проблем [81]. Из этого следует, что данное воззрение только косвенно можно соотнести с понятием «театральная публика».

Дальнейший интерес представили научные исследования Г. Блумера, который соотносил понятие «публика» с понятиями «толпа», «человеческая масса» и «общественность», в связи с существующими в них объединяющими факторами, представляющими общий интерес через социокультурное возбуждение. По его мнению, одной из форм социокультурного поведения, которая представляет собой основной фактор понимания свойств коллективного поведения, является круговая реакция. Это определенный вид взаимного возбуждения, в процессе которого реакция, возникающая у одного индивида, побуждает реагировать другого индивида, и таким образом происходит взаимное влияние. В связи с этим взаимное возбуждение принимает форму кругового процесса, в котором индивиды воссоздают и передают друг другу настроение и эмоции. По мнению психолога, социокультурное возбуждение характеризуется определенными свойствами: во-первых, эти свойства проявляются в беспорядочности поведения, когда индивиды суетятся и совершают действия без определенной цели; во-вторых, индивиды, находящиеся в напряженном состоянии, испытывают активное стремление к действию. Отсутствие общих культурных целей и задач приводит к нецеленаправленному и хаотичному поведению. В-третьих, индивиды становятся предрасположенными к внушаемости и раздражительности, их психические свойства приобретают нестабильный характер, подверженный эмоциональному и инстинктивному воздействию. Также Г. Блумер считает, что

социокультурное возбуждение представляет собой сложное испытание, в процессе которого возникают новые культурные, аксиологические и духовные убеждения [81].

Однако исследование показало, что, по мнению автора, толпа осуществляет свои действия на основе физического контакта, возникающего между индивидами. Человеческая масса реализует свои действия через совпадение индивидуальных предпочтений. А общественность обнаруживает проблематику: как объединиться, поскольку у нее отношения к проблеме различные, поэтому каким образом действовать единообразно при существующих разногласиях в целях и способах действий. Общественность определяет эту проблематику путем организации своего особого типа единства и способности действовать с помощью формирования общественного мнения [Там же].

Анализируя выше приведенные воззрения, следует обратить внимание на то, что в отличие от толпы театральная публика, хоть и является стихийной группой, однако обладает большей управляемостью. Театральная публика представляет собой группу индивидов, чьи предпочтения и культурные установки нацелены в едином направлении. Нормы и общекультурные стандарты являются характерными для театральной публики, они оказывают определенное влияние на поведение индивидов. Например, поведение театральной публики отличается от поведения аудитории на футбольном матче.

Корреляция понятий «публика» и «аудитория» более сложная. Л. Зеленов в своей книге «Процесс эстетического отражения» заменил понятие «публика» на более точное, как он полагает, понятие «аудитория». Это понятие неоднозначно и конкретно операционно трудно применимо, ибо содержит в себе противоречивые значения. Первое значение данного понятия применяется автором по отношению к группе людей, которые по определенному стечению обстоятельств оказались в едином месте для восприятия любых информационных сведений. Примерами такой аудитории могут служить школьники или студенты. Другое значение данного понятия указывает на

пространственно-рассредоточенную социокультурную группу, которая характеризуется наличием схожих вкусовых предпочтений (индивиды, увлекающиеся чтением журналов, просмотром телепередач и т.д.). Из этого следует, что понятие «аудитория» может относиться к любой группе индивидов, для которой характерно восприятие неопределенных информационных сведений [88]. Однако ключевой, отличительной особенностью театральной публики является то, что она предрасположена к восприятию художественно-эстетической и культурной информации.

В своей работе «Аудитория искусств в социальных измерениях» А. Ушкарев также заменил понятие «публика» на понятие «аудитория искусства». Анализ его работы показал, что под данным понятием имеется ввиду стихийное, открытое и динамичное социокультурное общество, которое объединено общей заинтересованностью к искусству, являющееся целевым адресатом и объектом его прямого воздействия. По мнению социолога, аудитория искусства является составной частью публики искусства, которая обладает определенным характерным признаком: прямой сопричастностью с художественной деятельностью через регулярные взаимодействия с искусством. Также А. Ушкарев полагает, что «живое» потребление искусства является важным признаком аудитории искусства. Но это не означает, что понятие «аудитория искусства» не отождествляется понятию «реципиент», потому что вовлеченность аудитории в процесс художественной коммуникации является важным, но не единственным признаком ее основной роли в культурной жизни социума в качестве активного участника художественных проявлений. Исследователь считает, что аудитория искусства более разнообразна, ее состав разносторонен, бесконечно эволюционирует в историческом контексте, что обуславливает ее изучение в различных подходах к классификации. По его мнению, аудиторию искусства можно классифицировать, основываясь объективными внехудожественными признаками, такими как образовательные, демографические, социальные, политические, мировоззренческие, этнические и другие признаки. Также

возможна сегментация аудитории по субъективным параметрам, включая художественные предпочтения, ориентацию и индивидуальные мотивации, господствующие социокультурные установки, типы восприятия, ценности, оценки, нормы и другие факторы, связанные с личностными предпочтениями и взглядами [190].

Анализ научных исследований В. Конева приводит к мысли о том, что социолог рассматривает театральную публику как определенную, специфическую социокультурную группу индивидов, у которых в процессе взаимодействия с искусством возникает единое восприятие и осознание театрального произведения. Социолог полагает, что в процессе взаимодействия произведения театрального искусства и театральной публики возникают коммуникативные факторы, между индивидами и самим театральным произведением в связи с этим происходит культурное формирование личности. Ключевым элементом такого взаимодействия является процесс коммуникации, который обуславливает развитие и осознание смыслов, заложенных в само театральное произведение. Еще одна характерная особенность театральной публики, как полагает В. Конев, заключается в том, что данная социокультурная группа индивидов не локализует свои коммуникативные процессы только внутри этой группы, а выходит за ее пределы. Также исследование выявило, что передача информации может осуществляться с помощью промежуточных коммуникаторов, которыми являются театральные произведения или организатор коммуникативного процесса, поэтому такие коммуникативные процессы протекают косвенно, благодаря «вторичной художественной информации» [104, с. 156]. Данное понятие говорит о том, что такая информация зависит от коммуникативных процессов, возникающих между индивидами после культурного восприятия театрального произведения и содержит в себе передачу мнения относительно увиденного, изложение сюжетной линии и т.д. В связи с тем, что взаимодействие театральной публики с произведением театрального искусства ограничено промежуточными временными характеристиками, данной социокультурной группе присущи

единичные и неструктурированные признаки. Для определения основных и значительных характеристик театральной публики следует учитывать ее развитие и возникновение во временном пространстве. Как показало исследование, не только возникновение коммуникативных процессов между индивидом и произведением театрального искусства обуславливает формирование театральной публики, необходимо также наличие характерных способностей воспринимать театральное произведение, владение навыком декодирования знаково-символических смыслов, заложенных создателем театрального произведения, обладание высокоэстетическим и высококультурным опытом. Исследуя данные характеристики формирования театральной публики, ученый приходит к определению самого понятия. По его мнению, понятие «публика» не ограничивается лишь компонентом эстетической культуры, который находится в определенных пределах своего существования, это уникальная социокультурная модель осознания и освоения эстетических и культурных смыслов, сформированные социумом. Кроме того, на формирование театральной публики как социокультурной группы влияют умения декодировать и осознавать заложенные в театральном произведении смыслы, а также характерные способности каждого индивида: наличие образного мышления, социокультурных тенденций взаимодействия с искусством, знание правил и норм культурного поведения [Там же].

По мнению Н. Хренова, публика представляет собой социокультурную общность, способную в полной мере воспринимать и адекватно определять актуальные художественные и культурные процессы, ценности и течения. Эта социокультурная общность способна аккумулировать и переосмысливать предыдущий художественный и культурный опыт социума, обладает определенными навыками сохранения преемственности в формировании художественной культуры. Другими словами, театральная публика способна передавать и воссоздавать навыки восприятия и осознания культурно-художественного опыта социума в каждом поколении. В связи с тем, что представители социокультурной общности принадлежат к различным

социальным слоям, группам, классам, национальностям, а иногда даже к разным обществам, автор называет такую публику социально-психологической общностью, объединенной едиными предпочтениями, тенденциями и вкусами. Н. Хренов полагает, что, когда такая общность возникает в определенном социуме, она обладает способностью расширяться и сохранять свое существование в течение времени. Это означает, что ее изучение перерастает в степень преемственности между поколениями. Таким образом, данная социально-психологическая общность становится транслятором и посредником, передающим художественные, культурные и эстетические ценности из прошлого в настоящее через исторические периоды времени. Только благодаря своей трансляционной способности данная общность способна сохранять идентичность художественного процесса и, в результате, играть значимую роль в движении культуры. Именно поэтому такая публика обладает культурологической значимостью. В своей работе Н. Хренов исследует понятие «публика» не только с социологической, но и с психологической точки зрения, поскольку театральная публика, по его мнению, формируется именно в ходе взаимодействия и коммуникации. Анализ работы теоретика выявил, что в данном исследовании театральная публика рассматривается как устойчивая культурная общность, и ее отличительной особенностью от других общностей является то, что коммуникация, которая обычно является необходимым элементом любой общности, в данном случае становится самой целью. В данном понимании коммуникативный процесс становится более сложным и разветвленным и не ограничивается простым делением на «автора» и «воспринимающего» [208]. Однако состав такой социокультурной общности очень обширный, поэтому в полной мере выявить культурологическое определение понятия «театральная публика» не представляет возможности.

Научное поле эмпирической социологии позволяет говорить о том, что в социологических исследованиях распространено понятие «аудитория театра». В 1970-е годы исследователи эстонской социологии предпринимали попытки

осмысления аудитории театра, однако их метод базировался на схематическом исследовании, поскольку основным принципом являлся социально-демографический показатель [98]. Поэтому в дальнейшем социолог Г. Дадамян, будет говорить о том, что примененный схематический метод исследования аудитории театра является неэффективным и методологически слабым, поэтому социологические исследования должны от него отказаться [72]. Согласно этому высказыванию Г. Дадамян приходит к выводу, что, для того чтобы изучить театральную аудиторию в полной мере, необходимо использовать анализ формирования характерных особенностей аудитории в контексте изучения параметров посещения театральных учреждений [Там же]. Однако проведенные социологические измерения учитывали показатели опрошенной аудиторий, посетивших разные жанры искусств, в то время как наш интерес представляет изучение исключительно публики театрального искусства.

Также дополнить изучения аудитории театра предпринимались ленинградскими учеными – А. Алексеевым, В. Дмитриевским, Л. Кесельманом и др. [4]. Для более полного анализа аудитории и получения дифференцированного представления исследователи применили в подходе детализацию традиционных социально-демографических данных, который получил название как «условия жизненной обстановки» аудитории. Данный метод исследования был направлен на изучение гомогенных групп театральной публики и ее предпочтений относительно репертуарной политики театров. Поскольку область изучения была обширна, в связи с этим проведенные исследования позволили вывести лишь частичную информацию относительно аспектов изучения театральной публики [6].

По мнению Л. Кесельмана, изучение театральной публики, основывающееся на ее структурных качествах и особых характерных признаках аудитории театра, недостаточно, поскольку упрощенное представление о структуре такой аудитории, рассматривает ее только как сумму элементов «потенциальной» и «реальной» аудитории и не позволяет в полной мере учесть

все аспекты данного явления. Такой подход характеризуется уязвимостью из-за недостаточной дифференциации «реальной аудитории» (то есть той группы индивидов, которые регулярно посещают театр) в различные временные периоды. Поскольку в действительности «реальная аудитория» включает в себя публику разных временных периодов, начиная с начала века и до наших дней [100].

Анализируя социологические опросы в области изучения театральной аудитории, которые применяли в своих исследованиях ленинградские ученые, по мнению А. Рубинштейна, можно сделать вывод, что исследования оказались недостаточно целостными. В своих научных трудах он отмечал, что «слабым местом такой концепции, как, впрочем, и группы Г. Дадамяна, было недостаточное внимание к самой публике, к дифференциации зрителей на основе их отношения к сценическому искусству» [159, с. 231]. Также, по мнению А. Рубинштейна, основное внимание, уделенное углубленному социологическому анализу репертуара, привело к недостаточному учету и поверхностному рассмотрению других компонентов театра. Ученым было выявлено, что в проведенных исследованиях социологи не в полной мере затронули культурные и художественные вкусы и предпочтения театральной аудитории. Хоть включение репертуарного компонента в социологический анализ театральной публики ленинградскими учеными было важным шагом, однако стоит отметить, что такой подход имел ограниченные возможности применения, поскольку большой интерес этот метод представляет для маркетинговых исследований театра, а не для изучения самой театральной аудитории [Там же].

В социологических исследованиях представление о театральной публике формируется на основе различных критериев. В некоторых случаях театральная публика рассматривается как социум, выходящий за рамки художественной и культурной жизни, а в других – как социум, который регулярно взаимодействует с произведениями искусства. Если критерии не дают глубокого результата изучения, то аудиторию театра дифференцируют по ее

структуре. Поэтому социология, изучающая театральное искусство, применяет термины «потенциальная аудитория» (состоящая из индивидов, которые не посещают театр) и «зрительская аудитория театра» (индивиды, активно посещающие театры). Самой устойчивой частью зрительской аудитории является театральная или постоянная аудитория. Также социологами используется понятие «актуализированная аудитория». Данный термин применяют для аудитории определенного театра, которая посетила театр в течение изучаемого периода. Для аудитории определенного театра, которая не смогла по каким-либо причинам посетить театр в течение изучаемого периода, применяют термин «потенциальная аудитория» [71].

Также научный интерес определения понятия «публика» представило исследование немецкого философа Ю. Хабермаса. По его мнению, публика – это европейские кофейни. Это свободные индивиды, не обладающие прямой властью над правительственными институтами, однако эти индивиды способны контролировать их действия и оказывать направляющее воздействие на работу институтов в нужном направлении. В своих исследованиях философ дифференцировал публику на «сильную» и «слабую». Анализ его основной концепции и воззрений позволил определить, что под первым понятием философ подразумевал, социокультурную группу индивидов, которая характеризуется возможностью самостоятельно выражать и осуществлять результат своей деятельности. В свою очередь другое понятие, выведенное ученым, заключало в себе под-определение – «публичная сфера» [225, с. 307], которое, как полагал сам автор, тождественно заменяет исходное понятие. Ранее понятие «публичная сфера» подразумевало группу индивидов, которая выявляла социокультурные задачи и проблематику, возникнувшую в социуме, а также принимала активное участие в формировании социокультурной точки зрения. В связи с этим главной характерной особенностью слабой публики, по мнению философа, выступают такие качества, как доверчивость, стихийность и многообразие воззрений. Анализ исследований ученого позволил определить, что, по его мнению, средства массовой коммуникации воздействуют и

проникают в различные социокультурные группы публик, формируя тем самым коммуникативный процесс, который образуется обособленно в каждой социокультурной группе. Из этого следует, что публичная сфера – стихийный коммуникативный процесс, он не подчиняется социокультурным группам, не поддается контролю или управлению, а также его невозможно ограничить внутри какой-то определенной социокультурной группы. Также автор считает, что данное понятие включает в себе разнообразную типологическую структуру социокультурных общностей, которые осуществляют свои основные цели и задачи независимо от другой общности, однако наличие общих социокультурных характеристик обуславливает между этими общностями взаимосвязь [Там же].

Особый интерес для данного исследования представляет работа Л. Когана «Публика театра», в которой автор предложил разделить общее понятие «публика» на две типологии: «публика театра» и «публика спектакля», которые, по его мнению, более точно позволят изучить все основные культурные характеристики театральной публики [102]. Анализ исследуемой литературы показал, что автор подразумевает под первой типологией сравнительно стабильную социокультурную группу индивидов, проявляющих активную заинтересованность и предпочтения относительно театрального искусства как к определенному виду досуговой деятельности. Данная социокультурная группа нацелена на активное взаимодействие с театральным искусством, регулярное его посещение, а также посещение различных культурных мероприятий, на которых осуществляется культурная коммуникация с различными профессионалами в этой области. Исследуя театральную аудиторию конкретного спектакля, по мнению ученого, следует выделить социокультурную группу индивидов, которые оказались в театре по неким сложившимся причинам, обусловивших нахождение индивида на данном конкретном театральном представлении. Основная цель исследователя – дифференцировать оба понятия – обуславливалась выявлением определенных характеризующих индикаторов в каждом понятии, а также определением

наличия театральной культуры в определенной области. Изучение научных работ Л. Когана показало, что исследователь определил основные характерные особенности театральной публики и выявил ее ключевые свойства: театральная аудитория как социокультурная общность характеризуется культурным и эстетическим единством, поскольку организует отдельных индивидов в единую культурную группу, чьи предпочтения и заинтересованность в области театрального искусства создают единую ориентацию. Эта ориентация является интегративным качеством театральной публики, что делает ее основой и позволяет присвоить театральной публике определенную степень самостоятельности в контексте театральной жизни. В процессе научного исследования, проведенного социологом, выяснилось, что данная социокультурная аудитория характеризуется определенными культурными и структурными предпочтениями. Таким образом, выделяются театральные аудитории, которые проявляют заинтересованность в определенном театре, делают выбор в пользу определенных жанровых произведений театрального искусства, а также демонстрируют предпочтения в области определенного актерского состава. Еще одним свойством такой театральной аудитории является взаимодействующий элемент, который объединяет театральное искусство с социумом и оказывает значительное воздействие на его культурное развитие. В связи с тем, что состав театральной аудитории многообразен и охватывает индивидов с различными культурными вкусами и приоритетами, то такое свойство характеризуется сложными, парадоксальными, а порой и противоречивыми особенностями [Там же].

В свою очередь, по мнению социолога, основным отличительным признаком аудитории спектакля является то, что это определенная социокультурная группа индивидов, объединенная коллективным присутствием и восприятием определенного произведения театрального искусства. В процессе такого восприятия формируется коммуникация, возникающая между театральной аудиторией и исполнителями, а также образуется общая эмоционально-чувственная, культурная среда, создаваемая

как самим произведением театрального искусства, так и коммуникационным взаимодействием с театральной аудиторией. Анализируя аудиторию спектакля как определенную социокультурную группу индивидов, ученый выявляет ее специфическое, определяющее качество: психологический процесс, возникающий во время просмотра произведения театрального искусства, формирует определенное социокультурное взаимодействие. Это взаимодействие образуется между отдельными индивидами и передается другим индивидам как цепная реакция, формируя при этом общее характерное социально-психологическое настроение [Там же]. При таком культурном взаимодействии чуждые друг другу индивиды формируются в целостную социокультурную группу. Наличие такого характерного культурного взаимодействия, возникающего между аудиторией спектакля и самим театральным произведением, отличает искусство театра от других видов искусств. Однако социолог считает, что такое взаимодействие ограничено временными рамками. Поскольку по завершению театрального представления такое взаимодействие прерывается, социокультурная группа распадается, и индивиды возвращаются к обыденному времяпровождению. Однако благодаря этому уникальному опыту они опять захотят его повторить и прочувствовать весь колорит театрального искусства. Также Л. Коган считает, что основной характерной особенностью аудитории спектакля является взаимодействие с воплощенными образами, представленными в контексте жизненных противоречий. По мнению ученого, в процессе такого взаимодействия театральная аудитория воспринимает определенные культурно-эстетические смыслы и социокультурные противоречия, заключенные в сюжет театрального произведения, которые она осознает и отождествляет со своим социокультурным мировоззрением, как бы «примеряет» на себя. В связи с этим возникает некая творческая обстановка, позволяющая театральной аудитории на психологическом уровне сопереживать и сочувствовать героям произведения. Проведенный анализ работ Л. Когана позволяет утверждать, что в данных исследованиях автор рассматривает аудиторию спектакля как

объединенную группу независимых индивидов, в то время как такую театральную публику нужно изучать как единое целое. Поскольку анализ изученных характерных особенностей и черт позволяют говорить о том, что это целостная социокультурная группа, которая не ограничивается особенностями и качествами отдельных индивидов.

Следует обратить внимание на то, что рекомендуемая классификация типологических терминов, содержащая оба понятия, представляет важное научное и практическое значение. Такая классификация предоставляет возможность театроведам, помимо уже существующей публики спектаклей, в дальнейшем исследовать и анализировать целостное понятие «театральная публика». Однако для данного исследования эти воззрения содержат чисто социологический интерес, в то время как понятие «театральная публика» в культурологическом аспекте практически не затрагивается.

В процессе анализа и соотношения понятий «театральная публика» и «публика кино», были выявлены определенные трудности, поскольку эти понятия характеризуются наличием одинаковых свойств. Такими свойствами выступают: общественное восприятие произведения искусства, целью которого является приобретение культурного опыта и эстетических эмоций, а также обширный контингент публики.

Однако, исследуя особенности культурного и эстетического взаимодействия, а также разновидность социокультурной структуры этих видов публик, была выявлена существенная разница. В театральном процессе возникает естественное культурное взаимодействие между воплощенными образами и театральной аудиторией, которая является активным коммуникатором театрального процесса, в то время как в кино аудитория взаимодействует с воплощенными образами через экран. В связи с этим такая аудитория лишена коммуникативных процессов с произведениями искусства. Эмоциональное воздействие аудитории в кино не представляет никакого значения, поскольку фильм – это запись, на которую невозможно повлиять. Однако в театральном искусстве, наоборот, возникающее взаимодействие

становится невозможным без эмоциональной связи с отзывчивой публикой. Также в театре осуществляется сиюминутный живой процесс, происходящий в реальном времени, который также невозможно воспроизвести в кино.

К тому же публика кинотеатров отличается от театральной публики большим разнообразием социально-демографического состава. Это объясняется неравномерным доступом различных социокультурных групп к театральному искусству, а также ограничениями, связанными с малообеспеченными слоями общества и с отсутствием театров в сельской местности [103].

Проведенное исследование вышеперечисленных воззрений позволяет говорить о том, что изучение различных предпочтений и интересов театральной публики способствует выявлению специфических направлений, которые оказывают воздействие на формирование определенного театрального процесса, а также позволяет изучить нравственно-эстетические и культурные характеристики театрального искусства. Поскольку взаимодействие, возникающее между театральным искусством и театральной публикой, является обоюдным, следовательно, происходящие изменения в творческом процессе влияют на изменения в культурном формировании и развитии всей театральной публики. Однако и само театральное искусство в большинстве случаев поддается регулированию со стороны театральной публики, поскольку для привлечения обширной аудитории включает в свой репертуар ту проблематику, которая представляет интерес для массовой аудитории. Как результат – театральное искусство превращается в посредника, в то время как истинное его призвание – культурное развитие и воспитание театральной публики.

В свою очередь следует обратить внимание на то, что представленные суждения не только влияют на практические аспекты, но также оказывают влияние и на научные подходы в исследовании понятия «театральная публика», которые позволяют изучить ее в культурологическом аспекте, а также в контексте ее социокультурных ролей и взаимоотношений. В связи с этим «театральную публику» следует рассматривать как культурную часть общества

с исторически-специфической социальной и художественной структурой, наделенной фундаментальной заинтересованностью в театре, процесс развития которой призван выступать в качестве активно действующего лица и культурно-антропологической среды. Также под данным понятием можно определить театральную публику как культурный феномен, участника театрального процесса и особый элемент на рынке культурных благ. Ее закономерности в культурном и экономическом поведении оказывают значительное воздействие не только на функционирование театра, но и на общее социокультурное функционирование социума. Таким образом, театральная публика играет ключевую роль в формировании художественных тенденций и культурных течений [59].

1.2. Театр как культурная форма человекотворчества.

Театральное искусство, моделируя специфическими эстетически-образными средствами нравственные и политические взаимоотношения людей, представляет собой незаменимо своеобразную, непосредственно человеческую форму освоения социальной действительности и в своем эстетическом и художественном развитии составляет значимую основу художественной культуры. Социокультурный институт театра осуществляет свои функционально-институциональные связи посредством комплексного взаимодействия в разных социальных общностях, возникающие между актерами, работниками театра и публикой. Посредством этих взаимодействий в театре реализуется специфическая театральная культурная коммуникация.

С увеличением миграции, технологического развития и глобализации все большее количество людей сталкивается с другими культурами, языками и обычаями, и для успешного взаимодействия и социализации с ними необходимо быть открытым и готовым к принятию различий. Расширение

сознания и принятие других культур играют важную роль в способности человека адаптироваться и функционировать в современном мире. Таким, на наш взгляд, является культурное предназначение театра, которое заключается в исследовании, сохранении и передаче антропологического опыта освоения культурных ценностей и норм.

Театр действительно является своеобразной лабораторией, где исследуются различные аспекты человеческих взаимоотношений, аксиологически осваиваются социокультурные явления, эстетически интерпретируются мировоззренческие концепты истории и культурного наследия, затрагиваются вызывающие дискуссии злободневные проблемы.

Осмысление особенностей культурного взаимодействия театра и театральной публики, своеобразия культурных коммуникаций в процессе творческого создания и восприятия произведений театрального искусства следует рассматривать в антропологическом ракурсе социокультурного пространства, возникающего в разных областях.

Современный театр находится в состоянии поиска новых форм и способов взаимодействия со своей публикой. Одной из главных тенденций современного театра является смещение акцента с традиционной драматургии на экспериментальные формы, включающие в себя элементы живого исполнения, интерактивности и социальной активности. Благодаря новым техническим возможностям создаются эстетически более совершенные и качественные спектакли, а также улучшается их восприятие и эффективность взаимодействия с публикой [56].

Однако освоение театром новых жанров сопровождается появлением различных неоднозначных экспериментов, которые не всегда воспринимаются публикой, поскольку не вся театральная публика ассоциирует такое театральное разнообразие и интерпретацию с устоявшимися традициями классического театрального искусства. Как отметила А. Точилкина, создается «новый культурный мир, к реалиям которого аудитория не всегда оказывается

подготовленной – ни научно, ни психологически» [184, с. 61], подтверждая нашу точку зрения.

Современные трансформации, затрагивающие театральное искусство, являются частью социокультурной модели социума, изменения которой оказывают воздействие на обширные преобразующие компоненты культурного существования и культурных смыслов. В данном контексте поиск новых театральных решений и интерпретаций представляет соответствующую современную регенерацию культурной жизни и может быть рассмотрен как источник разрушения традиционных культурных норм и модификации аксиологических доминант. По мнению А. Висловой, «инновационные процессы, которые происходят сегодня в отечественном театре, сложны и противоречивы, как и их генезис» [36]. На современном этапе наблюдаются глобальные театральные преобразования, которые содержат в себе как положительные, так и отрицательные аспекты. Однако следует отметить, что такие театральные реформы зачастую приводят к поглощению и уничтожению нравственных и жизненных ценностей отечественного театрального искусства. Театр стремится быть востребованным в современных реалиях, соответствовать ожиданиям современной публики – это обуславливает применение им инновационных технологий. Такое развитие может оказывать негативное влияние на устоявшиеся отечественные театральные ценности, а новаторские тенденции стать непонятными для восприятия истинных любителей театрального искусства. В связи с этим ключевая проблематика театрального искусства заключается в формировании адекватной театрально-эстетической культуры у театральной публики [60]. В современных условиях безудержного ускорения технологического развития необходимо учитывать культурное взаимодействие между театром и театральной публикой. В своих научных воззрениях философ М. Ариарский придерживается мнения, что современная цель социокультурной функции театра состоит в повышении эффективности нравственного, педагогического, эстетического и культурного воздействия на публику [12]. Следует понимать, что ведущей культурной функцией театра

остается ее воспитывающая функция, а современные тенденции напоминают о важности неукоснительной связи театра и публики. Таким образом, взаимоотношения между театром и публикой являются сложной и многогранной проблемой. При этом ведущей остается целевая функция театра – формировать нужный обществу тип человека, «ценностно-эмоциональный режим» его гражданского, нравственного и политического сознания.

С целью определения задач, возникающих перед театральным искусством, необходимо выявить художественные предпочтения, заинтересованность и ориентацию публики. Это позволит определить возможности формирования и изменения театральной культуры у публики.

Для дальнейшего изучения театральной публики и ее взаимоотношение с театром следует обратиться к понятию «социокультурное взаимодействие».

Впервые исследование данного понятия принадлежало немецкому социологу М. Веберу, который также классифицировал типы социокультурного действия на основе целерационального поведения индивидов. Анализ его работы показал, что данное понятие включает в себя взаимодействие индивидов и культурных факторов, таких, как обычаи, традиции, ценности, нормы и символы, которые взаимодействуют в различных социокультурных контекстах. В результате взаимодействия с другими культурами возможно появление новых ценностей, норм и традиций, а также изменение уже существующих. Это происходит в результате обмена опытом, знаниями и идеями между людьми различных культур. Социокультурное взаимодействие – это важный аспект межкультурной коммуникации, который способствует более глубокому пониманию других культур и укреплению международных отношений [231].

Из этого следует, что социокультурное взаимодействие может происходить как на микроуровне, где взаимодействие возникает между отдельными индивидами или группами, так и на макроуровне, возникающее на уровне целых культур или наций. Социокультурное взаимодействие является ключевым элементом культурного развития и социокультурной интеграции.

Изучение его проблем и аспектов на микроуровне и макроуровне является важным для понимания того, как люди взаимодействуют друг с другом и как они взаимодействуют с культурой.

Теория обмена является одной из наиболее известных и широко используемых теорий, описывающих социокультурное взаимодействие. Она основана на идее, что индивиды, взаимодействуя между собой, получают определенные выгоды, которые могут быть материальными или нематериальными. Также теория обмена учитывает роль ценностей и норм в социокультурном взаимодействии. Индивиды, участвуя в обмене, учитывают ценности и нормы своей культуры, а также ориентируются на ценности и нормы культуры партнера по обмену. Это может приводить к изменению собственных ценностей и норм под влиянием других культур [218].

Таким образом, «теория обмена» предоставляет теоретический фреймворк для анализа социокультурного взаимодействия, который учитывает как экономические, так и культурные аспекты взаимодействия.

Одним из исследователей, изучающих теорию обмена, является Т. Парсонс. Его теория предполагает, что любая социокультурная система состоит из четырех основных элементов, которые он называет «агентами», «нормами», «ценностями» и «практиками». «Агенты» – это индивидуальные люди или группы, взаимодействующие друг с другом в рамках системы. «Нормы» – это правила и культурные коды, регулирующие поведение «агентов» в системе. «Ценности» – это идеалы, определяющие, что является ценным или важным для системы. «Практики» – это конкретные действия и процессы взаимодействия между «агентами» в системе. Т. Парсонс считал, что эти четыре аспекта взаимосвязаны и влияют друг на друга, что приводит к постоянным изменениям в социокультурном взаимодействии. Он также разработал концепцию функциональной дифференциации, которая отражает процесс разделения социокультурных функций и задач на различные сферы деятельности, такие, как экономика, политика, культура и т.д. Эта концепция важна для понимания того, как социокультурное взаимодействие может быть

организовано и как оно может быть интерпретировано в различных контекстах, в том числе и в театральных культурных коммуникациях [228].

Одним из примеров такой культурной коммуникации может послужить греческая драма. Драматурги этого периода создают высоконравственные, культурно-ценностные драматические произведения, которые отражают социокультурные и моральные тенденции того периода, а также данные произведения затрагивали проблемы социокультурного существования, осуществляя тем самым человекотворчество. Ранние эксперименты Эсхила позволяют заметить, что в его драматических произведениях отводится значительная роль ценностному аспекту драматического действия. Введение второго актера Эсхилом и расширение трагического конфликта способствовали усилению эмоциональной напряженности театральных постановок. С появлением третьего актера и увеличением диалогов Софоклом, а также введение декорационной живописи способствовало расширению возможностей художественной интерпретации театральных постановок. Это, в свою очередь, расширило границы культурного взаимодействия произведения театрального искусства с театральной публикой. Именно в работах Софокла ставился акцент на человеческой личности, которая способствовала бы переключению внимания театральной публики с мифологических тем на более глубокие: темы человеческой индивидуальности и мировоззрения театральных постановок, внедрение в сюжет морального содержания. Комедийные постановки Аристофана носили общественный характер, они поднимали актуальные, злободневные темы, заставляя публику задуматься и осмыслить социокультурную проблематику, недостатки социума того периода [48].

В свою очередь исследование средневекового театра показало, что в этот период культурное значение драмы содержало в себе нравственное воспитание – «перемещение» театральной публики, то есть самих участников театрализованного действия, от осознания греха к осознанию благодати. Из этого следует, что религиозная драма в эпоху Средневековья не столько отражала историю веры, сколько разыгрывала события и показывала силы,

присутствующие в представлении, которые даже в повседневной жизни не могли быть восприняты. Средневековый драматург настолько «погружал» театральную публику в события драмы, даже без ощущения «четвертой стены», что позволяло ему воплотить в вечном движении историю спасения. Таким образом, театральная публика средневековых театрализованных представлений и спектаклей воспринимала изображаемые сакральные сюжеты не как события давно минувших лет, а как реальные события [209].

Особый пример в исследовании социокультурного взаимодействия отводится П. Корнелю. Его произведение «Сид» было первым драматургическим шедевром, воплощенным на сцене французского театра. В этом произведении автор идеализировал испанское рыцарство и представил испанского народного героя Родриго Диаса, известного как Сид. Существенно упростив сюжет произведения, автор акцентировал внимание на внутренних переживаниях персонажей, обусловленных конфликтом чувств долга и любви. Гуманистический смысл произведения заключался в том, что чувство любви не может возникать без уважения, которое проявляется только к достойному человеку, в связи с чем только такая личность может обрести истинную любовь. По замыслу автора любовь не является недостатком, а наоборот, представляет возвышенные чувства и характеристики, которые стремятся к благополучию и руководствуются принципами героизма возлюбленного. Теряя основные качества человеческого достоинства, человек утрачивает и чувство любви. Французская театральная публика настолько была впечатлена произведением, что даже наизусть заучивала стихотворения трагедии. Основу другого произведения П. Корнеля «Гораций» также составили конфликтные чувства. Однако в этом произведении автор фокусируется не на собственных, индивидуальных качествах, а на общественных, ради которых необходимо жертвовать семейными узами во благо спасения родины. Доказывая сильнейшую гражданскую позицию, автор возвышает произведение до уровня патриотического пафоса. Поэтому произведение «Гораций» стало воплощением гражданского героизма, нацеленного служению родине. В связи с тем, что

персонажи произведений П. Корнеля получили патриотические характеристики, наложившие свой отпечаток на социум римских граждан, автор внес, на наш взгляд, неоценимый вклад в культурное формирование образа нового дворянина того периода [97].

Еще одной концепцией, изучающей социокультурное взаимодействие, является концепция И. Гофмана. Его концепция вызывает особый интерес в исследовании театра, особенно в отношении элементов скоротечных встреч и моментальных столкновений. Теоретик утверждал, что спектакль, как и другие социокультурные события, в основном представляет собой скоротечные встречи, которые происходят в определенном месте и в определенный промежуток времени. Поэтому спектакль является типичным примером таких скоротечных встреч, поскольку это событие, которое происходит в ограниченный период времени и предоставляет уникальную возможность для взаимодействия между актерами и театральной публикой. Также он подчеркивал важность несловесных элементов в социокультурном взаимодействии, таких, как жесты, мимика и другие элементы невербальной культурной коммуникации. Он считал, что такие элементы играют ключевую роль в определении ценностного смысла и значения социокультурного взаимодействия. Все невербальные элементы театрального социокультурного взаимодействия, включая мимику и телодвижения актера, могут помочь в изучении театра и спектакля, позволяя более глубоко осмыслить взаимодействие между актерами и театральной публикой, а также увидеть то, как восприятие театрального произведения может изменяться в зависимости от невербальных элементов и контекста взаимодействия. Это создает как определенные ограничения, так и определенные возможности для актеров, которые должны установить непосредственную связь с публикой, привлечь их внимание и удерживать в течение всего спектакля. Концепция И. Гофмана позволяет понять, как актеры, воплощая различные роли, манипулируют впечатлениями и воздействуют на эмоции театральной публики [163].

Такое воздействие на театральную публику можно заметить в театрах эпохи романтизма, когда основу актерского мастерства составляло сценическое переживание. Великими мастерами сцены, такими, как М. Дорваль, П. Бокажа, Дж. Байрон, Э. Кин, П. Мочалов, В. Каратыгин и др., использовалась в игре актерская непосредственность, искренность, которая оказывала значительное культурное воздействие на театральную публику. У этих актеров сценическая речь отличалась эмоциональной экспрессивностью и охватывала ритмическую разнообразность, что позволяло передавать всю остроту душевных переживаний персонажей и быстрое изменение их психофизического состояния. В движениях использовалась стремительная и эмоциональная динамика, то что классицистской актерской игре было не свойственно. Эти актеры-романтики не обращали внимания на свой внешний вид на сцене, вместо этого их главной задачей было передать публике внутреннее состояние своих героев, возбудить страсти, вызвать сострадание к своим персонажам и позволить публике быть сопричастной к тем духовным тонкостям, которые разворачивались на сценической площадке [78]. В своих сочинениях Э. Кин отмечал, что агрессивное проявление театральной публики оказывало ключевую роль в его мастерстве. Он вызывал у публики противоречивый диалог, специально произнося вызывающие фразы: «Эй вы, собаки!» или нечто подобное, даже если это не соответствовало тексту роли. Таким образом, он вызвал реакцию и раздражение у театральной публики, стимулируя при этом свою игру [11]. Актеры эпохи Романтизма также осуществляли культурное взаимодействие с театральной публикой. Обладая особой чувствительностью и возбудимостью, они применяли эти чувства в актерской игре, вызывая у театральной публики раздражающий стимул, который сопровождался бурной реакцией театралов. В свою очередь эта реакция провоцировала у актеров ответное эмоциональное воздействие. Благодаря такому взаимодействию театральная публика погружалась в экстаз и «заражалась» эмоциями, вызванными актерской возбудимостью [78].

С помощью анализа концепций Т. Парсонса и И. Гофмана можно охарактеризовать понятие «театральное взаимодействие». Театральное взаимодействие – процесс взаимодействия между людьми или группами людей, в котором каждый участник влияет на другого и в то же время подвергается влиянию со стороны другого участника. Театр является примером взаимодействия, где актеры воздействуют на публику, а публика своей реакцией воздействует на исполнителей и на полноценное художественное развитие спектакля. Этот процесс взаимодействия может быть симметричным или асимметричным в зависимости оттого, насколько равным образом обе стороны взаимодействуют друг с другом.

Анализируя взаимодействие театра и публики, следует обратиться еще к одному такому понятию, как «социокультурное пространство». Вопреки массовому использованию данного термина в науке, это понятие имеет слабую теоретическую аргументацию. Как в фундаментальных, так и в прикладных философских и культурологических исследованиях термин «социокультурное пространство» употребляется как первичная категория описания многообразия существующих реалий, не требующая дополнительного теоретического обсуждения.

На современном этапе существует множество трудов, рассматривающих социокультурное пространство по различным характеристикам. Основная формулировка понятия «социокультурное пространство» – это интегральный феномен, сочетающий ключевые параметры социального и культурного развития общества [207, с. 15]. При этом под социокультурным пространством следует понимать сферу социально-культурного общения и взаимодействия. Взаимодействие театра и театральной публики происходит в нескольких социокультурных пространствах.

Первое взаимодействие происходит между актерами на сцене. Они взаимодействуют друг с другом, создавая общее действие и перенаправляя свою энергию друг на друга. Их общение и взаимодействие влияет на ход спектакля и настроение театральной публики. Второе взаимодействие

происходит в зрительном зале. Театральная публика, присутствующая на спектакле, неоднородна, и ее члены обычно взаимодействуют друг с другом, обсуждая происходящее на сцене и реагируя на него. Это может происходить через слова, жесты, взгляды или другие формы театральной коммуникации. Это взаимодействие усиливает эффект спектакля, потому что оно объединяет театральную публику в едином переживании. Кроме того, в театре происходит третье взаимодействие между актерами и театральной публикой. Актеры воплощают предусмотренные сценарием произведения, художественно-условно моделируемые эмоции и образы на сцене, а театральная публика реагирует на них посредством сопереживания через сотворчество, воспитывая в себе адекватные произведению эмоции и реакции. Важность данного взаимодействия заключается в том, что оно помогает создавать синергию связи между театральной публикой и актерами, что делает спектакль функционально более действенным, понятным и значимым.

Исследования новых методов взаимодействия театра и публики наиболее плодотворно проводились в конце 19 начале 20 веков. Театральный режиссер М. Рейнгард в своих творческих экспериментах переносил сценическое действие в зал, вовлекая таким образом публику в активное соучастие [137]. Таких методов придерживался и Вс. Мейерхольд, он также старался создать из театральной публики активного соучастника. В произведениях театрального искусства, воплощенных К. Станиславским, для достижения такой же цели применялся метод «четвертой стены»: режиссер целенаправленно пытался полностью погрузить театральную публику в предлагаемые обстоятельства, овладевая ее вниманием.

Следует обратить внимание на то, что на современном этапе в социокультурном пространстве, в котором реализуется взаимодействие театра и театральной публики, происходят изменения. Происходит дальнейшее сближение с театральной публикой, устранение сложившейся «четвертой стены», даже в конструкции театрального зала происходят изменения

(убирается оркестровая яма, снижается высота сценической площадки, зрительный зал теряет свою многоярусность, остается всего два) [143].

Отсюда следует, что функционирование театра как социокультурного института осуществляется через взаимодействие ряда социокультурных общностей: актеров, театральной публики, а также администрации и других служащих театра. В свою очередь эти общности осуществляют культурную коммуникацию, цель которой – реализация культурного предназначения театра, осуществление изначальной культурной функции театра, то есть не просто передавать и воспринимать нравственно-эстетическую информацию, а служить социокультурным механизмом формирования требуемого обществом типа человека [63].

Вместе с тем важно обратить внимание на то, что культурная коммуникация как способ бытия человека в культуре включает в себя два процесса: воздействие и взаимодействие. Сущность взаимодействия – взаимное влияние одной стороны на другую. Для того, чтобы максимально полно раскрыть взаимодействие социокультурных общностей в рамках театра, необходимо более подробно остановиться на таких понятиях, как «коммуникация» и «культурная коммуникация».

В своей работе Н. Хренов интерпретирует художественную коммуникацию как «способ преодоления противоречия между развитием и функционированием искусства» [208, с. 150], в процессе которого происходит художественное развитие общества и появление его новых функциональных форм.

Кроме того, в процессе анализа научных публикаций было выявлено, что термин «коммуникация» приобретает более широкий смысл. По определению В. Конечкой, «коммуникация – социально обусловленный процесс передачи и восприятия информации в условиях межличностного и массового общения по разным каналам при помощи различных коммуникативных средств (вербальных, невербальных и др.)» [105, с. 9].

Исходя из количества коммуникантов, можно выделить ограниченную, внутригрупповую, массовую, локальную, межличностную и даже внутриличностную коммуникации. Исследуя данную типологию коммуникаций, можно утверждать, что в театре ведущей является ограниченная театральная коммуникация, поскольку она совершается в рамках культурно ограниченной социокультурной группы, где актеры и публика взаимодействуют между собой в рамках спектакля [66].

В связи с тем, что театр – это многозначный социокультурный институт, поэтому, на наш взгляд, в нем осуществляется несколько видов коммуникации. Непосредственная культурная коммуникация актуализируется во время спектакля, в процессе этой коммуникации возникает двусторонний обмен художественными смыслами, оказывающий непосредственное эмоционально-аксиологическое воздействие с использованием вербальных и невербальных средств. Опосредованная односторонняя коммуникация возникает посредством СМИ (реклама, критика и др.), которая дополняет и расширяет непосредственную культурную коммуникацию, выводит ее за пределы собственно театра в мир социальных отношений. Спецификой театральной коммуникации является общение создателей спектакля с публикой посредством совместного соучастия в процессе выстраивания и сопереживания художественного образа театрального произведения, поэтому коммуникация в театре не может быть полностью сведена к непосредственной, но опирается на весь опыт театрального искусства.

В своей работе В. Конецкая определяет несколько средств коммуникаций: а) вербальные или словесные знаки, представляющие собой лексические единицы, такие, как слова и словосочетания, образующие вербальные системы языка для передачи информации и коммуникации; б) невербальные знаки, включающие различные неязыковые элементы коммуникации (использование жестов, мимики, особенностей голоса и символы), которые используются для передачи информации и эмоций без использования слов; в) синтетические знаки, представляющие собой образы,

которые объединяют в себе элементы вербальных и невербальных знаков, создавая комплексные системы в определенных видах искусства. Эти знаки используются для более глубокой и выразительной передачи информации и эмоций, так как комбинируют в себе различные средства выражения [Там же].

По мнению Д. Демехиной, в театральной практике А. Арто наблюдается разделение вербальных и невербальных коммуникативных элементов. В Театре Жестокости А. Арто применял язык метафизики, представляющий собой синтез средств, направленных на воздействие театральной публики. По мнению самого А. Арто, этот универсальный язык нацелен на переживание и восприятие публики невербальных эмоций и чувств, возникающих в процессе театрального представления. Применяя такой язык, французский режиссер добивался воздействия на сознание театральной публики не с помощью диалога и кодификации слова, а благодаря синтезу актерской пластики, жестов, мимики, а также использования технических средств – света и звука [73]. Такой же принцип коммуникации с театральной публикой в своих постановках использовал Вс. Мейерхольд. Он, как и А. Арто, воздействовал на публику при помощи «физического языка». Однако в его постановках наблюдалась отличительная особенность – активный диалог актера и публики. Это обуславливалось тем, что в творчестве актера применялась импровизация, которая возникала в результате эмоционального воздействия и влияния реакций публики. И если физическое действие актера не воспринималось театральной публикой, то актер должен был мгновенно перестроить свою физическую фразу, чтобы адаптироваться под эмоциональное состояние театральной публики [125].

Отсюда следует, что знаки, которые используются в театре, более сложные, многосоставные, синтетические, нацелены на всестороннее образное восприятие. Язык театра сложный и многогранный, синтезирующий в себе языки других видов искусств, как и множество собственных знаков, связанных с сиюминутным действием, происходящим на сцене.

Для интенсификации своего воздействия на публику театр применяет многостороннюю коммуникацию. В некоторых практиках можно увидеть, как актер находится в зрительном зале или, наоборот, публику приглашают на сцену. Театр сочетает и синтезирует в себе различные аспекты: восприятие, коммуникацию и интеракцию.

Процесс культурной коммуникации рассматривают в своих работах такие авторы, как А. Моль, Л. Коган, Ю. Мирошников. Анализируя периоды культурной коммуникации А. Моль, в своей работе «Социодинамика культуры» выделяет несколько субъектов – «производителей» и «потребителей». Он считает, что первая часть социокультурного периода возникнет среди деятелей культуры в сфере «творческой интеллигенции», характеристикой которой является «стремление вводить новое в жизнь общества». Во второй части коммуникации ведущее место занимают «подчиненные» – индивиды, которые потребляют информацию. Третья часть социокультурного периода возникнет в то время, «когда творец сам погружается в культурную среду, в создании которой он участвует» [23].

Л. Коган подчеркивает значение диалога в культурной коммуникации. Он рассматривает культурную коммуникацию как процесс взаимодействия между творцами и потребителями культурных ценностей, в рамках которого происходит обмен знаниями, идеями и ценностями. Л. Коган утверждает, что в культурной коммуникации диалог является ключевым элементом, поскольку он способствует взаимопониманию между различными культурными группами и создает возможность для взаимного обмена опытом и знаниями. При этом диалог должен быть конструктивным и основываться на взаимном уважении и понимании [101].

Также Л. Коган определил основные закономерности и элементы культурной коммуникации: субъект производства – творцы культурных ценностей – могут быть индивидуальными или коллективными, они играют важную роль в процессе создания произведения театрального искусства. В своем творческом процессе они используют имеющееся культурное наследие,

выявляя те компоненты, которые требуются в их замысле и соответствуют актуальности, и уже на их основе создают новое. Вся профессиональная художественная культура не может существовать без профессионального исполнителя, будь то режиссер, актер, музыкант и т.д.; процесс и результат деятельности коммуникатора – произведение искусства – превращается в относительно самостоятельное произведение и, будучи одобренной публикой, приобретает статус культурной ценности. В театре такой культурной ценностью является спектакль, который отчуждается от своих создателей и приобретает собственную самостоятельную жизнь; учреждение-посредник занимается посредничеством и обеспечивает передачу произведения к потребителю; структура, обеспечивающая сохранение духовных ценностей культуры, включает архивы, музеи и другие компоненты; завершающим этапом культурной коммуникации является распространение и потребление культурной продукции, которое включает в себе завершение цикла коммуникации [Там же].

Театр имеет уникальную способность: он совмещает в себе несколько типологий коммуникации: создание, продвижение, распространение ценностей культуры. Отклик публики на произведение театрального искусства и ее проявленный интерес или безразличие служат важным обратным сигналом. Восприятие духовных ценностей может быть активным или пассивным. Чтение художественных произведений, прослушивание музыки, посещение театральных спектаклей – все это представляет собой взаимодействие автора и публики, предпосылки диалога. Кроме того, критика играет дополнительную роль в культурной коммуникации, занимая высшую позицию над всеми компонентами.

Театральное искусство осуществляет непосредственную художественную коммуникацию, поскольку возникает обратный коммуницирующий фактор между коммуникатором и публикой. Таким образом, в этой системе выделяются две стороны: субъект духовного производства, который является

коммуникатором, и потребители, которые в данном случае выступают в роли театральной публики [87].

Каждое произведение театрального искусства содержит в себе аксиологические смыслы, ценностную информацию, которая передается от исполнителей к театральной публике. Однако театральная коммуникация функционально эффективна только тогда, когда процесс восприятия совмещается с актом сотворчества, включающим в себя переделку сознания публики и усвоения моделируемых в театральном произведении культурных ценностей. В таком случае процесс театральной коммуникации осуществляется более интенсивно и эффективно.

Однако культурные смыслы, заложенные в произведении театрального искусства, нужно уметь декодировать. Это умение не врожденное, оно приобретается в процессе социокультурного опыта, который необходимо прививать еще с раннего возраста, поскольку современная молодежная публика в большинстве случаев формируется под влиянием массовой культуры и ориентирована на нее. Поэтому декодирование аксиологических смыслов произведений театрального искусства вызывает у нее большие трудности. В связи с этим в школах появляются театральные кружки, в которых учащимся прививают театральную культуру. Однако материал для театральной постановки должен соответствовать не только эстетическим и социокультурным принципам, но также иметь воспитательное значение и соответствовать возрастной категории и уровню развития всех участников будущего театрального представления. По мнению Ю. Рубины, не все литературные произведения, которые интересны и понятны школьникам, обладают воспитывающей ценностью [158]. Поэтому в большинстве случаев в театральный репертуар школьной самодеятельности, да и в репертуар ТЮЗов, входят сказки и произведения классической драматургии, способствующие активной коммуникации молодежи, развитию и сохранению ее культурных и эстетических ценностей, а также формированию социокультурного типа человека [109].

Исследованием процесса восприятия театральной публикой спектакля занималась Е. Баврина. Она утверждает, что при посещении театра публика активно включается в процесс восприятия и интерпретацию того, что происходит на сцене. Театральная публика может эмоционально реагировать на происходящее и проявлять свои эмоции во время спектакля. Однако, как она полагает, эти эмоции отличаются от тех, которые публика испытывает в повседневной жизни. Это связано с тем, что публика может осознавать свое присутствие в театре, художественную условность происходящего и корректировать свое поведение соответственно [16].

Более того, в процессе восприятия произведения театрального искусства задействован аппарат эмоционального заражения, изменяющий и усиливающий индивидуальные эмоции, «распространяющий» это состояние по всему залу. Театральная публика, выражающая свое отношение к спектаклю, как бы сопоставляет художественную модель действительности с личностным опытом, создает свою характерную модель, собственную «зрительскую партитуру» спектакля. Таким образом, возникает обратная коммуникация «публика – сцена».

Также в театре возникает коммуникация «публика – публика», образующаяся такой же суггестивный механизм эмоционального заражения. Это явление можно описать как «эффект социокультурного сравнения», когда индивиды сопоставляют себя и свое мнение с мнениями социума. В контексте театра публика ориентируется на мнение окружающих, подвержена влиянию и может изменять свои индивидуальные реакции на спектакль в зависимости от того, как реагирует их окружение.

Важно отметить, что одной из основных ролей театральной публики при восприятии спектакля является ее активное участие. В отличие от классических театров, режиссерский театр сделал публику активным соучастником и даже сотворцом спектакля. Великими классиками режиссерского театра по праву можно назвать К. Станиславского, Вс. Мейерхольда, В. Немировича-Данченко, А. Таирова, М. Чехова и многих других театральных режиссеров, которые

создавали целостные произведения театрального искусства, полностью вовлекая публику в коммуникативный процесс, возникающий при восприятии эстетического замысла режиссера.

Однако подобный опыт может иметь и нравственно негативный воспитательный эффект. Одним из таких примеров является опыт некоторых постановок режиссера Р. Виктюка. Он признавался, что ему нравится, когда публика, уходя из зала, хлопает дверью. Таким образом, провоцируя публику, в спектаклях образуется своего рода конфликтный диалог. В некоторых случаях режиссер использует такие провокации, чтобы вовлечь публику в стилистику спектакля. Создавая из публики непосредственного героя, которого провоцируют на агрессию, что явно аморально, режиссер высокомерно противопоставляет себя театральной публике, провокационно манипулирует зрителем, публично демонстрирует, каким образом данное разрушительно-негативное чувство возникает в индивиде, и что оно присуще каждому, но при этом оно может быть контролируемым. Этот откровенный вызов и саркастическая насмешка является основной идеей подобного спектакля.

На наш взгляд, следует согласиться с мнением главного режиссера Государственного академического музыкального театра РК В. Косовым о том, что современная публика обладает свободой выбора в жанровых предпочтениях спектаклей. Однако существует и свобода творчества, которая может оказывать негативное воздействие на культурное и эстетическое развитие социума. В. Косов считает, что «если мы создаем страну и глядим в будущее, хотим, чтобы наши дети были развиты, свободны и с хорошим вкусом, то их следует воспитывать на качественном репертуаре, содержащем культурные смыслы» [156]. Поэтому проблематика моральной ответственности перед публикой, да и всего социума в целом, зависит от индивидуальной культурной компетенции и гражданской позиции самого создателя произведения театрального искусства.

Примером нравственного, культурного развития театральной публики и формирования нужного социуму типа человека служит Луганский театр на

Оборонной и его рок-опера «Распятая юность». Это современная интерпретация романа А. Фадеева «Молодая гвардия». В этой постановке историческая проблематика не затрагивается, основная сверхзадача спектакля – осознание театральной публикой общечеловеческих ценностей. По мнению В. Титовой, «героическая патетика рок-оперы «Распятая юность», пропущенная сквозь призму мировосприятия современной молодежи, транслируется в новой редакции спектакля посредством особого театрального языка, в первую очередь музыки, пластики и сценических эффектов» [182, с. 95]. Звучащие со сцены вокальные фразы актеров доказывают театральной публике актуальность их существования в сложившихся современных политических условиях. Образы, воплощенные в рок-опере, служат символами духовного и нравственного выбора, который публике необходимо осознать и сделать свой выбор. В процессе восприятия данной постановки, во временном и пространственном контексте происходит формирование нравственной и культурной личности, осуществляется социокультурное человекотворчество.

Под воздействием механизмов эмоционального заражения, сопереживания складывается также коммуникация «публика – публика», когда общие чувства-оценки всей театральной публики взаимно усиливаются или, наоборот, ослабевают. Эта коммуникация может вносить коррективы в индивидуальную реакцию. Выявлено: если часть публики реагирует на спектакль положительно, то это может усилить положительную реакцию другой части публики и наоборот. Эффект социокультурного сравнения может иметь как положительные, так и отрицательные последствия. С одной стороны, он может способствовать формированию единой эмоциональной атмосферы и усилению общей эмоциональной реакции на спектакль. С другой стороны, ограничение индивидуальной свободы выражения мнения может привести к апатии и конформизму.

В начале 20 в. Д. Мид – американский социолог, один из основоположников теории символического взаимодействия, в своих исследованиях утверждал, что в процессе коммуникативного воздействия

субъект попадает под воздействие другого субъекта [130]. Подобный вывод можно применить и по отношению к спектаклю, когда у публики возникает сопереживание – один из ключевых элементов восприятия, создание особого коммуникативного пространства (единая семиосфера), в процессе которого формируется коллективное сопереживание и диалог культур.

Исследователем, обозначившим коммуникативную связь «спектакль – публика», был Ю. Лотман, автор понятия «семиосфера». Именно он подчеркнул, что театральная публика является активным участником процесса коммуникации в театре. Также автор отметил, что совокупность посылов, идущих в зрительный зал со сцены, не ограничивается только тем, что режиссер, актеры и другие участники спектакля передают театральной публике некоторое сообщение, а и то, что театральная публика «играет роль возбудителя, вызывающего возрастание роли информации внутри сознания получателя» [119, с. 124]. Следовательно, в процессе театральной коммуникации и семантически организованного восприятия спектакля театральная публика выполняет целевую функцию, становится конечной целью художественно-коммуникативного процесса.

В процессе исследования театральной коммуникации «спектакль – публика» было выявлено, что данная коммуникация формируется на нескольких уровнях: первичном и резонансном. Первичный уровень театральной коммуникации заключается в том, что спектакль является коммуникативным актом, который возбуждает в публике определенные образы, эмоции, идеи и ценностные смыслы. Этот уровень функционирует во время самого спектакля, когда актеры действуют на сцене, а публика наблюдает за театральным действием. Однако на вторичном, резонансном уровне, театральная коммуникация продолжает функционировать и после завершения спектакля, когда театральная публика обсуждает и анализирует произведение. Обсуждение спектакля в зрительской среде является проявлением активности театральной публики и свидетельствует о том, что спектакль вызвал у них интерес и эмоциональный отклик. Резонансный уровень театральной

коммуникации может иметь большое значение для театральной индустрии, поскольку обсуждение спектаклей может повлиять на их популярность и успех [148].

В процессе восприятия сценического искусства образуются художественные тексты и эстетические знаки, существующие только в зрительском прочтении. Современный театр не может быть целостным без театральной публики и существовать вне коммуникации «публика – спектакль». Таким образом, герменевтическая включенность театральной публики в процесс коммуникации с актерами позволяет создать взаимодействие между ними, где каждая сторона активно воспринимает, творит и интерпретирует смысловое прочтение спектакля. В результате спектакль перестает быть сугубо виртуальным и начинает существовать не только в воображении, но и как предметный реальный процесс, обретающий художественную и смысловую значимость.

Еще один театральный деятель, который интересовался коммуникативной связью «спектакль – публика», был Л. Курбас. Во времена возникновения «Молодого театра» Л. Курбас сказал: «Мы, актеры, вкусившие от волшебной власти преобразования, изведавшие светлую радость трансформации и насладившиеся победами, не можем отказать себе в удовольствии вовлечь публику в действие, заставить ее забыть, стать соучастником происходящего» [116, с. 349]. Во время создания спектакля «Черная пантера и белый медведь» режиссер отметил, что главной задачей являлось объединить актеров и публику, сцену и зрительный зал [107]. В своих работах своеобразную эстетику Л. Курбаса отмечала театровед и культуролог Н. Корниенко, которая говорила, что идея Л. Курбаса заключалась в актуализации непосредственного, чувственного познания театральной публики. Главная задача его спектаклей – активировать публику на эмоциональный всплеск [Там же]. Таким образом, Л. Курбас, на практике экспериментировал с трансформацией сознания людей во время взаимодействия театральной публики со сценическим действием, что, в сущности, и есть

человекотворчество. В дальнейшем его практика повлекла за собой множество приверженцев.

А. Арто полагал, что публика должна всегда оказываться в центре спектакля, взаимодействуя с ним через особую предметную организацию театрального пространства и архитектуру здания [14]. В то время как у Ж. Жене, наоборот, публика отдалялась от происходящего на сцене, становится сторонним наблюдателем, следя за тем, как исполнители изменяют свою личность, перенося ее на сцену воплощаемым образом [178].

По мнению Г. Бати, великие моменты в драме возникают только тогда, когда перед исполнителями та публика, которая способна резонировать в унисон [222]. Р. Кастеллуччи, в свою очередь, утверждал, что самым приоритетным является тот театр, в котором публика принимает активное участие [221].

Е. Гротовский, с целью вызвать взаимообмен сцены и театральной публики, активно исследовал способы устранения, разъединяющего сцену и театральную публику пространства. Однако впоследствии он согласился, что подобное вовлечение публики в происходящее на сцене имеет определенную искусственность. Идея сознательной манипуляции публики оказалась неприемлемой и была отвергнута [69].

Из этого следует, что основная характеристика коммуникативных взаимодействий «спектакль – публика» в реализации человекотворческой функции театра заключается в том, что опыт театрального общения и восприятия выводит театральную публику за границы ее субъективности, а, значит, позволяет средствами театра формировать требуемый культурой психологический тип личности. Театральная публика способна понять мировоззрение других людей, чей опыт кардинально отличается, и с помощью сопоставления глубже осознать свое мировоззрение.

Отличительной характеристикой театральной коммуникации от обычной коммуникации является наличие диалогического контекста с особыми экзистенциями. В связи с этим целью театральных режиссеров становится

актуализация сопричастности публики к происходящему на сцене, наделение спектакля иллюзией реальности. Однако в коммуникации «спектакль – публика» может возникать недопонимание. В своем интервью Л. Ронкони рассказал, что «публика воспринимает театр как представление, а не как средство коммуникации» [92]. Речь идет об априорном убеждении публики, которая присутствуя на спектакле и уже является частью коммуникативного процесса, даже и не подозревая об этом. Л. Ронкони, погружившись в свои практики, упустил влияние эстетической семиосферы на изменение реальности, которая не только не подчиняется индивидууму, а, напротив, принуждает индивида и окружающую действительность подчиняться творимой реальности. В данном случае художественная коммуникация становится независимой силой, создающей особую художественную реальность, внедряющей собственные принципы диалога культур.

В этой коммуникативной разновидности спектакль является основным компонентом коллективного эмоционального контакта, а также своеобразной художественной реальностью, отделяющей внешнюю реальность от зрительного зала. Анализируя статьи по семиотике и типологии культуры Ю. Лотмана, следует заметить, что, по его мнению, между спектаклем и публикой возникает связь, имеющая характер не пассивного восприятия, а свойство диалога. Главные особенности диалогической речи заключаются в идентичности кода двух одинаковых высказываний и в существовании определенной коллективной памяти у адресата и адресанта. Недостаток данного условия делает текст недешифруемым [120].

Согласно современным теоретическим представлениям, театральная публика играет значимую роль в создании и интерпретации спектакля. В постмодернистских и постдраматических театрах акцент делается на том, что замысел спектакля возникает в процессе взаимодействия публики и актеров, и в данном случае театральная публика становится соавтором спектакля. Однако режиссеры переходного периода могут относиться к роли театральной публики в создании спектакля скептически или даже отрицательно. Это может быть

связано с их стремлением сохранить контроль над спектаклем, а также с их интересами к формальным аспектам спектакля. Тем не менее, даже в таких случаях театральная публика все еще может влиять на спектакль, например, через свои чувства, эмоции и реакцию на происходящее [42]. «Артисты, с которыми я работаю, – заявил К. Богомолов, – уже приучены к тому, чтобы не обращать внимания на зал... У нас ведь роль зрителя сильно искажена. На самом деле, человек покупает билет в театр только для того, чтобы «поприсутствовать». <...> Зрителю стоит понять, что все это будет происходить и без него. Подобно религиозному обряду, театральное действие автономно от зрителей – «прихожан». Актеры же должны помнить, что они существуют не для тех, кто приходит в зал, но для партнеров и себя» [25, с. 18]. После премьеры «Вассы Железновой» режиссер А. Васильев предложил совсем отказаться от публики, чем играть перед случайной публикой, не готовой проникать и воспринимать его творческий метод. Однако активное стремление театральной публики погружаться в театральное действие, преодолевать инерцию восприятия спектакля ставит под сомнение тезис А. Васильева.

Несмотря на выше сказанное, изучение театральной публики продолжает развиваться. Так, М. Герман, немецкий культуролог и театровед, в своих работах подтвердил, что публика является активным участником спектакля. Он утверждал, что театральная публика не просто наблюдает за происходящим на сцене, но и активно взаимодействует с произведением и актерами, создавая свою собственную интерпретацию и восприятие спектакля, становясь сотворцом [49].

На современном этапе рыночные условия побуждают театр сталкиваться с острой конкуренцией за внимание театральной публики. Телевизор, интернет и социальные сети предоставляют широкий выбор альтернативных развлечений, которые могут с легкостью заменить поход в театр. Кроме того, существует множество других форм развлечений и искусств, которые также представляют собой конкуренцию для театра.

Чтобы преодолеть эту конкуренцию, театрам необходимо постоянно совершенствоваться и привлекать театральную публику. Между тем режиссеры пользуются стереотипами восприятия нового. Понятие «стереотип» впервые было использовано в работе «Общественное мнение» американским политологом У. Липпманом. Понятие «стереотип» – результат чрезмерной конфиденции к чужому опыту, генерирующему упрощенное мировоззрение в некритическом сознании индивида, обремененного субъективным опытом. В своей работе У. Липпман подчеркивает, что данное понятие имеет только одно значение, разделяя мир на разные категории – «знакомое» и «незнакомое» – и тождественные этим понятиям синонимы «хорошо» и «плохо» [227].

О функционировании стереотипов как об определенных устоявшихся правилах говорили в своей работе Т. Максимова и С. Маленко. Они утверждали, что стереотипы развивались веками и возникли раньше, чем сформировался индивид как личность. Также стереотипы тождественны моде, которая, несмотря на свою нестабильность, в сущности удивительно устойчива. Исследователи считают, что стереотипы «широко транслируются в культуре и являются ее составной частью в литературе, кинематографе, живописи, политике, образовании и т.д. Однако часто, перенося стереотип на конкретную личность или группу людей, данное понятие приобретает негативный характер» [122, с. 1].

Формирование и переосмысление стереотипов возникает в результате коллективной обработки информации в социокультурной группе, к которой принадлежит индивид. Сценические артефакты, такие, как произведения театрального искусства, служат источником информации для формирования стереотипов. Эти стереотипы могут быть связаны с жанром, типом спектакля, а также с определенными актерами, режиссерами и т.д. Однако воздействие на формирование стереотипов может оказывать не только коллективная обработка информации, но и средства массовой информации или театральная критика. Рецензии и обзоры могут повлиять на восприятие театральной публики и формирование их стереотипов.

Проведенное исследование показало, что декодирование взаимодействия между театральной публикой и произведением театрального искусства в коммуникативной связи подвергается нескольким последовательным этапам, первый из которых состоит в переводе информации, содержащейся в сценическом дискурсе, в интеллектуальную и эмоциональную сферу субъективного зрительского восприятия. Второй этап заключается в логической и понятийной рефлексии, позволяющей публике аргументированно трактовать наблюдаемый эстетический объект. На данном этапе проявляется степень коммуникативной компетенции театральной публики, зависящей от потенциала и способности распознавать языковые и невербальные средства коммуникации. Владение языком спектакля и способность адекватно его интерпретировать позволяют театральной публике более глубоко понять и оценить художественное произведение, а также проявить свой коммуникативный потенциал. Третий этап – это реакция театральной публики на спектакль. На этом этапе публика начинает реагировать на спектакль, выражая свои мысли и эмоции. Эта реакция может быть непосредственной и происходить во время спектакля, как уже говорилось выше, а может произойти и после спектакля, когда театральная публика обсуждает впечатления и выражает свое мнение с другой театральной публикой или со знакомыми [65].

Способность декодирования спектакля в значительной степени зависит от степени эмоционального воздействия на театральную публику. Если театральная публика эмоционально сильно вовлечена, то она может упустить важные семиотические знаки и недооценить значимость некоторых элементов спектакля. Или наоборот, когда театральная публика слишком рациональна, то она может упустить эмоциональную глубину спектакля. Поэтому важно найти баланс между эмоциональной и рациональной вовлеченностью театральной публики в происходящее на сцене, что позволит установить соответствие между «гениальностью творения» и «гениальностью понимания» [224].

На современном этапе театральная публика занимает все более активную роль в определении того, что считать хорошим или плохим спектаклем, и какие

элементы спектакля вносят наибольший вклад в его успех или неудачу. Это частично связано с тем, что современная театральная публика все больше осознает свою роль в культурной жизни и хочет выразить свое мнение о том, что происходит на сцене. Некоторые члены театральной публики оценивают произведения театрального искусства исключительно на основе собственных вкусов и предпочтений, без учета более широких художественных критериев. Кроме того, театральная публика может быть под влиянием настроения, субъективных предпочтений и т.д., что может повлиять на ее восприятие спектакля. Несмотря на это, активное участие театральной публики в определении художественного качества спектакля важно и ценно. Оно может стимулировать театры к более качественной работе и сделать спектакли более доступными и интересными для широкой аудитории. Кроме того, такой диалог между театром и его публикой может помочь развивать более глубокое понимание и оценку искусства в целом [62].

Выводы к разделу 1

Исследование показало, что театр как социокультурный институт, который творчески изучает социальные противоречия и в своих произведениях формирует определенные культурно-эстетические модели разрешения конфликтов, невозможен без публики. Однако в процессе анализа научных источников было выявлено, что понятие «театральная публика» в едином философско-культурологическом и искусствоведческом понимании отсутствует, поскольку рассматривается преимущественно в социологическом аспекте.

В связи с этим изучение научных работ Г. Лебона, Г. Тарда, А. Ушкарева, Н. Хренова и др., которые предпринимали научные попытки изучить понятие «публика», заменяя данное понятие другими, на их взгляд, более точными

понятиями «масса», «толпа», «аудитория искусства», позволили провести культурно-антропологическое исследование понятия «театральная публика».

Таким образом, «театральную публику» следует рассматривать как специфическую часть общества, наделенную культурными характеристиками и уникальной социально-исторической структурой, проявляющей активную заинтересованность в театральном искусстве. В процессе формирования театра театральная публика выступает в качестве непосредственного участника и создателя культурантропологической среды. Также под данным понятием можно определить театральную публику как культурный феномен и особый элемент на рынке культурных благ. Ее устойчивая взаимосвязь в культурном поведении оказывает существенное воздействие на деятельность театра и на развитие социокультурного общества в целом. Из этого следует, что театральная публика выполняет ключевую функцию в становлении и развитии художественно-эстетических и культурных тенденций.

Проведенное философско-культурологическое исследование театрального искусства показало, что театр осуществляет свои культурно-эстетические функции при помощи комплексного взаимодействия, которое формируется в процессе восприятия спектакля в разных социокультурных общностях. В процессе такого взаимодействия и восприятия произведений театрального искусства возникает культурная коммуникация, выполняющая культурное общение между создателями спектакля и театральной публикой посредством возникающего образа. Поскольку знаково-символическая система театра многогранна и синтезирует в себе символы различных художественных форм, а также содержит множество собственных знаков, связанных с сиюминутным действием, происходящим на сцене, поэтому процесс восприятия совмещается с актом сотворчества.

Наше исследование позволяет прийти к выводу, что в процессе культурной коммуникации и восприятия произведений театрального искусства, заключающих в себе высоконравственные и культурно-ценностные характеристики, а также отражающие социокультурные противоречия,

соответствующие актуальным тенденциям, образуется культурное человекотворчество, которое культурно-эстетическими средствами театрального искусства способствует формированию индивида, нужного обществу.

На современном этапе анализ театра и его публики, с позиций социокультурного взаимодействия представляет важное методологическое значение. Вместе с тем актуальной проблемой остается всестороннее изучение театральной публики с ее культурно-историческими типами, досуговыми и репертуарными предпочтениями.

РАЗДЕЛ 2. КУЛЬТУРНАЯ ТИПОЛОГИЯ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПУБЛИКИ

2.1. Корреляция типов театральной публики в исторической типологии культуры

Изучение функциональной роли театрального искусства в обществе, его разностороннего влияния на развитие культуры нуждается в антропологическом исследовании культурологической типологии публики. Постмодернистские преобразования, произошедшие в культуре, в социуме, сказались на мировоззрении индивидов, их отношении к театру, что неизбежно вызывало трансформацию театральной публики. Чтобы понять происходившие изменения и выявить основные тенденции такой трансформации, следует сквозь призму историко-культурологической типологии театральной публики установить корреляции основных историко-антропологических типов человека, их театральные идеализированные образы с культурно-историческими типами театральной публики. Культурная динамика трансформаций театральной публики была обусловлена изменениями, которые затронули разные области социокультурной жизни: общество, культуру, ценности, технологический прогресс. Также изменения происходили под воздействием философских, религиозных, социальных и научных воззрений.

На протяжении всей своей истории театр был и остается незаменимым художественным способом узнавания потребного современному обществу типа человека и формирования идеализированных образов такого человека в массовом сознании. Вне таких эстетических представлений-ориентиров о социально значимых и социально порицаемых качествах человеческого поведения социальная активность резко снижается, эмоциональный режим в обществе консервируется, стандарты культурной деятельности упрощаются, преобладает стереотипность и застой. Поэтому методологически важным представляется выявление культурно-исторических типов театральной публики

в горизонте идеальных образов человека в историко-антропологической типологии культуры.

Изучение идеала человека является многогранным, проводится в различных областях знаний, таких, как философия, психология, социология, религиозные исследования и другие. Основу данного исследования составил философско-культурологический анализ научных трудов таких авторов как А. Воеводин, И. Волков, П. Сапронов, Н. Хренов и др., которые изучали философское и социологическое осмысление культурантропологических типов человека. Анализ работ А. Гвоздева, Г. Бояджиева, И. Игнатова, С. Мокульского и др. позволили изучить историю развития театра от истоков до современности.

В разные культурно-исторические периоды театральное искусство претерпевало изменения, а вместе с ним трансформировалась и театральная публика.

Поскольку элементы театра возникли еще в первобытной общине, поэтому изучение публики следует начинать с тех времен, когда она еще не была исключительно публикой, а выступала в роли активного соучастника театрализованных представлений, во времена зарождения театра. Главной характеристикой внутреннего мира первобытного человека являлось коллективное сопряжение рода и индивида, отсутствие обособленности существования индивида от коллектива [64]. Синкретизм первобытного мышления нашел свое отражение в стереотипной структуре становящегося сознания и традиционной жизнедеятельности – в мифах, которые воссоздавались в обрядах, ритуалах, без которых не начиналась всякая деятельность первобытного человека. Связанные с ритуалом обряды включали в себя элементы театрального действия, которые имитировали целесообразные практические процессы. Анализ ритуалов и обрядов первобытного общества приводит к выводу, что в этот период первичного фольклора, в отсутствие собственно искусства как профессиональной художественной деятельности еще нет разделения на автора, актера, зрителя, все происходит коллективно [2; 58].

Из этого следует, что публика в современном смысле слова на начальном этапе становления культуры еще не существует, поскольку нет разделения участников на профессиональных исполнителей и зрителей. Протопублика первобытного общества существует еще лишь в возможности выхода отдельных членов первобытного сообщества из коллективно исполняемого и контролируемого ритуала, но она еще не противостоит коллективному действию, она – неотъемлемая слитная и воспроизводимая часть его, и поэтому ее можно определить, как коллективную, традиционную.

В дальнейшем в связи с разделением труда и его профессионализацией происходит выделение профессиональных исполнителей и культурно подготовленных зрителей. В античные времена общество делилось на свободных и рабов, рабы были вне общества, а свободными были только те, которые имели имущественные ценности. Поэтому театр посещали только свободные граждане, т.е. мужчины, имеющие политические права и принадлежащие к определенному социальному классу. Женщины, рабы и метеки были исключены из участия в театральных представлениях [161]. Анализ театроведческой литературы показал, что с одной стороны театр Античной эпохи был тесно связан с религиозными церемониями и праздниками. Театральные представления были посвящены богам и героям мифологии, а также сопровождались ритуалами и молитвами. А с другой, театр был привязан к политике и государственным интересам. Театральные постановки были не только развлечением, но и средством для освещения политических, социальных и культурных вопросов. Они предоставляли театральной публике возможность обсуждать и резонировать важные моральные, политические и культурно-этические аспекты социума [183].

Исследование научной литературы подтверждает мысль о том, что Античная эпоха, будучи непосредственным наследником и творцом основных закономерностей классической культуры, в своем мировоззрении и социокультурной жизни социума старалась следовать основным культурным ценностям и идеалам, применяя их в личностных целях. По мнению

А. Воеводина, «традиционные отношения, культ предков, рода, древности имели в античных полисах первостепенное значение и служили цели сохранения достигнутого материального, социального и духовного уровня развития», что «закрытый список ампула героев и ограниченное количество актеров греческой трагедии, ее жесткая структура и функциональная зависимость от не менее жесткой структуры театрального представления» [38, с. 127], обосновывает наше суждение о том, что данные условия, охватившие все сферы античного существования, способствовали трансформации основных норм и устоявшихся идеалов, которые отразились на всей культуре театрального искусства.

Исследования показали, что театральная публика как культурно организованная общность людей появилась в связи с формированием амфитеатров, в которых появились места для наблюдателей действия, хора и выступающих актеров. По этому поводу А. Павленко высказывает резкую критику относительно структуры амфитеатров. По его словам, в амфитеатрах уже теряется реалистичное взаимодействие с богом, а остается лишь искусственное наблюдение за актерским действием. Одновременно с этим резкое возвышение и не менее резкое падение трагедии в ее аристотелевском характере, вызванное разложением культурного единства полиса, подтверждает мнение о дальнейшей десакрализации театра как определенной модели представления божественного, превращенной в возвышенное и интеллектуальное [146].

В контексте социокультурного аспекта театра следует отметить тот факт, что античная власть в лице Перикла ввела денежное пособие в размере двух обол в год для самых малоимущих граждан, предоставляя им возможность активного культурного просвещения. Данное обстоятельство следует рассматривать как существенное содействие новому подходу социокультурной деятельности, который сменил и во многом унаследовал традиции массовых мистерийных ритуалов. Следует обратить внимание на то, что во времена Аристотеля культура Древней Греции и культура театрального искусства

признавались новаторством, а греческая трагедия являлась результатом развития различных устоявшихся жанров [33].

Присутствовавшая на театрализованных действиях публика являлась не просто наблюдателем, а активным соучастником этих представлений. Как указывают литературные источники, греческая публика проявляла себя не только как благодарная, но и порой оказывалась очень жестокой. Если публика была недовольна исполнителем, то его ожидало безжалостное освистывание, изгнание со сцены, а в некоторых случаях даже ожидали неприятности. Как в свое время справедливо отмечал Демосфен, между публикой и выступающими существовала настоящая негласная война. Даже с помощью специальных служб, предназначенных для сохранения порядка на трибунах, не всегда удавалось справиться с бушующими театральными разногласиями [150].

Анализ литературы по истории театра указывает на то, что публика дионисийских зрелищ в борьбе за ценное место, которое она занимала еще с самой ночи (за занятое чужое хорошее место могла быть жестоко избита), терпеливо сидела долгими часами на открытой под солнцем ступенчатой эстакаде, располагающейся на склоне холма. Несмотря на то, что каждая социальная каста обладала своим сектором, места на галерке уравнивали и имущественный, и социальный статус. В процессе таких театральных зрелищ публика активно разговаривала, перекусывала и даже засыпала, кричала или хлопала в то время, как другая часть театральной публики прислушивалась и пристально наблюдала за представлением [131]. В работе М. Позднева «Психология искусства. Учение Аристотеля» указано, как Гораций описывал обувь Архилоха, которая сочетала комедийные сандалии и величественные котурны, как идеальную для преодоления шума театральной публики и успешного ведения действия [150]. Также мнение о том, что театральная публика Великих Дионисиев была агрессивной, подтверждает высказывание Геродота, описывавшего ее: «Как тяжело было афинянам перенести захват «персами» Милета, видно было, кроме всего прочего, из того обстоятельства, что, когда Фриних сочинил пьесу «Взятие Милета» и ставил ее, театр

разразился рыданиями, и поэта «за напоминание о нашей беде» оштрафовали на тысячу драхм, постановив, чтобы больше никто и никогда не брал этого события для сюжета» [150, с. 646]. Такие зрелища обладали глубокими культурными корнями, основанными на индоевропейской мифологии. Однако публика еще не была просто пассивным наблюдателем, а являлась активным участником проводимых мистерий, что позволяло ей испытать обряд рождения и смерти вместе со жрецами [185].

Факт того, что театральная публика смотрела на маски, являлся очевидным свидетельством связи с религиозными воззрениями, поскольку актер с его человеческим обликом не мог символизировать героя или божество. Однако, когда актер воспроизводил страсти Диониса, театральная публика как бы оказывалась вблизи мистического опыта. Доказательство того, что Аристотель говорил о мимезисе (подражании), свидетельствует о наступлении новой эры, когда театральная публика перестала видеть на сцене мистические события и стала наблюдателем происходящего, таким же, как участники дионисийских мистерий или шествий на празднике урожая, которые становились театральной публикой, наблюдающей за сценическими событиями [146].

В отличие от трагедии, в комедии взаимоотношения между сценой и театральной публикой складывались ближе, поскольку для осознания греческой публики игра и реальность были более сопоставимы и прозрачны. Актеры вели активный диалог с театральной публикой, вовлекая их всевозможными способами в действие пьесы. Таким примером служила распространенная практика бросать театральной публике орехи. Однако, по мнению Аристофана, такое действие считалось неподобающим, поэтому он не хотел, чтобы театральной публике увеличивали настроение таким образом [99].

Отличительной чертой сатировской драмы являлось не столько восприятие театральной публикой драматических коллизий, а то культурное воздействие, которое они оказывали на мировоззрение социума с помощью хора и сатиров. В своих сюжетах она также стремилась комически изобразить

социальные противоречия, человеческие чувства и побуждения, однако характеризовало ее то, что данное произведение не было натуралистичным, это отличало ее от комедии. Следует обратить внимание на то, что сатир, как бы, олицетворял саму публику. Глядя на сатира, театральная публика узнавала в нем себя и своих соседей [93].

Изучение эпохи эллинизма выявило, что в этот период произошли изменения в культурном мировоззрении социума, которые отразились и на видении идеала греческого человека этого периода. В этот период греческая культура характеризовалась своими уникальными творческими успехами и продуктивностью, которые превосходили возможности предыдущих эпох. Однако, по мнению П. Сапронова, «ее отличает кризисный характер» [161, с. 173].

Театр в эту эпоху приобрел ключевое значение как метод популяризации греческой культуры и греческого мировоззрения на Востоке. Массовое строительство театров говорило об активном культурном развитии социума. В крупных городах по-прежнему устраивали роскошные театральные Дионисийские действия, в процессе которых показывали трагедии и комедии. Уже в 4 веке до н. э. непосредственное участие хора в сюжетной линии пьесы начало уменьшаться, а в период эллинизма вовсе исчезло. Поэтому в эту эпоху в театральном искусстве появляются актеры-профессионалы, которые пользовались признанием социума. Для театральной публики условия восприятия театральных представлений также претерпевали изменений. Это было обусловлено тем, что ряды, на которых располагался хор, теперь освободились, поэтому зрелищный обзор у театральной публики увеличился [Там же].

В монархически организованном обществе театральные произведения не могли включать в свою тематику критические сюжеты относительно социокультурной жизни или критиковать государственную власть. По этой причине эллинистские драматурги были вынуждены писать свои произведения на бытовые и семейные темы. Теперь мировоззрение театральной публике

направляли не в веру богов, а на веру в волю случая и в победу справедливости. Приходит аксиологическое осознание того, что вся социокультурная жизнь социума, их эмоции, социальный статус, физическое состояние – все обусловлено волей случая [166].

Этот период в театральном искусстве также известен тем, что восприятию театральной публики предлагалась новоаттическая комедия, в которой основной сюжетной линией выступала тема любви. Драматурги этой комедии активно применяли психологические принципы, основанные на воззрениях Теофраста, который являлся учеником Аристотеля. Эти воззрения утверждали, что все личностные качества индивида проявляются через его внешний облик и его деяния. Также его труды оказали определенное воздействие на создание театральных масок, которые приобрели форму человеческого облика и натуралистических эмоций, что позволяло театральной публике узнавать и идентифицировать различных персонажей в представлении. Основные черты, которые новоаттическая комедия позаимствовала у Еврипида, содержали актуальные социальные противоречия персонажей, также особое внимание уделялось их внутренним потрясениям. Еще одной характеристикой такой комедии выступало ее гуманно-нравственное направление. Теперь для восприятия театральной публики были представлены аксиологические аспекты воспитания, проблематика взаимосвязи с женщиной, различными социальными условиями, иностранцами, а также доброжелательные и человеческие взаимоотношения в социуме. Анализ литературных источников показал, что новоаттическая комедия обладала популярностью у массовой публики. Причиной этому служил завораживающий процесс развития даже самых обыденных коллизий и традиционных масок, заключавший в себе интригующий сюжет, развитие которого воплощалось мастерски и изысканно. Данная драматургия была последней из жанров, возникших в Греции [Там же].

Как уже было отмечено ранее, основой античных постановок служили мифологические сюжеты, а главные герои обладали всеми качествами, которыми должен обладать идеальный человек греческой Античной эпохи.

Исследования работ античных философов показывают, что мировоззрение этого периода было направлено на гармонию индивида с природой, с космосом, на совершенствование тела и ума. Идеалами считался всесторонне и гармонически развитый человек, который должен был стремиться к единению с окружающей средой, заботиться о своем физическом и умственном здоровье, развивать свои способности и постигать целостность между телом и душой. Еще одной характерной особенностью античного идеала греческого человека были мудрость и образование. В отношении общества и гражданской позиции идеалом считался индивид-гражданин, человек, готовый служить обществу и брать на себя ответственность за его благо [94].

Поскольку театральная публика данной эпохи еще не воспринимала свой жизненный опыт как нечто особенное и не противопоставляла его коллективным требованиям-представлениям об идеале гражданина и происходящее на сцене отождествляла с действительностью, то основу театральной публики Античной греческой эпохи составлял телесно и нравственно совершенный человек, истинный гражданин полиса.

Анализ культурологических источников показал, что в античный период культура Рима, несмотря на ее значительную взаимосвязь с греческой, не только сохранила эллинистические традиции, а также органично вплела в античную культуру свои уникальные черты, которые оказали существенное влияние на формирование этой эпохи [161].

Театральное искусство в Древнем Риме также отличалось своей уникальностью. В отличие от других форм искусства, оно образовалось не из обрядовых или ритуальных сценических действ. Римский театр с самого его становления был профессиональным. В театрализованных сюжетах не воплощали религиозные мотивы и не использовались культы богов. В связи с этим римское театральное искусство не оказывало большого культурного воздействия на формирование общественного сознания и воспринималось преимущественно гедонистически, просто как развлечение, приятное времяпровождение. Основной особенностью в римском театре являлась

зрелищность, а не глубокая концепция действия или душевные психологические переживания персонажей. Также театрализованные представления устраивались по случаю государственного праздника или по волеизъявлению влиятельных граждан. Все участники римских театрализованных представлений не пользовались уважением и часто презирались. В роли участников выступали рабы или вольноотпущенные, которые за плохую игру могли быть подвергнуты жестокому избиению [48].

Зрелищность и великолепие в римском театральном искусстве достигались благодаря участию большого количества статистов, которые были одеты в красочные костюмы, инкрустированные драгоценными камнями, также в постановках использовали доспехи и разнообразные виды оружия, что придавало действию особую зрелищность. Как и в других театрах этой эпохи, все актерские роли исполняли мужчины, однако актерское мастерство было невысоко и примитивно. Следует обратить внимание на то, что почти во всех жанрах, за исключением ателланы, участники не использовали маски, тем не менее применяли разнообразные парики и наносили вызывающий грим. Пренебрежение использования масок нарушало общепринятую форму представления, но это было неизбежным в связи с принятием табу на маски. Поскольку работать актером в театре было презираемо, следовательно, участник театрализованного представления, получающий плату за свою работу, обязан выступать перед публикой с открытым лицом. Такое табу не распространялось только на римскую молодежь, которая принимала активное участие в представлениях ателланы. Основной характерной особенностью театральной маски в Древнем Риме являлась ее эффектность и выразительность, это достигалось с помощью больших отверстий, предназначенных для рта и глаз [Там же].

По мнению А. Воеводина, римлянин как идеал в римской культуре был лишен моральных и нравственных смыслов, он был крайне расчетлив и сконцентрирован только на себе и своих желаниях, что способствовало появлению новых культурно-стилевых методов, которые больше не стремились

отражать истину жизни, а скорее служили средством выражения субъективной эмоциональной образности. Индивидуалистическая форма приобрела более значимую ценность, чем реалистическая адекватность [40].

В связи с тем, что театральные представления служили лишь средством развлечений и не оказывали на римскую театральную публику социокультурного воздействия, следовательно, культурной типологией театральной публики римского театра выступал расчетливый, целеустремленный гедонист.

Важно отметить утверждение, которое исследователи античной культуры высказывают относительно взаимосвязи между возникновением философии как науки и становлением театра как определенной формы: «Рождается эпоха «наблюдения». В мир приходят – θεωρία и θήατρον, появляется «созерцатель» – θεωρός и «зритель» – θεατής» [46, с. 101]. Философская концепция интеллектуального осознания мира, которая стала одной из ключевых особенностей этого периода в европейской цивилизации, нашла свою культурно-эстетическую аналогию в формировании нового типа театральной публики, владеющей культурой визуально-аудиального восприятия нового типа театрального представления.

С возникновением феодализма формируются новые типы социально-экономических отношений и, соответственно, появляется потребность в формировании новых культурных типов человеческого поведения, новых образцов культурных ценностей и одобряемых обществом адекватных им типологических эмоций и чувств. Театр тоже реформируется, в сюжетах все чаще воплощается противостояние церкви и простого народа. С упрочением христианства возникает подъем образования, появляются университеты, а с ними и зачатки науки. Реформирование происходит и в культуре. Наряду с поляризацией религиозной и светской культур отмечается возникновение субкультур: дворянской, рыцарской, бюргерской, патриархальной крестьянской, клириков и монахов [161]. Для каждой субкультуры сформировался свой театр, со своей культурно предзаданной сюжетной

определенностью. Театральное искусство этого периода было проникнуто глубокой символикой, содержало множество смыслов и образных контекстов, которые включали в себя взаимодействия индивида как создания Божьего с его Творцом, создателем всего сущего. «Каждый штрих, каждая деталь в картинах, статуях, орнаментах или архитектурных элементах были частью единого и громадного Высшего Замысла, для познания которого не хватило бы жизни не только отдельного брэнного человека, но и всех поколений людей, вместе взятых» [173, с. 182].

Театральная публика эпохи Средневековья имела свои особенности, связанные с социокультурным контекстом и характером театральных представлений того времени. Степень доступа к культурным мероприятиям и искусству варьировалась в зависимости от социального статуса и класса. Театральные постановки, которые проводились во дворцах, замках или церквях, были организованы специально для высших слоев социума (аристократия и духовенство). Это были роскошные и изысканные представления, ориентированные на вкусы и предпочтения элиты. Горожане, включая купцов, ремесленников и гильдию, участвовали в местных ярмарках, ремесленных цехах и городских театральных представлениях. Однако большая часть населения того периода была сельской, жила в условиях традиционно-общинной патриархальной культуры и являлась потенциальной театральной публикой [94].

Особое культурное воздействие на мировоззрение средневековой театральной публики оказала церковная драма, которая была тесно связана с религиозными обрядами и событиями. Этот жанр средневекового театрального искусства содержал в себе нравственное воспитание – «перемещение» публики, то есть самих участников театрализованного действия, от осознания греха к осознанию благодати. Из этого следует, что религиозная драма не столько отражала вероисповедание, сколько воплощала сакральные сюжеты не как события давно минувших лет, а как реальные события. Драматурги Средневековья настолько воздействовали на театральную публику, что

воплощенные события казались ей полной реальностью. Поэтому театральная публика была в некотором роде актером, а актер – публикой [48].

Однако высшей степенью культурного развития средневекового театрального искусства, а соответственно и формирования нового типа театральной публики, послужило возникновение средневековых мистерий. Они являлись одной из форм церковной драмы. Эти театральные представления были основаны на библейских историях и привлекали массовую публику, включая даже неграмотных крестьян. Они были доступны и понятны для всех, независимо от социального статуса. В связи с тем, что игровое пространство было подвижным (фургон, улица), воплощенный театральный мир соединялся с реальным миром, публика сливалась с актерами, поэтому для средневековой театральной публики не существовало «четвертой стены» [94].

Церковные деятели и монахи были особенной, важной частью театральной публики. Они играли активную роль в культурной жизни социума, особенно в сферах религиозной музыки, церковных церемониях и образовании. Также служители церкви воздействовали на публику, используя театральное искусство в своих предназначениях. Театральные представления пропагандировали борьбу с античным театром, с сельскими гуляниями, народными играми и гистрионами. В сюжетах театрализованных представлений воплощался образ праведного христианина, являющегося идеалом средневекового человека, который предусматривал посвящение своей жизни служению Богу, веру в Бога, исполнение религиозных обязанностей и следование моральным заповедям. Также идеал человека этого периода предполагал подчинение и смирение перед божественным авторитетом и церковной иерархией. Покорность и покаяние перед Богом считались добродетелями, а грехи и соблазны – нечестивостью и падением [Там же].

Анализ театральных и культурологических источников показал, что театральное искусство оказывало культурное воздействие на все социокультурное общество, поэтому типология средневековой театральной

публики – светская (аристократ, рыцарь, бюргер или пополан), религиозная (клир, монахи) и патриархальная (крестьяне).

Эпоха Возрождения как первая форма буржуазной культуры появляется вместе с развитием буржуазных отношений в результате отрицания религиозных форм средневековой культуры. Ее изначальным мировоззренческим посылом, в противоположность религиозным идеалам, становится утверждаемый гуманистами принцип антропоцентризма. В этот период сельская культура реформируется в городскую. Также в эпоху Возрождения царила идея гуманизма, гласившая, человек этой эпохи наделен душой, разумом, талантом, свободой в своих воззрениях и действиях. В поисках нового мировоззрения гуманисты обращаются к произведениям античности. «От изображения Бога искусство обращается к изображению человека. Герой искусства Возрождения это идеализированный светский человек» [40, с. 356]. Соответственно формируется новый идеал человека индивидуального, творчески деятельного, стремившегося к славе и богатству, идеал ничем не ограниченного индивидуализма, реальное воплощение которого остро обозначено в образах трагедий Шекспира и «низкого мифа» Возрождения [161].

В культурной среде происходят значительные изменения, характеризующиеся аристократическими свойствами. Об искусстве эпохи Возрождения И. Волков говорил так: «основным завоеванием искусства Возрождения является то, что оно отказалось от идеи божественной предопределенности человеческой сущности (но не от веры в бога, в черта, в ведьм, колдунов и т. д., которая еще сохранилась у большинства художников того времени). Искусство Возрождения стало утверждать самоценность человеческого рода, вытесняя земным, конкретно-чувственным, собственно человеческим содержанием абстрактное, религиозно-фантастическое содержание в христианском искусстве» [41, с. 76]. Антифеодальные веяния в искусстве зарождались в придворных и ученых обществах, не учитывая воззрения народных масс, оказавших влияние на гуманистическое театральное

искусство.

Исследования показывают, что театральная публика эпохи Возрождения имела свои особенности, связанные с культурным контекстом и характером театральных представлений того времени. Театр стал важным средством культурного просвещения и развлечения, а театральные постановки привлекали массовую публику различных социальных слоев, включая аристократию, буржуазию и народ. Это было время, когда развивались и расширялись города, и театр стал популярным развлечением для горожан [29].

Театральное искусство этой эпохи закрепляло устоявшиеся традиции средневековой драмы, особенно во взаимодействии с театральной публикой: использование актерами эмоциональной и пафосной речи, динамичность в действии, синкретизм исполнения и определенные сценические тенденции, присущие театру Средневековья, вынуждали театральную публику активизировать свое воображение. Основным драматургическим материалом театрального искусства этой эпохи стало использование античной драмы, которая послужила формированию новых жанров и форм воплощения театрализованных представлений. Однако использование устоявшихся жанров в значительной степени сохранилось. Это свидетельствует о том, что процессы воздействия на театральную публику не изменились, а античная культура продолжала господствовать в театре раннего Ренессанса [Там же]. Со временем процесс формирования итальянского театра был обусловлен необходимостью в использовании античной драматургии, что привело к возникновению первых специализированных театральных зданий, в которых взаимодействие с театральной публикой основывалось на новых принципах, более светских [32].

Городская культура эпохи Возрождения унаследовала устоявшиеся тенденции общегородских средневековых праздников. Это подтверждает историк Н. Багровников, который говорил, что «граница между публикой и актерами была еще неопределенной, достаточно зыбкой, и эта зыбкость в данном случае не просто сближает театр с жизнью и жизнь с театром» [17, с. 150]. В шекспировском театре актеры вели активный диалог с

театральной публикой: злодеи раскрывали им свои коварные планы, герои делились своими сокровенными размышлениями, а шуты разбрасывали свои острые шуточки, театральная публика, в свою очередь, реагировала громкими выкриками возмущения, звонким смехом или поддерживающими выкриками. Основу сюжетов драматических произведений Шекспира составляли сложности человеческих характеров, моральные дилеммы и социокультурные противоречия, поскольку драматурги этого периода осознавали нравственное и культурно-образовательное воздействие театрального искусства на массовую театральную публику. Так один из авторов, Дж.-Б. Гуарини, описывал предназначение театрального искусства: «должно посредством удовольствия очищать хмурое настроение зрителей» [29, с. 263].

Как уже было отмечено, театральная публика этой эпохи принимала активное участие в театральных представлениях. Вот как описывают публику испанских театров исследователи театрального искусства: публика была «беспокойна и шумлива» [131, с. 369], ее воздействие проявлялось бурными реакциями, восторг или неодобрение театральных представлений способствовали задействию публикой трещоток или погремушек. Другой пример бурного проявления реакций со стороны театральной публики был в 1643 г., когда инквизиция в г. Севилье отказала театру воплотить пьесу «Святой Христофор». Тогда театральная публика разгромила всю мебель и порвала все костюмы [29].

В связи с тем, что театральное искусство стало средством исследования человеческой природы, восхваления человеческого бытия и отражения реалистических социокультурных противоречий, а гуманисты являлись основными антропологическими типами эпохи Ренессанса, на которых театральное искусство оказывало свою культурную и воспитывающую функции, основные культурные типы театральной публики можно охарактеризовать как аристократическая, бюргерская и народная (популо).

Вследствие экономической и политической революции 16–17 вв. формируется индустриальное общество, усиливается положение буржуазии в

обществе, дворянство вынуждено объединяться для упрочения своего положения в обществе и усиления своего влияния. Культурно-идеологической платформой для сплочения аристократии и дворянства эпохи французского абсолютизма, демонстрирующей наглядные подвиги-образцы самоограничения своих интересов, явилась художественная система Классицизма, вторичная форма феодальной дворянской культуры [114].

В период Классицизма оформляется философское направление рационализма, утверждающего примат калькуляции мирового разума во всех сферах жизни, подчинения ее строгим правилам и нормам логики, примат долженствования в личной жизни. Пафос дисциплины – сквозная идея классицизма. Дворянин данного периода должен подчиняться всеобщему закону, продиктованному мировым разумом. Он должен подчинить свои личные интересы в пользу общественных, пожертвовать личным счастьем во благо воплощения нравственного долга. Такой человек нацелен на выражение абсолютного мужества перед встающими перед ним преградами ради всеобщего блага и следовать законам и принципам моральной чести. Веяния классицизма оказали свое особое влияние на развитие театра и культуры в целом [41].

В этот период театр стал более организованным и формализованным, с более строгими правилами и ограничениями. Теория трех единств, сформулированная Скалигером, представляла собой развитие аристотелевской теории и становилась характерной чертой классицистского театра. В театрах этого периода строго соблюдалась жанровая чистота, запрещалось смешивать трагическое и комическое, это связано с тем, что он основывался на театре для аристократов и изначально охватывал культурно-эстетические, а не ритуальные и карнавальные тенденции. Еще одним отличительным признаком классицистского театра стало использование фигур наперсников и вестников. Коммуникация с театральной публикой стала более ограниченной, усиливается разрыв между исполнителем и публикой, преобладающим элементом восприятия становится эстетическое наслаждение и психологическое

сопереживание, которые теперь было культурным маркером образованной публики [94].

В Париже театральные представления проходили как в королевском дворце, так и Бургундском отеле, которые посещала только аристократия. В тех случаях, когда король присутствовал на спектакле, расположение зрительного зала и сцены подвергалось изменениям, поскольку по этикету в эпоху Классицизма на сцене мог сидеть только король, остальные стояли. Во время спектаклей, когда короля не было, на сцене располагалась громко разговаривающая аристократия, окруженная прислугой. Разодетые франты-щеголи, озадаченные только одной целью – попасть на театральную сцену, чтобы продемонстрировать свой новый костюм, громко разговаривали, таким образом препятствуя актерам вести действие. Поэтому актеры были вынуждены искать разнообразные хитрости, чтобы избавиться от такой публики. Предлогом служили применяемые в представлениях сложные декорации, которые представляли угрозу для физического здоровья элиты. Это являлось единственным аргументом, при котором аристократия освобождала сцену и перемещалась в зрительские ложи. Партер стульев не предусматривал, поэтому там театральная публика располагалась стоя и состояла только из мужского пола, для женщин предполагались зрительские ложи [Там же].

Для простого народа произведения театрального искусства по-прежнему показывали на улице, площадками для представлений служили городские площади и ярмарочные базары [Там же].

Городские власти поддерживали те пьесы и театральные постановки, направленность которых призывала отказаться от личного интереса в пользу социального, общественного, точнее, их собственных – интересов власти, с целью сохранения господства дворянского класса. Поэтому в период Классицизма выступали дворянский и бюргерский типы театральной публики.

Пришедшая на смену классицизму художественная система Просвещения была вторичной после Ренессанса формой буржуазной культуры, которая усвоила опасные уроки ничем не обузданного индивидуализма Возрождения. И

если Классицизм явился культурной программой обуздания своеволия дворянства, то просветительская идеология ставила в центр своего культуротворчества образ буржуазного индивида, который мог себя во всем ограничить. Искусство Просвещения отражало противоречивость феодальных отношений с естественными потребностями «естественного человека» [40].

Театр в эту эпоху стал инструментом для распространения знаний, просвещения и разума. Спектакли часто освещали социокультурные и философские идеи, критикуя недостатки социума и поддерживая принципы разума и прогресса. Основным героем театральных произведений становился идеальный буржуа (мещанин), трудолюбивый, скромный, бережливый, честный, расчетливый, спокойный, добродетельный, слушающий голос своего разума, олицетворяющий чистую душу и учтивое сердце. Поэтому воплощенные в произведениях театрального искусства персонажи отождествлялись с античными борцами за свободу. Главные персонажи характеризовались моделью идеального гражданина, добродетель и моральный облик которого демонстрировал театральной публике желание ему подражать [96].

Особым изменениям подверглись театры Англии и Франции. Аристократическую публику сместили со сцены на авансцену, что позволило расширить площадку для спектаклей и декораций. В партере по-прежнему располагались высокопоставленные аристократы, зажиточные представители буржуазии и интеллигенция исключительно мужского пола, но во второй половине 18 в. в партер стали допускать представительниц женского пола. Это было обусловлено изменениями в общественной роли и статусе женщин, а также с возрастающим признанием их прав на образование и культурную активность. Театральные ложи принадлежали также аристократии, буржуа и высшему сословию [Там же].

Анализ литературы по истории театра подтверждает тот факт, что театральная публика в эту эпоху была более свободной. Если произведения театрального искусства не впечатляли публику, то в зале поднимались громкие

разговоры. Свое одобрение или неодобрение театральная публика выражала выкриками, громкими разговорами, свистом или аплодисментами. В театральной истории даже указаны бунты театральной публики, когда руководители театров пытались поднять стоимость билетов. Оказав протест, театральная публика поломала сиденья, декорации и избивала актеров. В связи с этим для реализации самозащиты в театрах, вдоль всей рампы, установили высокие заостренные металлические шипы [132].

Театральная публика конца 18 в. приобрела более демократичный характер. Предоставление зрительских мест для горожан в партере отражала стремление просветителей сделать театр более доступным для широкой публики и разбить социальные барьеры. В райке располагались студенты, слуги и простые ремесленники. Это было важным изменением в культуре и в театральной организации по отношению к театральной публике в эпоху Просвещения, при котором значимость культурного образования и общественного участия стала выше, чем просто привилегии и социальные различия.

В этот период времени театральная публика подсознательно отрицает принципы элитарного театра, при этом не воспринимая некоторые театральные жанры. Примером оказалась комедия дель арте, которая деградировала до вульгарности. Данная театральная публика призывала театр к активному взаимодействию, чтобы в произведениях театрального искусства отражались современные ей культурно-нравственные и социальные реалии. Такая публика отождествляла себя с театральными критиками, демонстрируя свою осведомленность в театральных произведениях и их интерпретациях [Там же].

В связи с тем, что основными типами культуры в эпоху Просвещения выступали аристократия, бюргеры и простолюдины, поэтому историко-культурологической типологией театральной публики этого периода является аристократическая, бюргерская и разночинная театральная публика.

Романтизм – третья форма буржуазной культуры, эпоха вторичных (после английской и французской) буржуазных революций. Основной

социокультурной целью эпохи Романтизма является развитие новых культурных и человеческих идеалов, которые будут целесообразны для сложившихся исторических условий, формирование и воспитание новых индивидов, способных к подвигу революционеров. Герой этой эпохи – это индивид, сознательно воспитанный для геройства. Героический поступок является методом выявления богатства воспитанной капитализмом личности, ее уникальности, неповторимого своеобразия [40].

Индивид в период романтизма – творческая личность с богатым духовным миром. В аксиологическом мировоззрении – романтическое чувство безграничного бытия, присутствие бесконечного в конечном. Осмысление человеческого бытия как чего-то уникального и неповторимого, наделенного способностью к мирозданию. Философские воззрения романтизма основываются на принципе уникальности человеческого бытия, на его неповторимости, изменчивости и нелогичности. В это период возникало особое взаимоотношение между индивидом и природой. Природа всеобъемлющая, и индивид ощущает себя частью ее, связанным цельными узами. Во всемирном круговращении, в беспорядочном движении зарождается индивид, который рождается, чтобы умереть, а потом воскреснуть вновь [161].

Этот период известен особыми качествами театрального искусства. Его содержание – романтическое восстание «штюрмеров», бунт против устаревших правил, универсально-нормативного канонического типа творчества. В связи с реорганизацией старых культурно-художественных тенденций театра во многих странах происходит увеличение социокультурной значимости и формирования общественного, национального театра, нацеленного на массовую театральную публику. Поскольку романтическое театральное искусство выступало в роли активного участника социокультурной борьбы, то теперь театральная публика состояла не только из аристократии и буржуазии, а также включала рабочих, ремесленников и крестьян. Следует обратить внимание на то, что народные театры по своему культурно-художественному уровню были равны аристократическим театрам. На их сценах воплощались

произведения Дж. Байрона, В. Гюго, Г. Гейне, А. Мицкевича, А. Пушкина и др., а также сформировались выдающиеся актерские таланты: Э. Кин, Фредерика-Леметра, П. Бокажа, М. Дорваль, Л. Девриента, М. Щепкин, П. Мочалов, М. Ермолова и многие другие. Такой подъем культурно-художественного влияния народного театра обусловило разрушение механизма театральных монополий, которые пытались удержать свое господство [96].

Также исследование выявило, что уже в начале 19 в., кроме существовавших городских театров, увеличилось число провинциальных, поэтому воздействие на социум возрастало. Тем не менее театральные антрепренеры ориентировались на вкусовые предпочтения элитарной театральной публики, поскольку именно она делала театр окупаемым. В связи с этим в репертуарной политике преобладали легкие, развлекательные произведения театрального искусства. Одновременно с этим в крупных городах среди театральной публики возрастает количество студентов и разночинной интеллигенции, ориентированных на спектакли другой жанровой направленности (либерально-оппозиционные и народнические настроения). Такая театральная публика обеспечивала театру, помимо зрелищно-развлекательной, еще культурно-эстетическую, социально-значимую гражданскую и идеологическую репутацию [78].

Однако театр эпохи романтизма отличался особым подходом к искусству и выражению эмоций. Романтизм как художественное направление исследовал и прославлял оригинальность личности, индивидуализм, воображение, чувственность и стремление к свободе. Поэтому романтический театр стремился вызывать у театральной публики сильные эмоциональные потрясения и реакции. Произведения театрального искусства были наполнены страстью, романтическими переживаниями, сложными сюжетами, неожиданными поворотами и интригами. Драматическое напряжение создавалось через конфликты, тайны и романтические взаимоотношения героев [96].

Анализ театроведческой литературы указывает на то, что театральная публика первой половины 19 в. была непокорной, буйной и суровой. Таким примером является революционно настроенное общество, которое посещало театры во Франции. Они выступали противниками идей политического улаживания конфликтов. Подавляя оппозицию со стороны актерского состава и правительства, такая публика настаивала на постановках пьес с революционным содержанием. В процессе таких спектаклей между театральной публикой разворачивались настоящие социальные противоречия. Таким примером является постановка Вольтера «Брут», в процессе которой театральная публика партера заставляла актеров повторять все республиканские и антииранические фразы. При произнесении реплики «Жить свободными, без короля!» публика, располагающаяся в ложах, отвечала: «Да здравствует король!», а партер откликался бурными возгласами: «Прочь короля, да здравствует народ, на фонари аристократов!». Но вскоре такие конфликты перерастали из простых словесных перебранок в физические столкновения, поскольку озлобленность социума к монархии и аристократии росла, становясь более ожесточенной [93].

Театр второй половины 19 в. подталкивал публику к критическому мышлению и самоанализу. Произведения театрального искусства вызывали вопросы о социальной справедливости, морали и роли человека в обществе [Там же]. Одним из множества примеров служит произведение В. Гюго «Собор Парижской Богоматери» и его персонаж Квазимодо. В начале произведения этот герой представлен как человекоподобное существо с отпугивающей внешностью, нелюдимый, подчиненный личностным инстинктам. Однако его внутренний мир преобразуется из-за любви к Эсмеральде. Теперь его образ представлен в виде романтического персонажа, истинного героя, обладающего богатым внутренним миром. Этот персонаж становится символом подавленного французского социума, лишенного всего, за исключением физической силы, которая начинает проявляться и выступать

против существующей несправедливости, борясь с устоявшимися средневековыми канонами [128].

Такие произведения находили внутренний отклик у театральной публики этого периода. Она была готова размышлять над глубокими философскими и этическими вопросами, которые поднимались на сцене. Это была эпоха, когда театр играл важную роль в культурной жизни социума и служил источником вдохновения и романтической мечты. Из этого следует, что создаваемая театром Романтизма театральная публика – результат бурного развития буржуазных отношений, ломающих феодальные сословные ограничения в равенстве всех перед законом, стимулирующих самостоятельность в борьбе за индивидуальные интересы и воплощающая черты открытой и воспитываемой романтиками своеобразно неповторимой, уникальной человеческой личности [96; 40].

Исходя из анализа театроведческой литературы, типов культуры и основных аксиологических идеалов этого периода, можно заключить, что основными типами публики эпохи Романтизма являлась буржуазная и дворянская театральная публика.

Художественная система реализма, как следующая за романтизмом форма буржуазной культуры, появляется в эпоху зрелого капитализма. Ее главное художественное завоевание – открытие типа в искусстве. Вместе с правдивостью деталей реализм предполагает правдивое воплощение типических характеров в типических обстоятельствах. Вопреки романтической оригинальности типический образ, как ведущий художественный принцип реализма, обнаруживает повторяемость, закономерность в характерах, вызываемой условиями жизни людей. Люди определенного типа порождаются определенными обстоятельствами, в том числе и театральная публика [40].

Театр эпохи Реализма, отличался от предыдущих художественных направлений своим стремлением к правдивому отражению действительности и социальной проблематике. Произведения театрального искусства фокусировались на типичных повседневных событиях, экономических и

моральных дилеммах, а также высмеивали и критиковали социальные неравенства. Особое внимание уделялось подлинным культурно-эмоциональным характеристикам персонажей и их внутренней психологической глубине. Герои произведений театрального искусства были более сложными и реалистичными, с их сильными и слабыми сторонами, внутренними конфликтами и нравственными противоречиями. Основной задачей реалистичного театра было осветить важные социокультурные вопросы, вызвать обсуждение в социуме и побудить его к действию [96].

В эпоху Реализма театральная публика стала более спокойной, умеренной и способной не устраивать конфликты во время спектаклей. Театр превращается в пространство культурных дискуссий не только театральной тематики, а и мировых событий, модных тенденций, здесь устраиваются деловые встречи и обсуждаются служебные противоречия. Он становится местом, в котором социокультурная коммуникация приобретает сильное культурно-эстетическое и гражданское выражение [93]. Роль театральной публики возрастает. Исследователь И. Игнатов отмечает, что «зритель переменялся до неузнаваемости; он и приходит в театр иным, и сидит в нем, требуя ответы на какие-то злобы дня...» [89, с. 147]. Также в своей работе И. Игнатов выявляет изменения, которые происходят с театральной публикой. Исследователь утверждает, что ее социокультурный состав был зависим от театрального репертуара. Однако и театральный репертуар претерпевал изменений, ориентируясь на вкусовые предпочтения театральной публики [Там же].

Реалистичный театр становится пространством светского досуга, в котором формировались каноны культурно-художественной и социокультурной жизни, развивались эстетические нормы и аксиологическая модель поведения театральной публики. В этот период свое становление обретает театральный этикет. Он заключал в себе строгие правила относительно внешнего вида театральной публики, а также расположения в зрительном зале [96].

Согласно этикету, в партере первый ряд был предназначен для министров, послов и их секретарей, а также здесь располагались высшие военные ранги. Второй и третий ряд партера занимали вельможи дворянского происхождения. Как указывает исследователь публики Н. Хренов, «средствами обособления дворянства от других сословий стали формы проведения досуга, различного рода «увеселения»» [208, с. 230], это сословие составляло большинство театральной публики. За дворянами располагались банкиры, офицеры средних чинов, знаменитые артисты и приглашенные иностранные граждане. Самые дальние и верхние места в зрительном зале предназначались студентам, торговцам и мелким чиновникам. Для этой категории театральной публики был создан в театре отдельный вход. Также расположение театральной публики делилось в зависимости от их предпочтений. Правую сторону зрительного зала занимала публика, редко посещающая театр. На левой стороне располагались истинные ценители произведений театрального искусства, имеющие свои собственные, выкупленные места [96].

Поскольку культура и театральное искусство эпохи Реализма развивалось буржуазией, которая формировала театральный репертуар, а в театральных произведениях стремилась правдиво, реалистично отразить действительность и изменить общественное сознание, в связи с этим основной типологией театральной публики считалась буржуазная личность – социально активный, предприимчивый, изобретательный, творческий и всесторонне развитый индивид.

Основными задачами искусства Соцреализма являлось стремление к реалистичным культурно-эстетическим идеалам и формирование чувственной мотивации в достижении этого идеала. Поэтому у искусства возник новый герой и новая театральная публика. Главной культурно-нравственной направленностью выступала классическая школа с реалистическими характеристиками, с общественно-воспитательными, патриотическими традициями. В этот период индивид должен был быть причастным к историческому процессу, ответственным перед историей, обладать единением с

обществом. Высшими достоинствами индивида выступали нравственные качества: героизм, самопожертвование, самоотдача и самоотверженность. Философия соцреализма пропитана историческим оптимизмом и общественным смыслом [41].

Театральное искусство эпохи Соцреализма было тесно связано с идеологией и политикой. Его основной целью было эмоциональное переубеждение народных масс в соответствии с задачами строительства социалистического общества и идеала нового, всесторонне и гармонически развитого человека. Главной культурной сверхзадачей театра этого периода выступало формирование образа идеального социалистического общества и героического образа работника и коллективиста. Он ориентировался преимущественно на героические и оптимистические произведения, в которых главные герои преодолевали препятствия и врагов, стремились к нравственным идеалам коммунизма и прославляли социалистическую систему. Герои произведений театрального искусства были представлены как безупречные и бескорыстные. Театральные постановки посвящались прославлению труда и достижению коллективов, подчеркивая значимость коллективного действия и коллективной ответственности [93].

Относительно публики театрального искусства соцреализма стремилось быть массовым и доступным для всех слоев населения. Оно ориентировалось на широкую публику, рабочих, крестьян, интеллигенцию и воплощало простые и понятные сюжеты и язык. Театральные постановки проводились в больших залах и на открытых площадках, чтобы вместить большое количество театральной публики. Также в эту эпоху существовала сильная система социального контроля и цензуры. Поэтому театральный публика была ожидаемо одобрительной к идеологически однородным театральным постановкам, и выражение критического мнения или неподчинение требованиям могло иметь негативные последствия [Там же].

Режиссеры этого периода выявили новые культурные функции театральной публики, они стремились вовлечь публику в общество высокой

духовной связи, которая рождалась во время спектаклей. Также режиссеры эпохи Соцреализма стремились противостоять обособленности и недоброжелательности театральной публики, подчеркивая в своих театральных постановках важность объединения и коллективизма. Поэтому театральная публика соцреализма была единомышленницей и поддерживала идеологию социализма. Ей были внушены определенные установки, и посещение спектаклей воспринималось как средство поддержки социокультурной мысли [Там же]. Поскольку в эпоху Соцреализма коллективистским формам социалистической культуры соответствовала новая историческая общность людей – советский народ и, соответственно, культурным типом публики являлась коллективная театральная публика.

Искусство постмодернизма известно своими характерными признаками: открытостью, описательностью, безоценочностью, влекущими к разрушению классическому механизму человеческих ценностей. Возникшие отношения в социальной культуре оказали свое влияние на изменения в аксиологической сфере. Основные ценности искусства постмодернизма направлены в сторону толерантности, к тем культурно-эстетическим явлениям, считавшимся ранее периферийными. В эту эпоху направление авангардизма сменила художественная и игровая самокритика, высмеивание традиций превратилось в сосуществование с ними, поэтому основу искусства постмодернизма составил обширный художественно-стилевой плюрализм [40]. В своей работе Э. Усовская отметила, что «постмодернизм ищет точку опоры в современности и «досовременности», потому что сам построен на оценке, рефлексии прошлого и самого себя через прошлое» [187, с. 26].

В связи с этим сжатая хронология исторических событий обуславливает возникновение нового культурного типа индивида, который содержит в себе человеческие типы других эпох. Индивид постмодернизма преисполненный идеологическим фанатизмом, испуганный, отважный, самодовольный, самоуверенный, оптимистичный, циничный, всезнающий, растерянный, тоскующий, пассивный, пресыщенный и не желающий что-то менять [40].

Театр эпохи Постмодернизма характеризуется отклонением от культурной общедоступности в элитарность, что обусловлено несоответствием воплощенных театральных форм с предпочтениями массовой публики. Это связано с тем, что театр эпохи Постмодернизма стал театром режиссуры. В этот период режиссерское искусство стало главным и жизненно необходимым, оттеснив актера и традиционный театр. Режиссерский театр часто нарушал традиционные жанровые границы и экспериментировал с различными формами и стилями. А театральные постановки комбинировали элементы драмы, комедии, трагедии, фарса и других жанров, создавая смешение и пересечение различных театральных подходов. Также в этот период театральное искусство часто использует элементы интертекстуальности и цитирования из других театральных произведений или произведений искусства, литературы, кино. Это обусловило возникновение игрового и метатеатрального эффекта, направленного на размышление о роли и значениях культуры и театрального искусства. Режиссерский театр отказался от идеи единого героя или центральной сюжетной линии. Вместо этого в своих произведениях он затрагивал вопросы идентичности актера и театральной публики, воплощал характеры различных персонажей, социокультурные противоречия и мировоззрения, подчеркивая многообразие и фрагментарность человеческой жизни и сознания [90].

В связи с тем, что постмодернистские режиссеры воплощали на театральных сценах многообразие жанровых форм и культурных интерпретаций, театральная публика была разнообразной, в зависимости от своих интересов и предпочтений. Она была открыта для экспериментов и новаторства, была готова рассмотреть различные театральные подходы и стили. Соответственно, основными характерными качествами театральной публики данного периода выступали критическое мышление, способность анализировать и интерпретировать сложные произведения театрального искусства, воспринимать глубокие и противоречивые смыслы, вызывающие дискуссии и размышления. Такая публика была готова к неожиданностям и

изменчивости, к различным театральным форматам и эксклюзивным интерпретациям, включая нестандартные пространства, интерактивные элементы и нелинейную структуру. Особенно ценились те произведения театрального искусства, которые играли с театральными конвенциями, раскрывали процессы создания театрального искусства и активно взаимодействовали с театральной публикой. Используемые интерактивные технологии способствовали вовлечению театральной публики в действие и созданию атмосферы совместного творчества [19]. Поэтому типология театральной публики постмодернистского театра – человек ироничный, случайный, одинокий, растерянный.

На современном этапе в культуре возникают многонациональные проекты, содержащие разнообразие социокультурных противоречий. Однако в искусстве происходит дестабилизация устоявшихся культурно-эстетических норм и традиций, поскольку социум направлен к толерантности и индивидуальному подходу. В связи с этим основными культурными характеристиками современного индивида выступают многообразие, гибкость и изменчивость [30].

Современное театральное искусство активно экспериментирует с различными формами и стилями, открывая новые возможности для восприятия и культурной коммуникации с театральной публикой. Чтобы оставаться конкурентоспособным, театр использует и применяет инновационные технологии, нестандартные пространства, мультимедийные элементы и комбинирование различных жанров и искусств. На современном этапе театр отражает актуальные социокультурные и политические проблемы и вызовы. Он поднимает вопросы расового и гендерного равенства, миграции, насилия, экологии и другие важные темы, стараясь вызвать дискуссию и осознание в социуме. Применяющиеся интерактивные элементы способствуют активному взаимодействию и коммуникации с театральной публикой. Использование мобильных устройств или даже возможность участия публики в создании и развитии сюжета порождают новые формы взаимодействия и сотворчества

[140]. Также в современном театре осуществляются межкультурные диалоги и открываются пути для взаимного понимания различных культур и перспектив. В своем исследовании М. Шибаета отметила, что «проблемное пространство межкультурного диалога разноязычных народов столь же многогранно, сколь и динамично» [213]. Этому способствуют театральные коллаборации, возникающие между театральными компаниями из разных стран. Использование многокультурного актерского состава и различных культурных традиций оказывают обширное социокультурное воздействие и расширяют межкультурную образованность театральной публики.

В свою очередь современная театральная публика обладает широким спектром интересов и предпочтений. Она ищет в произведениях театрального искусства разнообразие, от экспериментальных и авангардных спектаклей до классических пьес и музыкальных постановок, заинтересована в различных жанрах, стилях и тематиках, увлечена всевозможными театральными форматами и подходами. На современном этапе театральная публика готова к любым режиссерским экспериментам и театральным инновациям, вовлечению в любое психофизическое взаимодействие. В состав современной театральной публики входят различные возрастные категории, половые принадлежности, социальные статусы и культурные национальности. Также следует обратить внимание на то, что на данном этапе театры нацелены на активное привлечение молодежи, предлагая современные и актуальные произведения театрального искусства, а также проводя образовательные программы и мероприятия [15].

В связи с технологическим прогрессом и современными коммуникативными возможностями, которые обусловили изменения культурно-эмоционального восприятия социума и вызвали нестабильность культурных типов личности, современная театральная публика характеризуется своей различностью, многонациональностью и непостоянством. Из этого следует, что основным типом современной западной театральной публики выступает случайный, растерянный, мятущийся многоликий и в то же время одномерный в своем потребительском отношении к жизни человек.

Проведенное культурантропологическое исследование позволяет прийти к выводу, что в процессе исторических изменений культурный идеал человека повлиял на типологию театральной публики, которая в различных временных периодах характеризовалась своими особенностями и признаками. Аксиологическая проблематика, поднимающаяся в произведениях театрального искусства в тот или иной период времени, формировала вкусы и культурно-эстетические предпочтения театральной публики, однако недостаток театроведческой литературы относительно проблематики психологической и социокультурной детерминированности индивида к театральному искусству обусловил дальнейшее изучение театральной публики [57].

2.2. Взаимосвязь типов театральной публики и типологий театра

Современные гуманитарные исследования на протяжении многих лет формировали принципы изучения театральной публики в искусстве, выявляя ее социокультурные особенности и определяя ее культурную и экономическую обусловленность. В современной эстетической антропологии возникло воззрение, что искусство как способ ценностно-образного осмысления и познания аксиологического моделирования действительности предоставляет социально оправданный опыт собственно человеческих переживаний, формирует мировоззрение и социокультурный тип личности, способной к адекватной оценке и отношения к жизни, а также множество из того, что определяет личностные качества индивидуального человека. В свою очередь основным предназначением театрального искусства является осуществление его воспитывающей и культурной функций, которые заключаются не просто в передаче и восприятии нравственно-эстетической информации, а и выступают в качестве социокультурного механизма формирования требуемого обществом типа человека.

Исследования свидетельствуют о том, что культурная заинтересованность индивида к искусству несвободна и непредвзята, она в значительной мере обусловлена жизненным опытом, свойствами культуры и психическими качествами индивида. Эти принципы противоречивы, однако они предоставляют возможность говорить о том, что относительно театрального искусства социум раскрывается по-разному. Во множестве человеческих типологий присутствуют такие, которые в большей степени ориентированы на культурное взаимодействие с искусством в различных его формах и проявлениях. Однако существуют и такие, которые в меньшей степени проявляют культурную заинтересованность. Не следует отвергать тот факт, что возможно существуют социокультурные типологии индивидов, которые совершенно безразличны к театральному искусству.

Социокультурная и психологическая детерминированность реакций на определенные жизненные обстоятельства и изменения в культуре определяют характерные черты отношений индивида ко всем феноменам, возникающим в социуме, среди которых и театрально искусство. Вполне естественно, что психология изучает глубину культурной индивидуальной личности, в то время как культурология познает массовые социокультурные процессы и явления, применяя иные категории. В связи с этим, в процессе исследования культурной активности и ориентации на вкусовые интересы различных типологий театральной публики потребовалось под другим углом изучить характер и культурное взаимодействие ее с театром.

Актуальность исследования заключается в культурологическом обосновании воззрения о трансцендентальной социально-психологической обусловленности отношения индивида к театру, определения его основных культурных закономерностей, содержащих важный практический интерес. Познание в области структуры и типологий театральной публики при культурном взаимодействии ее с театром обусловило степень рациональности изучения театральной публики.

При исследовании детерминированности культурного взаимодействия индивида с театральным искусством автоматически затрагивается научное поле изучений индивида и социума, их социокультурные и психологические характеристики. Доказательством этому служит воззрение О. Конта: «Человек не только нечто большее, чем биологическое существо, он также больше, чем «сгусток культуры» [106, с. 61]. Исследования социокультурной психологии не выявляют однозначного определения типологий личности, в разных научных работах типологии характеризуются разными факторами. По мнению Гиппократа, типология личности определяется соотношением четырех жидкостей в его организме: флегматик – ключевой компонент лимфа, характеризуется спокойствием и медлительностью; меланхолик – ключевой компонент черная желчь, склонен к печали и боязливости; сангвиник – ключевой компонент кровь, характеризуется подвижностью и веселостью; холерик – ключевой компонент желтая желчь, характеризуется импульсивностью и горячностью [147]. К. Юнг классифицировал типологию личности по определенному характеризующему вектору (экстраверт или интроверт), по методу мировоззрения или определяющей психофизической функций (мыслительный, чувственный, ощущающий, интуитивный) [226]. А. Воеводин анализирует типы человека в соответствии с социокультурным опытом организации человеческой деятельности. По его мнению, типология человека определяется технологическими и культурными типами артефактов, которые он застаёт уже готовыми и которые определяют формы его деятельности [39].

Э. Кречмер, немецкий психиатр, характеризовал типологию индивида по трем видам структуры: пикник, атлетик, астеник [197]. В свою очередь Э. Фромм определил психологическую типологию личности, основываясь на концепции «социального характера». По его словам, характер человека и его основные культурные установки в области общения формируются как особенности психических реакций на конкретные жизненные обстоятельства [204].

Несмотря на разнообразие существующих типологий социокультурно-психологических свойств и типов личности в современной науке, всеобщее утверждение заключается в том, что социокультурно-психологическая типология индивида определяет реакции на различные жизненные ситуации, таким образом характеризуя человека в течение его жизни. Выявленные характеристики психики являются неотъемлемыми свойствами личности и не зависят от воли или желания ее обладателя.

В современном философско-культурологическом осмыслении принято считать, что искусство – это способ образного познания действительности, формирующий социокультурный опыт и мировоззрение индивидов. Однако существуют исследования, подтверждающие, что интерес индивида к искусству театра обусловлен непредвзятым отношением, в зависимости от особенностей его культуры, жизненного опыта и особых психологических характеристик. Это позволяет утверждать, что культурные проявления взаимоотношений между театром и типологиями театральной публикой многообразны.

В процессе исследования непараметрической корреляцией по Спирмену было выявлено, что у опрошенных реципиентов существуют допустимые статистические зависимости среди культурно-досуговой деятельности [135]. Также было определено, что в своем культурно-досуговом предпочтении индивид не ограничен. Однако возможность совпадений очень мала, следовательно, характеристика выбора культурно-досуговой деятельности не случайна.

Анализ культурного досуга, предложенного исследователем С. Струмилиным [172], который опирался на классификацию индивидуально-свободного времени, выявил, что данная классификация тождественна типологиям культурного досуга, которую определил в своих исследованиях Ю. Фохт-Бабушкин [202].

Исследование показало, что ориентация индивида в области культурно-досуговой деятельности детерминирована определенным социокультурным

поведением. Данный анализ позволил вывести характеристику типологий культурного досуга, относящихся к театральному искусству.

Первая типология культурного досуга ориентирована на приобщение к эстетической культуре. Основные характерные черты данной типологии – общительные, социально-активные индивиды, в большинстве случаев имеют высшее образование. Предпочитают посещать заведения культуры и искусства, читают художественную литературу. Также было определено, что данная типология является основной [200].

Другая типология культурного досуга ориентирована на социокультурную активность индивида. Характерные черты данной типологии – физическая активность, творчество и саморазвитие индивида. Основными предпочтениями в культурно-досуговой деятельности данной типологии являются занятия спортом, культурно-эстетическим творчеством, развитие индивидуальных познаний в культурной сфере [Там же].

Следует обратить внимание на то, что у индивидов существуют скрытые устойчивые отношения относительно культурно-досуговых предпочтений. Это связано с наличием скрытых характерных личностных свойств каждого индивида. Также было определено, что не все культурно-досуговые типологии содержат ориентированность на искусство. Следовательно, не весь социум можно отождествлять с театральной публикой.

Однако большинство исследователей считают, что формирование общества сопровождается развитием культурно-художественных ориентаций социума и социокультурными функциями искусства. Анализ социологических исследований подтверждает тот факт, что значение культурного досуга в области искусства, зависящая от социокультурного и экономического развития социума, тоже трансформируется [191].

В театральной практике принято считать, что в определенной типологии театральной публики численность женского пола превышает мужскую, что театральная публика ориентирована только на развлечения, однако она образованна. Из социокультурных наблюдений возникает определенный образ,

стереотип театральной публики, который препятствует ее изучению. Ведь у каждого индивида свои определенные антропокультурные типологические черты, присущие только ему. Также следует обратить внимание на то, что предпочтения театральной публики относительно театрального искусства не зависят от гендерных различий или уровня их образования [196].

В процессе проведенного философско-культурологического исследования выяснилось, что в отношении типологий театральной публики существуют определенные сложившиеся стереотипы. Анализ показал, что стереотипом театральной публики принято считать типологию индивидов, обладающих культурно-нравственными, высокообразованными и культурно-развитыми характеристиками. Однако анализ социологических исследований театральной публики, опирающийся на индивидуальные типы человека и ориентацию театральных предпочтений, показал, что в самой театральной публике существует ограниченное количество индивидов, всесторонне-развитых и с определенными культурно-ценностными театральными предпочтениями [210]. Тем не менее следует обратить внимание на то, что большинство реципиентов ориентированы на культурно-художественные предпочтения. Это обусловлено тем, что культураксисологические способности индивида формируют его потребности в осознании нравственно-эстетических ценностей при восприятии и культурном взаимодействии с произведениями театрального искусства. При этом исследования типологий театральной публики, посетившей разножанровые произведения театрального искусства, показали, что приоритетность в выборе спектакля зависит от характерного культурного и театрального вкуса, который способствует одностороннему развитию индивида, что опровергает сложившейся стереотип.

В свою очередь следует обратить внимание на то, что истинное театральное искусство привлекает типологию индивидов образованных, поскольку им открываются глубокие культурные и нравственно-эстетические смыслы, которые не могут осознать индивиды без образования. Неужели все обусловлено уровнем образования? Анализ эмпирических исследований

подтверждает, что культурное восприятие театрального искусства не может быть непосредственным и свободным [219].

Это связано с тем, что культурное восприятие возникает по определенной причине, поскольку произведения театрального искусства ценны и значимы только тому типу личности, которая характеризуется наличием культурных компетенций, то есть способная расшифровать культурно-эстетическое сообщение. Процесс культурного восприятия не следует рассматривать как некий обязательный феномен дешифровки культурно-эстетического сообщения, он не является врожденной способностью индивида. Культурное восприятие формируется в процессе отображения культурной информации в социуме, обусловленного семейным воспитанием и нравственно-культурным образованием [35].

Философско-культурологическое исследование показало, что культурное восприятие и нравственные предпочтения индивида обусловлены в значительной степени антропологическим влиянием окружающей культуры, ее традициями и нравственно-эстетическими ценностями, которые передаются семейным воспитанием и образованием. Родители, родственники и образовательные учреждения играют ключевую роль в формировании культурно-эстетического вкуса и аксиологических предпочтений индивида относительно театрального искусства, музыки, литературы и других сфер культуры и искусства [112].

Также следует обратить внимание на то, что произведение театрального искусства – спектакль – является театральным текстом со своей сложной знаково-символической системой, нацеленной на культурное восприятие и осознание театральной публикой. Осознание в данном случае следует рассматривать как расшифровку текста в соответствии с замыслом и правилами комбинирования послания. В данном случае театральная публика находится в герменевтических обстоятельствах (осознавая или не осознавая заложенные культурные смыслы), предложенных театром. Это обуславливается уровнем

культурной подготовленности и природными способностями театральной публики сопереживать и чувствовать.

Однако значение образования в культурной деятельности театральной публики неоднозначно. На первый взгляд, степень образованности воссоздает уровень полученных культурных навыков, необходимых при культурном восприятии [229]. Вместе с тем образование, как определенный элемент социокультурного рейтинга индивида, обеспечивает ему репутацию в социуме, с помощью которой посещение спектаклей детерминируется не только культурной ориентацией индивида, но и является методом, применяемым для выявления своего элитарного социокультурного положения в обществе [220].

Относительно культурной ориентации исследования показали, что ключевым фактором является способность индивида осознавать и расшифровывать знаково-символическую систему произведений театрального искусства. Накапливаемые навыки раннего культурного воспитания и образования, совершенствующиеся в период восприятия культурных ценностей, можно сформулировать, воспользовавшись терминологией П. Бурдьё, и определить их как «личностные потенциалы» или «культурный капитал в инкорпорированном состоянии» [31]. Данные культурные навыки являются решающими признаками, вызывающими заинтересованность индивида к искусству. Именно они составляют основу культурного взаимодействия образования и нравственно-эстетических ориентаций социума.

Следует также отметить, что в театральной практике существует еще один стереотип. Большинство исследователей считают, что заинтересованность социума в театральном искусстве обуславливается только самим культурным интересом к искусству. Однако в действительности, кроме культурно-нравственных стимулов, обусловленных дешифровкой знаково-символической системы произведений театрального искусства, взаимосвязь индивида с искусством детерминированы большим количеством причин и мотивов [196]. Коэффициент культурного взаимодействия индивида с театральным искусством зависит от классификации культурных мотивов. Наличие

содержательной мотивации у индивида является положительным детерминантом его культурной заинтересованности в театральном искусстве. К данной классификации также можно отнести художественно-эстетическую, социально-культурную, просветительскую и коммуникативную заинтересованность индивида в театральном искусстве [35].

Анализ работы А. Ушкарева «Культурный капитал как драйвер потребления искусства» выявил, что индивиды, обладающие культурной мотивацией посетить определенное произведение театрального искусства или отвести в театр ребенка, обусловлены частым посещением театров. Также в процессе исследования было установлено: если индивид обладает высокими культурно-ценностными характеристиками, тем нравственно-содержательней является его культурная ориентация и мотивация относительно взаимодействия с театральным искусством [193].

Дальнейшее исследование театральной публики показало, что существует другая типология публики, которая культурно заинтересована в определенной типологии искусства и ориентируется исключительно на нее. Такой тип публики может быть заинтересован конкретной культурной формой искусства, например, опера, балет, современное искусство или любая другая специфическая область. В театральных кругах такую типологию театральной публики называют театрами. Данную типологию публики составляют индивиды, обладающие глубоким культурным познанием и пониманием выбранного ими вида искусства. Они посещают специализированные культурные мероприятия, выставки, концерты, спектакли, связанные именно с выбранным видом искусства. В большинстве случаев данную типологию публики представляют молодежь, любители, профессионалы [54].

Значение образования, а также степень мотивации индивидов в культурной деятельности неоспорима, однако разные жанры искусства предъявляют свои условия к потенциальной публике. Проведенный анализ социологических исследований мюзиклов показал, что данный жанр искусства наименее зависим от культурной осведомленности своей публики [189].

Это обусловлено тем, что мюзиклы принадлежат к той типологии театральных представлений, характеризующихся высокой зрелищностью, легкостью музыки и незамысловатым сюжетом. Данная типология театральных представлений отражает низшую ступень культурной образованности у театральной публики. Поэтому анализ культурно-досуговой ориентации публики и типологий досуговой заинтересованности подтвердил, что типологию театральной публики, предпочитающую мюзиклы, можно охарактеризовать как индивидов, заинтересованных не столько в культурном потреблении, сколько в развлекательной типологии досуга. Такая типология театральной публики ориентирована на развлечения и отдых [196].

Заинтересованность публикой в мюзиклах как в определенном жанре не обязательно свидетельствует о культурной потребности публики в данной типологии театрального искусства. По мнению социологов, заинтересованность театральной публикой в мюзиклах вызвана не наличием красивой музыки, а воплощенным легким сюжетом и зрелищностью. Это обусловлено тем, что публика, не заинтересованная в театре, как в определенном типе культуры, или публика, склонная к воздействию некачественного кинематографа и средствам массовой информации, ожидает от театрального представления зрелищности, впечатляющих декораций, ярких костюмов и т.д., которые, по мнению такой публики, становятся неотъемлемыми компонентами развлекательного типа досуга. Данная типология театральной публики представляет собой редких посетителей театра, мало интересующихся этим видом искусства. Такую публику можно назвать потенциальной театральной публикой, не заинтересованной в театральном искусстве и не владеющей культурными познаниями в театральных произведениях. Ее ориентация в культурном выборе обусловлена не собственным интересом, а советами и оценками друзей. Для данной публики посещение театра – явление случайное [189].

В то же время исследователям театрального искусства известно, что присутствие любительской, непрофессиональной типологии театральной публики для театра имеет ключевое значение, поскольку советы друзей,

стремление отдохнуть обеспечивает театральному искусству привлечение потенциальной типологии театральной публики. Неискушенная типология театральной публики публично выражает свою заинтересованность к произведениям искусства. Следует заметить, что подготовленная типология театральной публики предпочитает театральные эксперименты (авангардные, иммерсивные произведения театрального искусства), в то время как неискушенная типология театральной публики отдает приоритет классическим спектаклям, представляющих в социокультурном обществе вершину культуры и театрального искусства [208].

Как показывает исследование, отсутствие специфических норм культурного восприятия у неподготовленной типологии театральной публики говорит о том, что такая публика может воспринимать произведения театрального искусства только с помощью своего жизненного опыта. Однако этот жизненный опыт может служить только начальным этапом для осознания и восприятия спектакля, хотя в некоторых случаях сами произведения театрального искусства предлагают свои, особенные, семантические коды, символы, метафоры и эстетические особенности, которые могут быть расшифрованы и истолкованы театральной публикой с разным уровнем культурной подготовки. В свою очередь, подготовленная типология театральной публики, имеющая более глубокий опыт и познания в области культуры и театрального искусства, в большинстве случаев ориентируются на аксиологические, эмоционально-нравственные и содержательные аспекты театрального представления, а не только на зрелищные компоненты. Для более искушенной типологии театральной публики, обладающей богатым культурным и социальным опытом, владеющей критическим анализом в области театрального искусства, заинтересованность в культурно-специфических театральных представлениях оказывается ключевой мотивацией для посещения театра. Такая типология театральной публики ориентирована на необычные, оригинальные и уникальные произведения театрального искусства: перформансы, театральные эксперименты, выходящие за рамки традиционных

форм и жанров театрального искусства. Социокультурные тенденции формирования театральной публики заключаются в развитии культурной осведомленности, возникающей в процессе формирования культураксiological ориентиров, при этом развлекательная функция произведений театрального искусства перенацеливается в нравственно-эстетические и культурно-содержательные характеристики [154].

Отсюда следует, что способность культурного восприятия и аксиологического осознания театральной публикой знаково-символической структуры произведений театрального искусства не врожденная, а накапливаемая. Анализ эмпирических исследований подтверждает тот факт, что способность театральной публики к дешифровке произведений театрального искусства обусловлена возрастом, наличием образования, культурной заинтересованностью индивида к театральному искусству [202].

В процессе исследования культурной активности и культурной ориентации на вкусовые интересы различных типологий театральной публики потребовалось под другим углом проанализировать характер и культурное взаимодействие театральной публики с театром. Данный анализ позволил изучить многообразие научных подходов в исследовании театральной публики и сформулировать типологию театральной публики, соответствующую современным задачам. Выяснилось, что театральная публика – это отдельные индивиды с личностными культурными вкусами и аксиологическими предпочтениями. Одной типологии публики достаточно просто посетить театр, филармонию, цирк и другие учреждения культуры. Для другой типологии публики любые предложенные разножанровые культурные произведения искусства являются равноценными. А третья типология театральной публики характеризуется культурно-развитой потребностью в дифференциации видов искусства, что обуславливает ее культурную ориентированность в определенном произведении театрального искусства или определенном театре. Для такой типологии театральной публики посещение драматического театра не может культурно возмещаться посещением оперы или балета. В связи с этим

дифференциация культурных потребностей театральной публики приводит к индивидуализации культурных произведений искусства [159].

Анализ и изучение социологических опросов [82] позволил определить основные типы театральной публики и дифференцировать их по уровню культурных ориентаций и предпочтений относительно сценического искусства:

- тип театральной публики, ориентированный на театр как на определенный вид искусства;
- тип театральной публики, ориентированный на определенный вид театра (драматический, оперный, музыкальный и т.д.);
- тип театральной публики, ориентированный на определенный театр;
- тип театральной публики, ориентированный на определенные репертуарные предпочтения;
- тип театральной публики, ориентированный на определенный творческий коллектив, актера или режиссера.

Изучение культурной ориентации и основных аксиологических предпочтений, соответствующих определенной типологии театральной публики, затронули исследования, относящиеся к ее социально-психологическим особенностям. Анализ методики Ю. Фохт-Бабушкина [210], который исследовал индивидуальные культурные способности индивида, позволил сравнить их с уровнем культурной ориентированности и предпочтениями, выявленных нами типами театральной публики. Следует обратить внимание на то, что между культурной развитостью индивида и его культурными предпочтениями существует взаимосвязь. Подтверждением являются научные исследования социолога Е. Крупника, который выявил, что «избирательное отношение человека к искусству служит одной из существенных характеристик жизненного уровня и, в целом, духовного развития личности» [201, с. 34]. Также исследование показало, что индивиды, которые входят в состав каждой типологии театральной публики, ориентирующиеся на сценическое искусство, имеют свои индивидуальные социально-психологические особенности. Численность культурно-развитых

индивидов в типологии театральной публики, ориентированной на театр, как на определенный вид искусства, гораздо больше, чем в типологии театральной публики, ориентированной на определенный творческий коллектив, актера или режиссера. И наоборот, чем выше повышается театральная избирательность и культурные предпочтения, тем возрастает численность культурно-развитых индивидов [210].

Анализ особенностей театральной публики по индивидуальным характеристикам и культурным предпочтениям относительно театрального искусства свидетельствует, что всесторонне развитые индивиды с высокими культурными и вкусовыми предпочтениями составляют меньшинство. Они расположены в каждом выявленном нами типе театральной публики, однако численность таких индивидов повышается в зависимости от их культурно-эстетических приоритетов. Данные индивиды достигают максимума в типологии театральной публики, ориентированной на определенный творческий коллектив, актера или режиссера. Это обусловлено культурным потенциалом индивида, способствующим осознанию искусства и одновременно с этим порождающим культурное взаимодействие и заинтересованность в познании аксиологических и культурно-эстетических ценностей [Там же].

Такая же тенденция наблюдается при анализе факторов, определяющих культурные предпочтения театральной публики [203]: в зависимости от степени культурных предпочтений, увеличивается численность культурно-развитых индивидов в той типологии театральной публики, которая характеризуется наличием высоких показателей культурно-вкусовых предпочтений. В процессе анализа социологических исследований произведений театрального искусства было обнаружено, что наибольшие культурные предпочтения относительно театрального искусства связаны с наличием специфического культураксиологического вкуса, что обуславливает одностороннее культурное развитие индивида [Там же].

В составе театральной публики с высоким развитием культурных предпочтений немного культурно развитых индивидов и совсем нет культурно

неразвитых. Анализ дифференциации относительно культурных предпочтений односторонне развитой типологии театральной публики выявил, что среди публики с высокими культурно-вкусовыми предпочтениями чаще, чем в других типологиях театральной публики, наблюдается наличие односторонне развитых индивидов. Из этого следует, что чем выше культурно-вкусовые предпочтения и культурное развитие театральной публики, тем больше увеличивается численность культурных и всесторонне развитых индивидов в той типологии театральной публики, которая ориентирована на театр как на определенный вид искусства [Там же].

Проведенный анализ социологических исследований предоставил возможность проанализировать основные нравственно-эстетические особенности, социально-психологические критерии и культурные предпочтения театральной публики, которые в дальнейшем позволят составить социокультурный портрет театральной публики. Уникальность данного исследования заключается в осмыслении того, что культурное взаимодействие социума с искусством не случайны, они обусловлены как объективными свойствами и интеллектуально-культурными возможностями общества, так и внешним воздействием социокультурной среды.

Определение индивидуальных особенностей театральной публики позволили выявить, что культурные предпочтения театральной публики не зависят от социально-демографического аспекта, однако зависят от возраста, рода занятий, половой принадлежности и уровня образования [162].

Анализ социологической литературы подтвердил тот факт, что в составе театральной публики преобладающее большинство составляют женщины. Количество мужчин, культурно ориентированных относительно театрального искусства, составляет меньшинство. При этом анализ показателей современного и экспериментального театрального искусства выявил, что в данных типах театра численность мужского пола превышает женский. Однако исследования социологических опросов позволили определить новую гендерную характеристику театральной публики: в составе истинных

ценителей театрального искусства преобладает количество женщин. Типология театральной публики, ориентированной на определенный творческий коллектив, актера или режиссера, практически полностью состоит из женского пола. Это обусловлено культурной требовательностью и прихотливостью театральной публики относительно театральных предпочтений [180].

Также исследования показали, что более половины театральной публики составляют индивиды с возрастной категорией до 35 лет. Именно данная категория театральной публики нацелена на театральную активность. При этом было выявлено, что с возрастом увеличиваются вкусовые культурные предпочтения и заинтересованность театральной публики по отношению к культурному продукту. Это обусловлено тем, что возрастное культурное восприятие зависит от накапливаемых нравственно-культурных и эстетических компетенций, которые возникли в процессе образования и культурной заинтересованности [Там же].

Дополнением к социокультурному портрету театральной публики выступают исследования в области структуры и рода занятий, зависящие от уровня образования, поскольку именно образование является ключевым фактором, объясняющим закономерности и насыщенность культурных предпочтений театральной публики. В процессе исследования было выявлено, что культурная заинтересованность и предпочтения у определенной театральной публики обусловлены высшим образованием: в типологии театральной публики, ориентированных на театр как на определенный вид искусства, численность индивидов с высшим образованием составила меньше половины. В то время как в типе театральной публики, ориентированной на определенный творческий коллектив, актера или режиссера, индивиды с высшим образованием составила больше половины. Это обусловлено положительным влиянием образования при культурном восприятии театрального искусства [Там же].

Также проведенное исследование выявило, что культурные предпочтения театральной публики зависят от ее профессиональной структуры. Количество

студентов в типе театральной публики, ориентированной на театр как на определенный вид искусства, составляет меньшинство, в то время в типологии театральной публики, ориентированной на определенный творческий коллектив, актера или режиссера, количество студентов возрастает. Однако обратная культурная тенденция прослеживается в театральной публике, в состав которой входят рабочие. Так в типологии театральной публики, ориентированной на театр как на определенный вид искусства, количество рабочих составляет большинство, а в типе театральной публики, ориентированной на определенный творческий коллектив, актера или режиссера – нет ни одного представителя рабочей структуры [82].

Из этого следует, что в типологии театральной публики с повышенной культурной и театральной ориентированностью и заинтересованностью преобладающее количество молодых женщин, индивидов с высшим образованием, интеллигентной профессией и студентов.

Следует обратить внимание на то, что большая часть театральной публики познакомилась с театральным искусством в дошкольном возрасте. Это свидетельствует о том, что культурная заинтересованность и предпочтения относительно театрального искусства формируются еще в раннем возрасте, поэтому ранее знакомство с театром формирует ту типологию театральной публики, которая часто посещает театр [199].

Также исследования показали, что относительно большая часть театральной публики проявляет культурный интерес к театральным новостям и событиям, что подтверждает их активное культурное взаимодействие с театральной жизнью и стремление быть в курсе последних событий, однако только треть реципиентов делает это систематически. Следует также заметить, что театральная публика, проявляющая регулярный культурный интерес к театральным событиям и новостям, входит в состав той типологии театральной публики, которая предпочитает классическую типологию театров [211].

На современном этапе основным источником информации для современной театральной публики служит интернет. Проведенное

исследование выявило, что половина театральной публики пользуется интернет-, СМИ-каналами, остальная половина публики разделилась между социальными сетями и специализированными сайтами. Однако для той типологии театральной публики, которая предпочитает классический тип театра, основным источником информации является телевизионные передачи и печатные средства массовой информации, но процент данной театральной публики невелик [26].

Исследования социологических опросов показали, что наиболее культурно-заинтересованная типология театральной публики посещает театр несколько раз в месяц, по возрастным критериям является старше, чем нерегулярная типология театральной публики. В основном это холостые женщины, у которых нет детей. Данная типология театральной публики регулярно отслеживает театральные новости, события и предпочитает культурный вид досуговой деятельности: посещение театров, кинотеатров, музеев, выставок, концертов, чтение книг и журналов [Там же].

Следует отметить, что социально-психологическая обусловленность и культурно-развитая заинтересованность взаимосвязаны с культурным потенциалом индивида, который обеспечивает культурную направленность в области театрального искусства, а также проявляет его культурные предпочтения. Проведенное исследование выявило, что за исключением уровня образования требуется еще уровень нравственно-эстетического развития, который повышает культурную заинтересованность театральной публики в театральном искусстве [Там же].

Проведенное философско-культурологическое исследование основных культурных характеристик театральной публики позволило определить ее социокультурный портрет. Расположение критериев зависит от культурной ориентированности театральной публики относительно театрального искусства (от большего к меньшему) [82].

Большинство посетителей театра принадлежит к случайной типологии театральной публики. В ее состав входит массовая публика, в основном

взрослые индивиды, которые посещают театр как один из разновидностей культурно-досуговой деятельности. Такая типология публики не ориентирована на определенный театр или произведение театрального искусства [Там же].

Следующая по численности опрошенных реципиентов – профессиональная типология театральной публики. Данный тип публики регулярно посещает театр, наделен культурными качествами и компетентен в произведениях театрального искусства. Составом такой театральной публики преимущественно являются женщины, регулярно отслеживающие театральные новости и события. Главный тип культурно-досуговой деятельности – театральное искусство [Там же].

Небольшое количество составляют – интеллигенты. Данная типология театральной публики ориентирована на театральное искусство, компетентна в культурных и театральных предпочтениях. Состоит такая публика в большей степени из женского пола, периодически отслеживающего культурные новости и события театра. Они ориентируется на театральное искусство, как на вид развлекательной деятельности и способа «выйти в свет» [Там же].

Чуть меньше по численности, чем интеллигенты, составляет типология театральной публики – охотники за трендом. В основном в состав такой типологии театральной публики входят молодые индивиды преимущественно мужского пола. Данная типология публики предпочитает посещать театр как способ отдохнуть, развлечься или как способ расширить свой культурный кругозор [Там же].

Меньшинство составляют сопровождающие. Данная типология театральной публики наименее образованная, с невысокими культурными качествами, которая состоит преимущественно из мужского пола, не предпочитающих театральное искусство и не проявляющих театральной заинтересованности. Такая типология публики посещает театр только в роли сопровождающих [Там же].

Следующая типология театральной публики – охотники за впечатлениями. В ее состав входят самые молодые посетители театра, в

основном женщины. Данная типология театральной публики активно пользуется интернетом и социальными сетями, ожидает от театрального искусства ярких впечатлений и эмоций, ориентирована на театр как на способ задуматься и провести время с пользой. В основной состав данной типологии входят студенты и творческие профессии [Там же].

Самое низкое количество индивидов составляют поклонники таланта. Данная типология театральной публики состоит из наиболее образованных индивидов с большими культурными качествами, она ориентирована на определенный творческий коллектив, актера или режиссера [Там же].

Анализ отечественной и зарубежной литературы в области исследования театральной публики продемонстрировал, что на протяжении долгого времени социологи опирались на социально-демографические, объективные и социально-психологические критерии театральной публики, которые не способны в полной мере воссоздать тенденцию социокультурного поведения театральной публики. А данное философско-культурологическое исследование позволило определить основные культурные критерии театральной публики, выступающие за грани ее традиционного изучения. Основным преимуществом данного подхода является практическая актуальность в культурологическом исследовании театральной публики.

2.3. Культурно-стилевая обусловленность театральной публики

В мире театрального искусства одной из ключевых составляющих является культурное взаимодействие, возникающее между репертуаром, предлагаемым театрами, и театральной публикой. Репертуар как совокупность произведений играет роль культураксисологического фундамента, определяющего характер и идентичность театрального учреждения, в свою

очередь театральная публика своими культурными предпочтениями воздействует на формирование и эволюцию театрального репертуара.

Одним из аспектов исследования культурной взаимосвязи, возникающей между репертуарной политикой театров и театральной публикой, является анализ ее обусловленности, культурных предпочтений и основных культурных тенденций, выступающих основными качествами социокультурного спроса. Содержательные характеристики театральной публики, такие, как культураксиологические предпочтения в выборе спектаклей, жанров, тематики, артистического состава и других культурных факторов, обуславливают формирование театрального репертуара и его последующую успешность. Тесное культурное взаимодействие между репертуарными предпочтениями и тенденциями зрительского спроса предоставляет театрам возможность адаптировать свою культурную программу в соответствии с ожиданиями и интересами театральной публики, а также сформировать требуемый культурой и социумом психологический тип личности.

Однако изучение культурной взаимосвязи между театральным репертуаром и театральной публикой не может ограничиваться только социологическим анализом зрительских предпочтений. Поскольку важным культураксиологическим аспектом является способность театральной публики дифференцировать культурно-художественный продукт и оценивать его нравственно-эстетические качества, а чувство эстетической привлекательности и умение распознавать культурные ценности являются существенными факторами, влияющими на возникновение культурного взаимодействия между театральной публикой и репертуаром. Поэтому формирование такого культурного взаимодействия позволяет индивидам глубоко воспринимать и анализировать произведения театрального искусства, а театральному репертуару выступать в качестве культурного механизма, развивающего и формирующего социум.

Актуальность философско-культурологического исследования театрального репертуара обуславливает широкое изучение не только театра и

его публики, но и социокультурного контекста театральной среды. Функционал репертуара является отражением культурных ориентаций и предпочтений театральной публики, которые определяют значимость театра. В свою очередь театральная публика демонстрирует свое отношение посредством посещений, высказываний мнений и оценок. На основе этих суждений к каждому произведению театрального искусства выражается общая культурная позиция театральной публики относительно репертуара, театрального коллектива и театра в целом.

Также всесторонний анализ современного театрального процесса в его комплексности позволит выявить основной культурный функционал театра в социуме и его культурное воздействие на широкие слои населения. Исследование культурной обусловленности театральной публики относительно жанровых предпочтений позволит выявить основные культурные характеристики театра в системе художественной культуры, особенности формирования театрального репертуара, методы и эффективность его использования.

Анализ научного поля, посвященного исследованию результативности театра в социуме и вопросам изучения социокультурного взаимодействия искусства и общества, которыми занимались А. Алексеев, М. Вебер, Г. Дадамян, А. Дмитриевский, показал, что одним из ключевых культурных факторов, влияющих на выбор театрального репертуара, является культурная обусловленность каждого индивида. Культура как комплексная система ценностей, убеждений и традиций играет ключевое значение в формировании культурных предпочтений и ожиданий театральной публики. Вместе с тем театральный репертуар также является активным участником социокультурного процесса. В связи с этим культурное взаимодействие, возникающее между устоявшимися культураксиологическими традициями и современностью, обуславливает культурные предпочтения театральной публики относительно театрального репертуара [8].

Проведенное исследование показало, что культурная обусловленность театральной публики в выборе театрального репертуара проявляется в нескольких аспектах. Во-первых, она отражается в культурных предпочтениях театральной публики относительно тематики и сюжетов произведений театрального искусства. Множество культур обладают своими уникальными социокультурными особенностями, традициями и ценностями, которые находят свое отражение в театральных представлениях. Поэтому при выборе репертуара театры учитывают культурные интересы, свойственные определенной типологии театральной публики и предлагают те произведения театрального искусства, которые затрагивают актуальную для нее проблематику [79].

Во-вторых, культурная обусловленность проявляется в выборе форм и жанров театральных представлений. Поскольку каждая культура характеризуется своими типичными особенностями в театральном воплощении, которые отражаются на вкусовых предпочтениях театральной публики. Как показывает исследование, некоторые типологии театров воплощают только классические произведения театрального искусства, сохраняя культураксиологические стили и традиции, свойственные определенной культуре. В то время как другие активно экспериментируют с новыми формами и жанрами, привнося свои культурные изменения и инновации в традиционные произведения театрального искусства [Там же].

В-третьих, культурная обусловленность также влияет на выбор артистического состава и стиля исполнения в театре. Многообразие культур обуславливается разнообразием традиционных форм исполнительского искусства, которые отражаются в стиле игры актеров и в характере их выступлений. Театры учитывают эти культурные особенности, поэтому стремятся предоставить театральной публике высококачественные и аутентичные произведения театрального искусства [Там же].

Однако культурная обусловленность в выборе театрального репертуара не означает статичность и отсутствие инноваций. Наоборот, театры часто идут на культурное взаимодействие между традиционными и современными

элементами, воплощая новые и оригинальные произведения театрального искусства. Такие театры стараются сохранить уникальность культуры и в то же время открывают двери для новых идей и экспериментов.

Из этого следует, что репертуар театра является видимым и осязаемым проявлением его массовости как социокультурного феномена. Он отражает культурную взаимосвязь между индивидом и реальными социокультурными противоречиями, возникающими в социуме, раскрывает влияние общественной среды на его поведение, демонстрируя особую роль театра в изменениях социокультурной жизни. Искусство театра отражает эти социокультурные процессы при помощи художественно-сценических образов, обобщая их в соответствии с культурными и историческими контекстами [34].

Любая интерпретация произведения театрального искусства обладает определенными психологическими и культурно-нравственными особенностями, которые отражают современный характер персонажа. Это обусловлено тем, что выбор конкретного драматургического произведения для будущей постановки, определяется логикой, социокультурными, психологическими и нравственно-эстетическими аспектами, которые актуализируют характер культурного восприятия театральной публики [53].

Из этого следует, что культурно-психологический и нравственно-художественный подход театра наиболее ярко и последовательно выражается через его репертуар, выбор произведений театрального искусства, а также способ их культурной и сценической интерпретации. При компетентном использовании репертуара, театр вступает в прямое культурное взаимодействие с обществом, которое обуславливает осуществление множества социокультурных и идеологически-эстетических связей театрального процесса. В сущности, такой подход заключается в раскрытии определенных культурно-психологических закономерностей социума и отражении системы социокультурной ориентации театральной публики [34].

Приступая к анализу театральной публики и ее культурных предпочтений относительно репертуарной политики, необходимо учитывать, что

произведение театрального искусства описано в определенных культурных границах. Это свидетельствует о том, что выявление и сохранение его социокультурных и художественно-содержательных характеристик ограничено.

Философско-культурологический подход позволил изучить произведение театрального искусства как уникальный феномен, который содержит в себе драматургическое произведение, и как социокультурное явление, воссоздающее социальную жизнь, отражающее определенные социокультурные противоречия и являющееся объектом культурной ориентации театральной публики. Такое изучение произведения театрального искусства позволяет рассматривать его не только как самодостаточное культурно-эстетическое явление, но и как элемент социокультурного взаимодействия с театральной публикой.

Изучение первой типологии театральной публики обусловлено ее возрастной категорией и самыми требовательными культурными репертуарными предпочтениями. Такой типологией является юная театральная публика, ориентированная на театр юного зрителя. На современном этапе наблюдается ограниченное количество научных работ, посвященных изучению данной типологии театральной публики, а также ее предпочтений относительно театрального репертуара. В социокультурной среде данный научный факт является проблемой, поскольку понимание интересов, ожиданий и потребностей младших посетителей ТЮЗов является важным фактором для развития и привлечения новой театральной публики в профессиональные театры.

Изучение театральной публики ТЮЗов имеет большое культурологическое значение, поскольку именно они будут формировать будущее театрального искусства. Проведенный философско-культурологический анализ позволит выявить, какие жанры, темы и стили привлекают современную молодежь, и какие факторы влияют на их участие в театральных мероприятиях.

Анализируя работу О. Коханой, следует обратить внимание на то, что детский театр разделяет театральную публику на различные возрастные

категории, что позволяет каждому ТЮЗу подобрать свой особый репертуар, который будет способствовать эффективному социокультурному развитию и адаптации детей, подростков и молодежи [109].

Проведенное исследование репертуара театра юного зрителя выявило, что на современном этапе театр использует в своих сценических постановках определенную культурную тенденцию. Основу детского репертуара составляет сказка, спектакли современной направленности и классика. Данные жанры полностью соответствуют основным культурным целям и задачам ТЮЗа, которые предполагают постепенное культурное развитие и формирование юной театральной публики (от простых спектаклей к сложным культурно-нравственным произведениям театрального искусства). Также анализ театрального репертуара театра юного зрителя показал, что основным культурным предпочтением у молодой театральной публики выступает сказка, поскольку данный жанр театрального искусства позволяет расширить воображение и фантазию, погрузить юную публику в мир детства и игры. Сказка учит видеть различие между добром и злом, знакомит с народной мудростью и национальными традициями. Этот жанр особенно важен на первоначальном этапе культурного познания жизни и театрального искусства. Однако при изучении современного детского репертуара было определено, что сказки отечественного периода театрами воплощаются довольно редко. Это обусловлено тем, что современная детская театральная публика ориентирована на современную драматургию, ее не интересуют глубокие культурно-нравственные познания. У такой публики в предпочтениях – герой-современник, которого она отождествляет с собой. Поэтому ей интересно наблюдать за современными жизненными коллизиями, ощущая результат отражения своего мировоззрения и даже жаргона. Из этого следует, что современная юная театральная публика ориентируется на произведения театрального искусства развлекательной жанровой направленности [Там же].

При обращении к исследованиям театральной публики драматических театров возникает вопрос: «Такова ли тенденция у публики драматических

театров? Каковы ее культурные приоритеты в выборе театрального репертуара?»

Анализ работы А. Алексеева показал, что изучение театрального репертуара все чаще содержит определенные модификационные исследования сюжета текста, также известного как контент-анализ. Данный метод использовался в процессе анализа содержания массовых текстов с применением формального наблюдения и статистических процессов в социологических исследованиях. Ранее он успешно применялся в анализе печатной продукции и телевидения [7].

Анализ статистических и социологических материалов, которые фиксируют количество театров, включающих в свой репертуар конкретные пьесы, а также количество поставленных спектаклей по этой пьесе, позволил выявить ключевые характеристики культурного развития театра в качестве массового социокультурного феномена. Данные материалы помогли обнаружить заметное расхождение между содержанием и культурно-эстетическими свойствами некоторых пьес, которые, в большинстве случаев, играют ведущую роль в театральном репертуаре. Также анализ позволил отследить жанровую и культурную динамику, тематику репертуара и другие изменения, происходящие в репертуарном процессе, выявить нравственно-эстетическую заинтересованность и культурные предпочтения социума, отобразить основные характерные социокультурные тенденции [9].

Поскольку репертуар театра воссоздает его культурно-социологические и культурно-эстетические задачи, а также выявляет возможности театра в сфере творчества, материально-технического обеспечения и финансов, следовательно, метод функционирования репертуара и тиражирования произведений театрального искусства говорит о распространении театральной продукции. В свою очередь, посещаемость произведений театрального искусства театральной публикой говорит о ее культурных предпочтениях относительно театрального репертуара, а также выявляет его особенности социокультурного потребления. Из этого следует, что театральный репертуар играет ключевую роль в системе

культурного взаимодействия, возникающего между театром и театральной публикой [Там же].

Анализ социологических опросов в области изучения театрального репертуара позволил определить культурные и нравственно-эстетические функции, существующие в произведениях театрального искусства [216]. Проведенное исследование выявило типологию социокультурных ценностей, содержащихся в произведениях театрального искусства, которые раскрыли свои культураксисологические характеристики, сформировались как предмет социокультурного восприятия, а также охарактеризовались как часть общего социокультурного опыта.

Таковыми типологиями являются:

- социально-актуальные ценности, образующие культурно-идеологические характеристики произведения театрального искусства;
- социально-человеческие ценности, образующие культурно-нравственные характеристики произведения театрального искусства;
- социально-культурные ценности, образующие культураксисологические характеристики произведения театрального искусства;
- социальные ценности, образующие общественные, социокультурные характеристики произведения театрального искусства.

Также проведенное философско-культурологическое исследование выявило, что произведение театрального искусства, включающее в себя высококультурные характеристики, также обладает и высоконравственными характеристиками. Следует отметить, что произведения театрального искусства с низкой нравственной характеристикой обуславливаются наличием низкой культурно-идеологической характеристикой. Относительно произведений театрального искусства, которые содержат в себе социокультурные характеристики, можно констатировать, что эти спектакли содержат и высокие, и низкие культурно-идеологические, культурно-нравственные и культураксисологические характеристики. Как показывают исследования, то в большинстве случаев низкие [167].

Данный анализ позволяет утверждать, что основным социокультурным фактором культурной деятельности, включая театральное искусство, выступает тесное культурное взаимодействие, возникающее между культурно-идеологическими, культурно-нравственными и культураксиологическими характеристиками, которые содержатся в произведении театрального искусства. Осуществление воспитывающей функций при помощи средств театрального искусства требует, чтобы произведения театрального искусства содержали в себе культурную взаимосвязь актуальных культурантропологических и культураксиологических характеристик социума. Как показывает театральная практика, к сожалению, не все театры пользуются данным методом.

Изучение анализа социологических опросов и театроведческих оценок, исследовавших театральный репертуар [179], позволило выявить основные культурные характеристики, которые заключаются в содержании и воплощении произведения театрального искусства:

- актуальность проблематики, затрагиваемая в произведении театрального искусства, отражение социокультурной жизни, культурно-нравственные вопросы, актуальность воплощенных социокультурных противоречий, глубина и искренность в характеристике персонажа, интересный сюжет и культурно-нравственная трактовка драматургии;

- правдивость актерской игры, режиссерский подход, использование сценографии и музыки, выразительность театрального языка, оригинальность художественного текста, целостность произведения, наличие культурно-нравственных характеристик;

- способность произведения театрального искусства вызвать сочувствие и сопереживание персонажам, наличие нравственно-эстетической проблематики, уровень возбудимости эмоциональных реакций, способность произведения погрузить в театральную атмосферу, легкость восприятия, наличие развлекательных особенностей.

Одним из ключевых результатов данного исследования является подтверждение того факта, что каждое произведение театрального искусства включает в себе нравственно-эстетические и культураксисологические характеристики. Это является положительной характеристикой, поскольку данные компоненты являются неотъемлемой частью театрального процесса, которые оказывают культурное воздействие на театральную публику, а также обуславливают социокультурное восприятие произведения театрального искусства. Также они играют ключевую роль в социокультурной жизни.

В своих исследованиях социологи и театроведы применяли различные методики относительно оценки репертуара, анализировали театрально-экономическую статистику, статистику посещаемости, а также проводили опросы театральной публики и другие подобные изучения. Одно из таких исследований было проведено социологами К. Каск и Л. Валлерандом. Данные исследователи провели опрос, в котором респонденты разного уровня театральной ориентированности (рабочие и эксперты) оценивали произведения театрального искусства. Таким образом социологам представилась возможность выявить у театральной публики культурные предпочтения. Исследование показало, что мнения не совпали: те произведения театрального искусства, которые понравились рабочим, не понравились экспертам [98]. Это обусловлено тем, что результаты опросов не отображают оценку культурной ориентированности театральной публики. Кроме того, отсутствие согласия среди рабочих в отношении произведений театрального искусства указывает на то, что классификация публики по социокультурным характеристикам является неполной и нуждается в изменениях. Культурная заинтересованность театральной публики обусловлена не только уровнем образования, возрастом, гендерными отличиями и профессией, но и сформировавшимися культураксисологическими предпочтениями индивида, которые образовались под влиянием социокультурной среды.

Также следует обратить внимание на то, что культурные предпочтения театральной публики формируются довольно спонтанно. Однако в

планировании театрального репертуара обычно присутствует элемент стратегического подхода. Несомненно, театр нацелен на создание разностороннего репертуара, который в полной мере будет отражать культурно-нравственные и культурно-эстетические задачи. В свою очередь театральная публика также культурно ориентирована на высоконравственные пьесы. Но при этом в большинстве случаев как театр, так и публика выбирают проверенную дорогу [79]. Это обусловлено тем, что театру проще обращаться к темам, которые довольно часто затрагивались в культуре и в искусстве, чем находить культурно-новаторские пути для воплощения актуальных социокультурных конфликтов и противоречий, возникающих в повседневной жизни. Театру проще приспособливаться под приоритеты менее требовательной театральной публики, чем вдохновлять ее, формируя культурно-нравственные и культурно-эстетические качества, которые в дальнейшем будут влиять на культурные предпочтения относительно театрального искусства. В свою очередь, театральной публике проще следовать за таким театром, который приспособливается к ее предпочтениям. В результате наблюдается недостаток взаимной требовательности. Для привлечения массовой публики театр прибегает к использованию некачественной драматургии, а театральная публика, погруженная легкостью восприятия, покоряется этому влечению. Поэтому театр и его публика, в процессе активного взаимодействия, сами формируют дорогу к некачественной драматургии [Там же].

Как показало исследование, в предыдущем изучении репертуара, проводимого социологами К. Каск и Л. Валлерандом, не учитывался фактор драматургической интерпретации. Однако анализ типологий театральной публики, сформированный на основе количественных характеристик, таких, как частота посещения театра, выполненный исследовательской группой социологов, которую возглавил Г. Дадамян, в свою очередь обладал значительным недостатком. Данное исследование выявляло только конкретное число посещений театра и не учитывало больше никаких характеристик

театральной публики [71]. Анализ исследования, проведенного психологом А. Рубенштейном, который типологизировал театральную публику по степени ориентированности относительно произведений театрального искусства с точки зрения рынка и конкуренции, также не смог в полной мере изучить театральную публику, поскольку данный подход опирался только на психологические характеристики публики [159].

И только изучение социолого-театроведческого метода, проводимого А. Алексеевым и В. Дмитриевским, базирующегося на синтезе статистических опросов и экспертных анализов театрального репертуара, способствовал обширному изучению культурной ориентированности театральной публики относительно произведений театрального искусства [10].

В своих исследованиях ученые стремились разграничить театральный репертуар по содержательным характеристикам, опираясь при этом на экспертный метод, в котором опытные специалисты оценивали драматургию. Изучение метода продемонстрировало, что в области данного эксперимента исследователи заостряли внимание не только на качественном изучении театрального репертуара, но и предпринимали попытки определить их количественные результаты. В связи с этим исследователи обратились к изучению частоты посещаемости театральной публикой произведений театрального искусства. Данное исследование предоставило им более точное представление о культурной заинтересованности театральной публики [Там же].

Основной целью нового метода являлось изучение театрального репертуара, а также определение его культурного функционала в социокультурной жизни общества. Проведенное философско-культурологическое исследование показало, что основной задачей социологов было проанализировать профессиональное мнение театральных критиков и выявить социологические показатели посещения театральной публики, поскольку культурную заинтересованность публики в театральном репертуаре можно выявить только при помощи изучения показателей посещения

конкретного произведения театрального искусства. В связи с этим социологам удалось выявить культурные предпочтения театральной публики, которая ориентировалась на произведения театрального искусства в зависимости от наличия в их культураксиологических и комедийных характеристик, насыщенности острых и актуальных сюжетных противоречий, сценической условности и множества других сценических аспектов. Однако проведенное исследование позволило определить, что частота посещения определенного произведения театрального искусства не является прямым и единственным показателем, отражающим культурную заинтересованность театральной публики, поскольку следует обратить внимание на то, что в большинстве случаев театр самостоятельно оказывает культурное влияние на вкусовые предпочтения театральной публики, предлагая ей определенный репертуар [4].

Анализ вышеперечисленных исследований обусловил дальнейшее наше изучение театрального репертуара и его культурного взаимодействия с театральной публикой, предоставив возможность типологизировать произведения театрального искусства по жанровому признаку в зависимости от культурных предпочтений театральной публики:

- развлекательные;
- народно-бытовые;
- мелодрамы;
- комедийные;
- интерактивные;
- философские;
- психологические.

В процессе изучения социологических исследований было определено, что более половины опрошенной театральной публики предпочитают комедию и близкие к этому жанру произведения театрального искусства, остальная часть театральной публики предпочитает мелодрамы и драматургию развлекательного характера [91].

Проведенный анализ репертуара и культурной ориентации театральной публики Луганских театров подтверждает данную тенденцию. Большинство театральной публики предпочитают комедию и развлекательные жанры произведений театрального искусства.

Это обусловлено тем, что комедийные жанры предлагают театральной публике возможность отвлечься от повседневных забот и насладиться приятными и веселыми моментами. Они более простые в осознании и не требуют глубокого анализа или философских размышлений. Поэтому комедийные жанры являются более привлекательными для массовой театральной публики.

Исследование в области соотношения культурных предпочтений посещения театра с социально-демографическими свойствами театральной публики выявило, что с возрастом снижается значимость культурной ориентации на мнение тех, кто советует, или их представителей в качестве основного культурно-мотивирующего фактора. Однако, как было отмечено ранее, возраст имеет значение. Он представляет собой отражение культурного накопленного личного ресурса, который определяет культурную ориентированность и при этом позволяет воспринимать культурный потенциал индивида, знаково-символическую структуру произведений театрального искусства. Такая же тенденция наблюдается относительно уровня образования, которая является одним из основных способов аккумуляции этого культурного ресурса, при этом уровень образования обуславливает культурную активность индивида [194].

Продолжая дальнейшее изучение театральной публики, следует проанализировать культурное взаимодействие, которое возникает между репертуарной ориентированностью публики и ее основными тенденциями культурных предпочтений. Эти характерные элементы культурного восприятия театральной публики тесно взаимосвязаны с ее культурным потенциалом дифференцировать произведения театрального искусства. Анализ культурных предпочтений театральной публики относительно особенностей произведений

театрального искусства выявил определенную тенденцию, которая подтверждает, что современная театральная публика ориентируется на репертуар в зависимости от участия в спектакле знаменитых актеров. Исследование социологических материалов о репертуарных предпочтениях театральной публики Российской Федерации и города Луганска выявило, что данная тенденция относительно устойчива [5].

Как показывает анализ социологических исследований, вопреки некоторым общим устоявшимся закономерностям, факторы культурных предпочтений театральной публики могут претерпевать изменений в зависимости от типологии театра или жанровой направленности произведения театрального искусства. Эти культурные предпочтения могут ориентироваться на классическую драматургию, зрелищность или знаменитого режиссера. Однако исследование проведенных опросов продемонстрировало, что наименьшая культурная ориентация театральной публики приходится на экспериментальную типологию спектаклей, притом, что число театральной публики, проявляющей культурную заинтересованность к театру из-за фактора культурной новизны, увеличивается [200].

Из этого следует, что участие известных актеров становится основным культурным фактором, определяющим репертуарные предпочтения современной театральной публики независимо от ее типологических характеристик. Кроме того, исследования показали, что актерский фактор приобретает еще большую культурную значимость по мере увеличения степени культурной избирательности театральной публики, которая обусловлена репертуарной ориентированностью, характерной для более опытной типологии театральной публики [195]. Примером служит проведенный анализ репертуара Луганского академического украинского музыкально-драматического театра на Оборонной, который подтвердил, что спектакли с участием народного артиста Луганской Народной Республики М. Голубовича имеют наибольшее количество кассовых сборов. Этот факт отражает доминирующую общественно-одобряемую культурную позицию относительно актера как

главного элемента современного театрального процесса. Анализ культурных предпочтений современной театральной публики относительно знаменитых актеров как основного культураксисологического фактора при выборе репертуара выявил, что данные культурные предпочтения проявляются у той типологии театральной публики, которая ориентирована на определенные театры [Там же].

При анализе культурной взаимосвязи, возникающей между репертуарными предпочтениями театральной публики и ее степенью культурной ориентированности, была выявлена следующая тенденция: с ростом культурных предпочтений театральной публики увеличивается ее культурная способность целостно воспринимать произведения театрального искусства. Исследование выявило, что у типологии театральной публики, которая характеризуется особыми возрастными показателями, степень культурной заинтересованности в выборе репертуарных предпочтений более выражена [191].

Из этого следует, что театральная публика, обладающая богатым театральным опытом и культурно-эстетическими способностями воспринимать произведения театрального искусства, характеризуется собственной культурной концепцией относительно театрального репертуара, а также такая публика владеет своими представлениями о значимости театрального искусства и его идеальной формы. По мнению А. Ушкарева, для такой типологии театральной публики театр характеризуется наличием знаменитых артистов и квалифицированных режиссеров. Для нее культурное взаимодействие осуществляется не с помощью зрелищности, а благодаря заложенным в спектакле культурно-нравственным смыслам, которые закодировали режиссеры-профессионалы, а воплотили актеры-профессионалы. Поэтому для такой типологии театральной публики культурная заинтересованность репертуаром обусловлена не столько определенным произведением театрального искусства, сколько вызвана культурным интересом к актерскому или режиссерскому мастерству [Там же].

Однако, как считает А. Ушкарев, потенциальная театральная публика и публика, редко посещающая театр, всегда культурно ориентирована на зрелищность и развлекательность, поскольку отождествляет театр с другими типами культурно-досуговой деятельности. В связи с этим культурная ориентация на репертуарные предпочтения такого характера обусловлена тем, что данная типология театральной публики воспринимает театральное искусство как отдых и развлечение. Также исследования показали, что данные культурные предпочтения относительно театрального репертуара находятся на втором месте, опережая произведения театрального искусства, в которых участвуют знаменитые артисты [192].

Анализ социологических опросов выявил, что на современном этапе наблюдается растущая тенденция к усилению культурной ориентации театральной публики на развлекательность и отдых. Это обусловлено повышенной культурной заинтересованностью театральной публики к произведениям театрального искусства, наполненным зрелищностью и визуальными аспектами. Однако данные культурные предпочтения проявляются не во всех типологиях театральной публики. Например, для типологии публики, которая слабо ориентируется в театральном искусстве и в его культурной деятельности, культурная ориентированность на развлекательность и отдых являются типичными [216]. Однако в типологии театральной публики с повышенной культурной заинтересованностью (тип театральной публики, ориентированный на определенный творческий коллектив, актера или режиссера) значимость зрелищности приравнивается к культурным предпочтениям относительно классических произведений театрального искусства. И только в одной типологии театральной публики, ориентированной на определенные репертуарные предпочтения, ключевую позицию занимает участие знаменитого актера [Там же].

Изменения, выявленные нами в процессе проведенного исследования, показали, что репертуарная ориентированность театральной публики в структуре культурных предпочтений является отражением культурной

обусловленности жизни социума. Данная культурная динамика позволила выявить основные культурные направления, в которых происходят изменения относительно развития вкусов и культурных интересов театральной публики. Из этого следует, что на неустойчивость культурной заинтересованности театральной публики относительно театрального репертуара влияет не только изменения, происходящие в культурной среде, а также внешние социальные и экономические факторы, которые трансформируют культураксиологические и нравственно-эстетические представления индивида в современном социуме.

Еще одной причиной, которая на современном этапе обуславливает определенные закономерности театральной публики при выборе театрального репертуара, является конкуренция театров с другими видами культурного творчества. Поскольку современная театральная управленческая деятельность нацелена на прибыль, поэтому преобладающее место в театральном репертуаре составляют спектакли комедийной и развлекательной направленности. Чтобы привлечь массовую театральную публику и сделать многочисленные кассовые сборы, театр активно использует в своих постановках инновационные технологии, различные медиаформаты, применяет экспериментальные методы и интерпретирует классическую драматургию. Также театр целенаправленно задействует театральную критику, рекламу, привлекает средства массовой информации, социальные сети, что обуславливает повышение осведомленности о театре и его привлекательности для потенциальной театральной публики. По этой причине у современной театральной публики возникают сложившиеся культурные предпочтения относительно театрального репертуара.

Выводы к разделу 2

Проведенный историко-культурологический анализ театрального искусства и историко-антропологических типов человека позволяет сделать

вывод, что исторические изменения в культуре и социуме оказали непосредственное воздействие на ментальные представления индивидов о должном образе жизни и релевантным социокультурным условиям типа поведения, обусловив тем самым трансформации культурно-исторических типов театральной публики.

Таким образом, приходим к выводу, что каждому культурному периоду соответствовал свой культурный тип театральной публики. Поскольку элементы театрального искусства возникли еще в первобытной общине, однако публики как таковой в этот период еще не было, она выступала как активный соучастник, поэтому тип протопублики первобытного общества можно охарактеризовать как коллективный, традиционный. Театральное искусство и культура Древней Греции формировала нравственно совершенный, всесторонне и гармонический развитый тип человека и театральной публики, истинного гражданина полиса. Культурной типологией театральной публики Древнеримского театра выступал расчетливый, целеустремленный гедонист. Средневековая театральная публика соответствует основным типам средневековой культуры – светской, религиозной и патриархальной. Культурные типы театральной публики эпохи Возрождения представлены носителями аристократической, бюргерской и народной (попполо) культуры. В период Классицизма доминировали дворянский и бюргерский типы театральной публики. Историко-культурологические типы театральной публики Эпохи Просвещения репрезентируют аристократическая, бюргерская, разночинная театральная публика. Исходя из анализа театроведческой литературы, типов культуры и основных аксиологических идеалов эпохи Романтизма, можно заключить, что основными типами публики этого периода являлась буржуазная и дворянская театральная публика. Ведущим типом театральной публики эпохи Реализма была буржуазная личность – социально активный, предприимчивый, изобретательный, творческий и всесторонне развитый индивид. В эпоху Соцреализма коллективистским формам социалистической культуры соответствовала новая историческая общность

людей – советский народ и, соответственно, культурным типом публики являлась коллективная театральная публика. Постмодернистский театр создает свой особый тип театральной публики, соответствующий разрушительной и деконструктивной идеологии постмодернизма – это человек ироничный, случайный, одинокий, растерянный. В связи с технологическим прогрессом и современными коммуникативными возможностями, которые обусловили изменения культурно-эмоционального восприятия социума и вызвали нестабильность культурных типов личности, поэтому основным типом современной западной театральной публики выступает случайный, растерянный, мятущийся многоликий и в тоже время одномерный в своем потребительском отношении к жизни человек.

В процессе исследования социологических опросов, которые изучали культурно-досуговые предпочтения театральной публики, была выявлена основная классификация публики по уровню культурно-художественной ориентации и предпочтений относительно сценического искусства. Также исследование показало, что культурная заинтересованность индивида к искусству театра обусловлена непредвзятым отношением, в зависимости от ее особенностей культуры, жизненного опыта и особыми психологическими характеристиками.

Анализ и изучение социологических опросов позволил определить основные типы театральной публики и дифференцировать их по уровню культурных ориентаций и предпочтений относительно сценического искусства: – тип театральной публики, ориентированный на театр как на определенный вид искусства; – тип театральной публики, ориентированный на определенный вид театра (драматический, оперный, музыкальный и т.д.); – тип театральной публики, ориентированный на определенный театр; – тип театральной публики, ориентированный на определенные репертуарные предпочтения; – тип театральной публики, ориентированный на определенный творческий коллектив, актера или режиссера.

Также проведенный анализ социокультурных исследований предоставил возможность проанализировать основные нравственно-эстетические особенности, социально-психологические критерии и культурные предпочтения театральной публики и определить социокультурный портрет театральной публики. Исследование показало, что основными типами современной театральной публики являются такие: случайная; профессиональная; интеллигентная; охотники за трендом; сопровождающая; охотники за впечатлениями; поклонники таланта.

Кроме того, философско-культурологическое исследование позволило прийти к выводу, что без анализа театрального репертуара невозможно в полной мере изучить театральную публику. Поэтому в процессе исследования было определено, что театральный репертуар в своем функционировании становится отражением культурных ориентаций и предпочтений театральной публики, которые определяют значимость театра в социуме. В свою очередь театральная публика демонстрирует свое отношение посредством посещения, высказывания мнений и оценок. На основе этих суждений к каждому произведению театрального искусства выражается культурная позиция театральной публики относительно театра, его репертуара и театрального коллектива.

Исследование социологических опросов и экспертных оценок предоставил возможность типологизировать произведения театрального искусства по жанровому признаку, в зависимости от культурных предпочтений театральной публики: от развлекательных до философских и психологических. Несмотря на разнообразие культурно-эстетических и вкусовых предпочтений, больше половины опрошенной театральной публики предпочитают комедию и близкие к этому жанру произведения театрального искусства, остальная часть театральной публики предпочитает мелодрамы и драматургию развлекательного характера.

Для понимания культурантропологической обусловленности выбора театральной публикой произведений театрального искусства, а также

определения механизмов и элементов культурного взаимодействия, влияющих на культурантологическое восприятие театральной публики, следует изучить само произведение театрального искусства, а также его структурность и компоненты культурного взаимодействия с театральной публикой.

РАЗДЕЛ 3. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОСПРИЯТИЕ ПУБЛИКОЙ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

3.1. Производство театрального искусства в мире культуры

На современном этапе театр, в своем большом многообразии, сложен для восприятия неподготовленной публики. Не каждая театральная публика способна воспринять и осознать сложную знаково-символическую систему произведений театрального искусства, не каждый режиссер способен доступно воплотить задуманное на сценической площадке. Для осуществления такого культурного взаимодействия должна существовать определенная совместная осведомленность. Какова она? Данная проблематика затрагивает области не только профессиональных работников театра, воплощающих произведения театрального искусства, но и процессы культурного восприятия и культурную подготовленность театральной публики. Частично эти вопросы были затронуты в предыдущих разделах, когда нами исследовались культурная ориентированность и предпочтения театральной публики относительно театрального репертуара. Однако философско-культурологическая проблематика изучения произведений театрального искусства, их существование и восприятие в мире культуры была не раскрыта.

Поэтому актуальность данного исследования заключается в анализе основных подходов к вопросам изучения произведений театрального искусства, а также исследования их структурности и восприятия в динамике культуры.

Так что же такое «спектакль»? 1) По определению краткого словаря театральных терминов, данный термин расшифровывается как (от лат. – зрелище) – театральная постановка в ограниченном сценой пространстве. Пьеса, поставленная режиссером и сыгранная актерами. Спектакль состоит из одного или нескольких актов, действий, частей, прерываемых антрактом.

Иногда это слово употребляется для обозначения смешного, занятого зрелища [110]; 2) в словаре П. Пави этот термин обозначает как (Франц.: *spectacle*; англ.: *performance*; нем.: *VorsteUung; Auffuhrung*; исп.: *espectdculo*.) – все то, что предстает взгляду. Спектакль – категория универсальная, в ее разновидностях предстает мир (БАРТ, 59,1975:179). Этот родовой термин применим к видимой части пьесы (представления), ко всем формам искусства представления (танцу, опере, кино, пантомиме, цирку и т. д.), а также к другим родам деятельности, имеющим в виду участие публики (спорт, ритуалы, богослужения, социальное взаимодействие) [145].

Однако, как показывают предыдущие исследования, произведение театрального искусства не может существовать само по себе, ему нужна публика. Поскольку именно культурное взаимодействие, возникающее между спектаклем и театральной публикой, обуславливает его существование и развитие в мире культуры и искусства. Чтобы понять, какие механизмы задействованы в процессе культурного взаимодействия, следует для начала определить синкретичную структуру произведения театрального искусства и его изменения в различные культурно-исторические периоды.

Изучение структуры произведения театрального искусства предпринимались многими театроведами, однако наиболее ценными для нашего исследования оказались научные труды Ю. Барбого, который в своих исследованиях анализировал структуру произведения театрального искусства с точки зрения действия.

Анализ ранних культурных форм произведений театрального искусства, а также их содержания свидетельствуют о том, что театральное искусство является не просто синтетическим видом искусства, но и синкретичным. Важно отметить, что некоторые культурные формы Восточных театров до настоящего времени остаются синкретичными. А история культуры и искусства Европы, как полагают некоторые исследователи, включающая в себя античные произведения театрального искусства, вследствие распада театрального

синкретизма, приобрели новые культурные формы различных видов искусств [123].

Как показывает исследование, по мнению Ю. Барбого, произведение театрального искусства не является полностью синтетичным, поскольку некоторые его элементы можно исключить или не использовать их, но при этом спектакль будет все равно спектаклем. Примерами такого случая могут послужить декорации, музыка и звуковые эффекты, которые не являются существенными элементами произведения театрального искусства [18]. Поэтому можно предположить, что произведение театрального искусства содержит в себе определенное ядро, с помощью которого спектакль сохраняет свою культурную природу в независимости от используемых элементов. Но какие же элементы формируют это ядро? Из произведения театрального искусства невозможно исключить только три элемента: актеров, сценических персонажей и театральную публику. Если исключить театральную публику, то функционирование спектакля будет бессмысленным, потому что не будет осуществляться культурное взаимодействие. Если исключить сценических персонажей, то театральная публика не сможет воспринимать спектакль и наслаждаться творчеством актеров. Ну а если убрать актера, то вообще не будет спектакля. Из этого следует, что ядро спектакля включает в себя три феномена, без которых он не может существовать. Важно также отметить, что эти элементы всегда присутствуют в ядре вместе, различные по своей природе, однако взаимосвязанные и взаимозависимые между собой. Поскольку такой комплекс элементов, между которыми происходит взаимоотношение и связь, образует определенную качественную культурную целостность, следовательно, в научном понимании данную связь можно называть структурой [Там же].

Однако наше исследование нацелено не только на изучение ядра произведения театрального искусства, а на весь спектакль в целом. Поэтому следует изучить другие компоненты произведения театрального искусства, которые формируют его культурную целостность. Изучение внешних компонентов произведения театрального искусства показало, что существует

внешний элемент, без которого существование спектакля невозможно – это пространство. В научных источниках данное понятие рассматривается не только с точки зрения философии, а затрагивает множество областей, в том числе и театральное искусство. Исследование театроведческой литературы показало, что пространство существует в различных материальных и культурных формах. Прежде всего это пространство, занимаемое самим актером, которое имеет свои размеры. Далее это может быть пустая сцена, оркестра или арена с естественным или искусственным освещением. Также существует пространство для театральной публики [141].

Также исследование выявило наличие еще одного внешнего компонента, который всегда присутствует в произведении театрального искусства – это понятие «времени». Прежде всего временные границы отражаются на актере, чье действие на сценической площадке занимает реальное, фактическое время, однако в последующем данный элемент оказывает свое воздействие и на другие компоненты произведения театрального искусства. Например, если декорация спектакля неподвижна, она все равно существует во времени [18]. Из этого следует, что независимо от обстоятельств и культурных форм театрального искусства произведение театрального искусства, помимо актера, персонажей и театральной публики взаимодействует с другими, внешними элементами, которые обуславливают его структуру.

В свою очередь необходимо обратить внимание не только на присутствие структурных элементов в произведении театрального искусства, но и на различие целей и направлений этих элементов в театральной структуре. Произведение театрального искусства призвано существовать как культурный продукт, поэтому его структура направлена на осуществление культурантропологических и культураксологических функций, также между театральной публикой и спектаклем возникает культурная коммуникация, цель которой не просто передавать и воспринимать нравственно-эстетическую информацию, а служить социокультурным механизмом формирования требуемого обществом типа человека.

Исследование работы «Драма как явление искусства» В. Хализева показало, что автор обращает особое внимание на значимость театральных элементов, которые оказали свое культурное воздействие на первоначальных этапах развития человечества. По его мнению, вся европейская культура того времени была преимущественно публичной и театральной [205]. В периоды интенсивных изменений индивидуализм не отделялся от коллективизма, и вообще все человеческое существование руководствовалось высшими силами и охватывалось театральными формами «служения» ритуалу [Там же]. Таким образом, как указывает автор, не только социокультурная жизнь, но и вся история была пронизана элементами театра.

Вместе с тем следует подчеркнуть, что произведение театрального искусства объединяет в себе не только различные и разноприродные элементы, но и содержит внутренние культурные связи и отношения. Из всех этих связей и отношений особенно важными для осознания произведения театрального искусства как системы являются его структурные характеристики.

В контексте историко-культурологического исследования произведения театрального искусства следует рассмотреть гипотезу о происхождении театра из ритуала и карнавальных форм действия, а также провести сравнительный анализ взаимодействия произведения театрального искусства с религиозным ритуалом, выявить первоначальную связь между театром как формой искусства и ритуалом как определенной синкретической формой зрелищно-обрядового характера [20]. В процессе исследования было определено, что Т. Котович предлагает изучать данную связь посредством воздействия на нее пространства и времени. По ее мнению, карнавал, ритуал и обряд как определенные формы театрального искусства характеризуются особой культурной природой пространства и времени, которая выделяется своей произвольностью и индивидуальностью, а также эти формы театрального искусства обладают специфическим признаком формирования своей структуры. Исследования выявили, что такая структура представляет собой своего рода пограничную область существования. Это обусловлено тем, что индивид, надевающий маску,

освобождается, проявляясь в своей истинной природе. При этом его психофизическое состояние изменяется, и индивид как бы попадает в другие пространственно-временные координаты, не свойственные обыденности и повседневности [108]. Как полагает М. Бахтин, культурная природа обрядов, которая присутствует в ритуалах и карнавала, характеризуется интенсивностью и напряженностью бытия, по его мнению, «карнавализация <...> позволяет раздвинуть узкую сцену частной жизни определенной ограниченной эпохи до предельно универсальной и общечеловеческой мистерийной сцены» [20, с. 208].

Также исследователи считают, что в этой пограничной области происходит не только соприкосновение настоящего с выдуманным, но и в некоторой степени осуществляется проникновение в метафизическое состояние, поскольку социум, участвующий в ритуале, соблюдающий определенную последовательность действий в границах ритмической структуры, применяя грим и надевая обрядовый костюм, вступает в определенное культурное взаимодействие с пространственно-временным соотношением и с заданными культурно-ритуальными условиями. В связи с этим общество в некотором роде трансформируется и преобразуется. В данном случае ритуальные и карнавальные действия представляют собой особую пространственно-пограничную область между настоящим и выдуманным. Поэтому в заданных условиях игровая форма становится ключевым элементом со своей особой ритмической структурой, целью которой является предвещание сущности [198].

Западноевропейские философы Х.-Г. Гадамер и Е. Финк, изучающие человеческое бытие и характеристики игры, в своих работах подчеркивают двойственное культурно-эволюционное состояние участников действия. Ученые отмечают, что игровых пространственно-временных границ в реальности не существует, они находятся в глубине каждого индивида и всего играющего социума [Там же]. Также философы полагают, что в этом «иллюзорном» пространстве игровая концепция приобретает ключевое значение для индивида.

Поскольку игра «обладает своей собственной сущностью, независимой от сознания тех, кто играет» [46, с. 148]. Соотношение временных границ игры тождественно временным границам ритуала и мифа, они все находятся за гранью обычного измерения времени и привычного понимания его. Особой целью ритуала является некий временной разлом, а миф охватывает эпоху, предшествующую точке отсчета данного временного потока и начала его измерений [127].

По мнению М. Бахтина, разрыв связи линейного времени с привычным восприятием как его, так и пространства, создает момент, при котором индивид будто застывает и выходит за пределы своей повседневной жизни. Он попадает в другое пространство, которое для него становится реальным. Пространство, в котором возможно осуществить то, что неосуществимо в реальном времени. Также философ полагает, что такое ритуальное пространство возникает одновременно с линейным временем, поэтому границы между этими пространственно-временными видами представляют неизмеримую грань. Эта граница, разделяющая пространственные и временные пределы, существующие в карнавале, ритуале и игре как некое отстранение от повседневной жизни, не ограничена конкретными временными отсчетами, поскольку она тождественна бесконечному потоку [20].

Анализ исследований Ю. Барбого выявил, что, по мнению философа, основной целью элевсинских мистерий являлось применение ритуальных действий в качестве ключевого культурного элемента воздействия на богов. Поэтому для этих мистерий не требовалась театрализация, и необходимость в публике отпадала. Однако элевсинская мистерия не могла существовать без основного компонента – участника действия. Между участником действия и тем, что он изображает, существует тесная связь, на данном этапе культуры это протоактер и протоперсонаж. Также философ считает, что «в игре есть аналогичные элементы и аналогичная связь между играющим и его ролью» [18, с. 37]. По его мнению, мистерия – это детская игра, которая также не требует наличия публики. Однако, как считает Т. Котович, мистерия характеризуется

наличием публики, только воображаемой – это боги, а в детской игре публики нет совсем. Также детская игра характеризуется свободой в выборе содержания, формы и действий игры, а также свободой принятых решений, чего нет в мистериях [108]. Кроме того, Т. Котович считает, что основной концепцией ритуала является заранее заданное и всегда повторяемое действие. Структура ритуала обеспечивает возникновение определенной взаимосвязи, которая образуется между самим действием и персонажем. Относительно участников эта связь реальна, однако ее цель заключается в том, чтобы все участвующие точно копировали и воспроизводили заданные условия [Там же].

Следует обратить внимание на то, что и театр, и ритуал взаимосвязаны обстоятельствами игры и «иллюзорным» пространством. Поэтому в данном аспекте пространственно-временные границы у них одинаковые. В своей работе «Происхождение театра» А. Авдеев подчеркнул, что «<...> именно с элевсинскими мистериями (в местечке Элевсине, неподалеку от Афин, справляли великие мистерии в честь Деметры и разыгрывали миф о похищении Персефоны Аидом и освобождении ее. – Т.К.), с одной стороны, и с различными формами почитания Диониса – с другой, традиционно связывается возникновение театра Древней Греции: нет решительно ни одного исследования об античном театре, где бы не затрагивался этот вопрос» [2, с. 204].

История развития культуры подтверждает тот факт, что в театре Древней Греции, происходит окончательное формирование представлений о человеке, которое началось с воплощения реального умершего. Также театральные источники указывают на то, что в театрах Древней Греции и в театрах Древнего Востока первопричиной окончательного становления театрального искусства послужила охотничья пляска. Мистерияльные действия, воплощающие как образы животных, так и образы героев и богов, находят глубокую связь со становлением первобытного общества, которое является следующим этапом развития культуры и формирования человеческого восприятия относительно образов животных и проточеловека [Там же]. Также мистерияльные действия

оказали значительное культурное воздействие на становление театральной структуры. В тот период, когда ритуал отделился от взаимодействия с реальным временным периодом, он приобрел характер театрального зрелища. Это подтверждает Е. Гротовский, который говорил, что «выродившийся ритуал – это спектакль» [68, с. 25].

Из этого следует, что как в игре, так и в ритуале, и в карнавале присутствует определенная протоструктура, которая в дальнейшем сформируется в театральную структуру.

В своих исследованиях В. Прозерский выдвигает идею, что все виды культурной деятельности объединены общим принципом классификации. По его мнению, например, художественный жест происходит из синкретичного жеста, то есть из протоформы, которая является основой для всех последующих узконаправленных действий и коммуникативных систем [153]. Все формы культуры и искусства обладают единым свойством пространства и времени, отличаясь только режимом ожидания своего проявления. Эти исследования являются ключевыми для осознания процесса, посредством которого театр черпает определенные характеристики из протоструктуры. Например, создание иллюзии мира игры, которая выходит за пределы реального пространства и времени, способности воплощать человеческое бытие и характеры персонажей или возникновение катарсиса.

Однако следует обратить внимание на то, что во всех вышеуказанных культурных формах прототеатрального искусства возникающее культурное взаимодействие внутри игровой действительности распространялось на всех участников данного процесса, поскольку они сосуществовали целостно, как единый организм, никто не оставался вне происходящего. В связи с этим пространственно-временные границы игры, охватывающие всех участвующих до единого, не требовали разграничений на актеров и публику [198]. В свою очередь, театр характеризуется именно этим разделением.

В процессе подобного разделения, возникающего между участвующими в ритуальном действии, формируется пространственно-временная граница,

которой до этого разделения не существовало. При этом данная граница обуславливает возникновение новой структуры, которая становится закрытой и наблюдаемой со стороны. В связи с этим новообразованная структура становится возможной для восприятия. Из этого следует, что в ритуальных действиях общество полностью вовлечено в процесс, его границы отсутствуют, притом, что в театре границы присутствуют и приобретают определенную культурную форму. Также следует заметить, что с появлением границ из общества участвующих отделяется центральный участник – протоактер [108].

Анализ научных воззрений Аристотеля относительно структуры античных представлений выявил, что автор в своих исследованиях выделял части трагедии, подразделяя их на составляющие и образующие [13]. По его мнению, составляющие части двигаются друг за другом, потом сменяются, переплетаются и, выполнив свою задачу, исчезают, в то время как образующие части присутствуют на протяжении всего спектакля. Фактически для Аристотеля трагедия существует только тогда, когда она содержит все образующие части: «сказание, характеры, речь, мысль, зрелище и музыкальную часть» [Там же, с. 87]. Это постоянство является первым и наиболее характерным отличием тех частей, из которых формируется культурная форма и содержание произведения театрального искусства. Данные части можно назвать как определяющие. Также Аристотель считает, что присутствие характеров персонажей, речи, мысли, зрелища и других компонентов сами по себе не образуют трагедию, их наличие и постоянство не является достаточными условиями для ее создания. Они функционируют только во взаимосвязи друг с другом. Именно эта взаимосвязь и их взаимодействие составляют структуру трагедии [Там же].

По мнению Ю. Барбого, структура произведения театрального искусства не просто объединяет воедино индивидуальные элементы, а скорее формирует две большие группы элементов, одна из которых содержит основные элементы, в то время как вторая – неосновные. Проведенное исследование выявило, что ключевые компоненты, определяющие произведение театрального искусства в

театральной среде, являются неизменными. Это обусловлено тем, что структура спектакля сохраняется в постоянном временном и пространственном контексте, в свою очередь, другие элементы, представляющие большое значение как в отдельности, так и в рамках определенного произведения театрального искусства, всегда ограничены одной стороной или пространственной, или временной измеримостью [18]. Из этого следует, что взаимодействие между пространством и временем по отношению к спектаклю и пространством и временем по отношению к актеру, персонажу или театральной публике симультантно, поскольку это результат их совместного культурного воздействия.

Возвращаясь к исследованиям Аристотеля, можно утверждать, что философ отделял главные компоненты спектакля от остальных, указывая на то, что все шесть главных компонентов оказывают культурное воздействие на душу. Особенно на душу театральной публики, поскольку именно она является неотъемлемым седьмым компонентом трагедии. Также выяснилось, что определяющие компоненты произведения театрального искусства интегрируют не только симультантность и подчинение, они также объединяются общей целью – оказывать воздействие. В связи с этим действие является единственным и ключевым элементом, который их объединяет. Оно является и целью, и причиной, и механизмом взаимоотношений между различными компонентами произведения театрального искусства [13]. Из этого следует, что произведение театрального искусства – это система культурных взаимодействий. Поскольку существуют изменения театрального искусства в истории культуры, следовательно, его предпосылки следует анализировать в этой фундаментальной среде, в изменениях системы культурных взаимосвязей, возникающих между структурными компонентами произведения театрального искусства.

Как показывают источники по истории театра, к первому варианту структуры произведения театрального искусства следует отнести сюжет. Он воздействует на театральную публику, а также на характеры персонажей,

которые, в свою очередь, воздействуют на актеров и на театральную публику. Однако актеры воздействуют только на публику. Театральная публика не может воздействовать на сценическое действие и на сюжет, а актеры не могут воздействовать на характеры персонажей и на изменение сюжета. Из этого следует, что ни один компонент не воздействует на сюжет. Данное исследование подтверждает тот факт, что воздействие, возникающее между этими компонентами, сложное и ограниченное [34].

Древнегреческий спектакль обладал своими характеризующими качествами, которые выделяли его в мире культуры. Однако литературные источники указывают на то, что это еще прототеатр. Это обусловлено тем, что основные компоненты профессионального театра уже присутствуют, но актер без воплощенного образа не имеет культураксиологического смысла, поскольку сам персонаж в маске предопределен. Кроме того, театральная публика в этот период времени хоть и являлась независимым фактором, однако она еще не осознавала своей способности к нравственно-эстетической оценке и культурному воздействию. По мнению театроведов, принципы воздействия находятся далеко от того, что характерно для сформировавшегося театра, поскольку античная пьеса существует «нейтрально», на данном культурном этапе она сама по себе, ее компоненты не взаимосвязаны, поэтому неэффективны [37].

Изучение структуры произведений театрального искусства древнеримского театра и театра эпохи Средневековья для данного исследования не представляет научного интереса. Поскольку сам театр этих периодов оказывал ключевое значение на культурное восприятие и развитие театральной публики, что обуславливалось средствами театрального искусства сформировать нужного обществу тип человека. Однако сама структура спектакля и взаимоотношения его ключевых элементов не приобрели иной культурной формы, они остались такими, как и в древнегреческом произведении театрального искусства.

По этой причине относительно историко-культурологического контекста особое внимание отводится театрам эпохи Возрождения. Анализ исследований Э. Бентли показал, что в этот период в театральном искусстве существует многообразие как персонажей, так и актеров, готовых воплощать этих персонажей с творческим задором, полностью выкладываясь для достижения желаемых результатов. При этом актер данной эпохи является не просто исполнителем, он является творцом, создающим образ и самого себя. По мнению автора, в эпоху Возрождения данная структура не имела существенных противоречий, поэтому культурное взаимодействие между актером и персонажем напоминали античность, но с обратной направленностью. Иными словами, эти отношения также были односторонними [22].

Можно предположить, что данное воззрение относительно структуры произведения театрального искусства зависит от культурного взаимодействия с театральной публикой. Следует обратить внимание на то, что именно такое культурное взаимодействие, возникающее между актером, воплощающим образ, и театральной публикой эпохи Возрождения, стало ключевым моментом театрального процесса. Воплощенные образы и жизненные коллизии стали заключать в себе культураксиологические смыслы, которые театральная публика воспринимала как важные социокультурные аспекты. Из этого следует, что с односторонностью, присутствовавшей в античных представлениях, когда воздействие осуществлялось только со стороны сцены на публику, было покончено. Принцип культурного взаимодействия стал господствующим, именно такой новый подход охватил всю структуру театрального представления [18].

Образ актера в эпоху Возрождения не сводился к простому применению маски, а представлял собой сочетание многообразных образов. Смена этих образов в процессе театрального действия часто являлась сутью самого действия в отличие от античной маски, которая была неизбежной реальностью для актера, однако не являлась моделью поведения. Античная маска сама по себе не воплощала никакой игры, она становилась просто средством выражения

роковых сил. В то время как актер эпохи Возрождения также подчинялся драматургическому материалу, который ему необходимо было воплотить. Однако этот материал был другой культурной направленности, он создавал атмосферу театральности. Действие, в котором актеры воплощали свои образы, было основой этого драматургического материала. «Имитируя» содержание пьесы, актер применял средства театральной выразительности, позволявшие ему вступить в активные взаимоотношения со своим образом, партнерами и с театральной публикой, которые были вдохновлены театральной атмосферой, преобразованной сначала драматическим действием драматургического материала, а потом драматическим действием произведения театрального искусства [Там же].

Однако анализ культуры эпохи Возрождения с точки зрения возрожденческого гуманизма, господствующего в этот период, выявил, что в театральном искусстве культурное взаимодействие, возникающее между актером и его воплощенным образом, не осуществлялось в полной мере. Поскольку истинная сущность индивида не затрагивалась глубинными эмоциональными чувствами. По мнению Ю. Барбого, когда Яго «надевал маску» честного мужчины, это не оказывало негативного влияния на сущность актера, а влияло на Отелло и Дездемону. В связи с этим воплощение образа происходило в пределах взаимодействия персонажей, а не на уровне взаимодействия индивида и образа. На данном культурно-историческом этапе область взаимодействия актера-индивида и образа остается неизменной. Таким образом, полностью выстроить структуру произведения театрального искусства эпохи Возрождения не представляет возможности [Там же].

Дальнейший культураксиологический интерес нашего исследования представляет изучение структуры произведений театрального искусства в период возникновения режиссерского искусства и его театрально-практические подходы к воплощению спектаклей.

В эпоху Постмодернизма, когда ключевая роль отводится режиссеру как главному элементу театрального искусства, возникает многообразие

режиссерских методов, позволяющих под разным углом взглянуть на структуру спектакля и его взаимодействия с театральной публикой. В «новой драме» взаимоотношения персонажа и актера изменились, стали более сложными. Это связано с тем, что изменения, произошедшие в театральном искусстве, были обусловлены культурно-новыми режиссерскими подходами к воплощению спектаклей. В этот период театральный процесс основывался на системе актерских амплуа, где каждому актеру подбирали соответствующий стиль игры и манеру поведения его образа. Данный процесс в актерском исполнении приводил к стандартизации и повторению, что впоследствии будет называться как «актерский штамп». Ограниченное количество времени и недостаток репетиций, выделяемых для воплощения произведений театрального искусства, также способствовали этому явлению [90].

Относительно данного контекста Ю. Барбой считал по-другому. По его мнению, без драматического конфликта, возникающего между актерами и их воплощенными образами (например, Ю. Завадский в образе Калафа, Э. Буш и его образ Галилея, Гамлет в исполнении В. Высоцкого), великие произведения театрального искусства под режиссерским руководством Е. Вахтангова, Б. Брехта и Ю. Любимова, теряют свое культураксисологическое предназначение. Однако следует обратить внимание на то, что если данный драматический конфликт не является основным компонентом сценического действия, то он и не выполняет функции обычного сопровождения. Также театровед утверждает, что, если, например, разрушение человеческого гуманизма (основная тема, которая поднимается в постановке «Гамлет», режиссером П. Марковым) является трагедией как для героя Гамлета, так и для самого актера М. Чехова. Данную трагедию может прочувствовать только тот Гамлет, который совмещает в себе культурные смыслы, заложенные автором и смыслы, которые привнес в него актер М. Чехов [18].

Также исследование выявило, что возникшая театральная реформа преобразовала не только структуру театра, но и структуру произведений театрального искусства, в котором теперь все три взаимосвязанные элемента не

просто культурно взаимодействуют друг с другом, они взаимозависимы друг от друга. Режиссерский театр впервые смог достичь того, чтобы актер, его сценический образ и театральная публика, смогли целостно взаимодействовать [34].

Один из наиболее ярких театральных примеров – это переход от К. Станиславского, который в своей режиссерской практике добивался от актеров максимального перевоплощения в сценический образ и глубокое проникновение в душу персонажа, к его коллеге, режиссеру Вс. Мейерхольду. В отличие от К. Станиславского, у которого актер был полностью подчинен режиссеру, Вс. Мейерхольд вернул на сценическую площадку процесс актерской самостоятельности. Примером такого характера является актерская работа И. Ильинского, который в процессе своей работы над ролью в спектакле «Великодушный рогоносец» на практике применял особую свободу актёра-создателя. Как указывают литературные источники, актер «атаковал» своего персонажа, «издевался» над ним и публично «мучил» [18]. В другом спектакле «Принцесса Турандот», режиссером которого являлся Е. Вахтангов, воплощались иные методы режиссерского искусства. Е. Вахтангов, вдохновившись идеями Вс. Мейерхольда, выстраивал особые взаимоотношения между веселыми, привлекательными актерами и сказочными, гиперболизированными персонажами из мира фьябы Гоцци (обладавшими всеми характеристиками комедии дель арте). Исследование показало, что в данном спектакле драматический характер отношений, возникший между двумя основными элементами структуры спектакля, был представлен в сложной и искаженной форме, однако он по-прежнему оставался связанным с основными драматическими отношениями, которые возникали между актерами и их образами [67].

В течение всего 20 в. новые культурные и театральные тенденции развивались и становились все более сложными. Однако в театральном искусстве особенно заметным стало проявленное равнодушие относительно нового структурного закона, найденного во второй половине 20 в.

модернистами. Закон, который с течением времени оказался не связанным ни с условностями, ни с реалистическими событиями, он не принадлежал ни к поэтическим или прозаическим формам, или к какому-то определенному театру [84].

В связи с этим, по мнению Ю. Барбого, актер В. Высоцкий попал в западню, оказавшись запутанным в дилемме «быть или не быть». Это говорит о том, что трагедия была предопределена не классическим восприятием сценического образа или внешностью актера, а благодаря режиссерскому замыслу, который объединил их в единое целое. Однако это были отголоски «старого» театра, принадлежавшего к предыдущему поколению культуры. Но, как показывают исследования, параллельно с этими отголосками формировались истинные взаимоотношения между актерами и их сценическими образами. Таким примером является спектакль «Месяц в деревне» в постановке А. Эфроса. После окончания спектакля происходил демонтаж декораций, но актриса О. Яковлева не могла «выйти» из образа своей героини Натальи Петровны, она плакала. Это свидетельствует о том, что осознанное применение драматических способностей взаимодействия основных структурных элементов указывает не на определенную театральную школу или методику, а на высокий уровень режиссерского театра и на объективное формирование структуры произведения театрального искусства [18].

Если исследовать структуру произведения театрального искусства с точки зрения театральной публики, то стоит обратить внимание на то, что актерский опыт, получаемый всегда обратную связь от театральной публики в виде смеха, тишины, кашля или свиста, не может считаться научным, но он является проверенным и надежным. Этот опыт говорит о том, что театральная публика всегда культурно активно воздействовала на сценический процесс и на те взаимоотношения, которые возникали между актерами и их партнерами по сценической площадке, и между актером и его сценическим образом. Следует заметить, что до того момента пока спектакль не состоялся, между актерами их

партерами и сценическими образами не возникает никаких взаимоотношений, существует только концепция, набросок. Эти взаимоотношения начинают формироваться только тогда, когда начинает возникать сценическое действие, обуславливающее возникновение сложных движущих связей, которые подвергаются изменениям при воздействии на них третьего создателя – театральной публики. Из этого следует, что принципы сценического действия, которыми являются взаимоотношения, возникающие между актерами и их сценическими образами, должны учитывать отношения и театральной публики [86].

В процессе историко-культурологического развития театральное искусство претерпевало изменения, в связи с этим изменялись и произведения театрального искусства. Однако недостаточная изученность данной проблематики позволяет выявить только основные отличительные характеристики классического театрального спектакля от нетеатрального, определяя общий культурный уровень театрального искусства. Структура произведений театрального искусства и режиссерских подходов, применяемых при их воплощении К. Станиславским, Вс. Мейерхольдом, Е. Вахтанговым или М. Чеховым, показала, что все созданные ими произведения театрального искусства являлись театральными, но при этом обладали отличительными свойствами. Это обусловлено тем, что на определенном этапе актер, его сценический образ, театральная публика и другие компоненты произведения театрального искусства применялись одинаково, однако после обобщающего этапа воспринимались по-разному и в разных произведениях театрального искусства взаимодействовали по-разному [113].

Как уже говорилось, структура произведения театрального искусства претерпевала множество изменений, чтобы приобрести нынешнюю форму, которая существует в современной культуре. Появление авангардных течений, а также массовой киноиндустрии и социальных сетей не могли не сказаться на развитии и преобразованиях, которые произошли в театральном искусстве. Чтобы остаться культурно востребованным, театр был вынужден применять в

своих произведениях инновационные подходы, которые обусловили реформацию структуры современного произведения театрального искусства, а также позволили режиссерам отойти от традиционных классических подходов в постановке спектаклей [212].

Также влияние современной культуры способствовало появлению и формированию многообразных жанров: перформансы, хэппенинги, акционизмы, вербатимы и т.д. [Там же]. Активная вовлеченность театральной публики, а порой даже ее участие в творческом процессе говорит о том, что структура произведений театрального искусства разнообразна, а также разнообразны методы театрального воплощения. Однако следует обратить внимание на то, что любое произведение театрального искусства не может существовать без ключевого своего элемента – театральной публики.

В своих исследованиях М. Шибаета указывает на то, что перформансы и хэппенинги получили свое становление еще в период модернизма, который характеризовался экспериментальными методами и самопрезентационными творческими подходами, а также вызывающими игровыми компонентами, которые активно вовлекали театральную публику в происходящее. Однако в постмодернистских театральных практиках данные типологии зрелищной культуры содержат иные культурантропологические и культураксиологические смыслы. Формируясь как культурно-художественные вызовы, бросаемые традиционным методам взаимодействия с театральной публикой, данные жанры с наибольшей интенсивностью осуществляют постмодернистские подходы, которые основываются на пародийно-игровых и провокационных методах создания массовых спектаклей [214].

В связи с этим на современном этапе развития театрального искусства ключевая роль в обеспечении высококачественных спектаклей обусловлена компетентностью театрального режиссера. На наш взгляд, современные режиссерские подходы должны учитывать не только основные структурные элементы произведения театрального искусства, но и культураксиологические

смыслы, заложенные в нем, которые будут преобразовывать театральную публику и формировать нужного культуре тип человека.

В свою очередь театральная публика также должна обладать определенной культурной компетенцией, чтобы воспринимать и осознавать заложенные в произведении театрального искусства нравственно-эстетические смыслы. Как показывает проведенное исследование, в сознании актера и режиссера произведение театрального искусства существует как некая культурно-художественная модель, реконструируемая и воссоздаваемая всякий раз в процессе сценического действия. После воплощения спектакль останется в эстетических представлениях театральной публики как целостное произведение только при условии, что публика сможет воссоздать его образно-смысловую структуру, поскольку произведение театрального искусства является продуктом рефлексии, основанном на многолетнем опыте социума, возникшем в процессе восприятия, осознания, смыслообразования микро-контекстов, которые формируют образно-смысловую структуру спектакля [24]. Поэтому понимание целостности произведения театрального искусства, как и любого культурно-художественного текста, невозможно без учета контекстов культурного опыта и процессов, в котором он возник и воспринимается.

Выдвинутые концепции относительно изучения структуры произведения театрального искусства имеют явные различия и могут быть противопоставлены друг другу, однако все они существенны для теоретического осмысления структурных особенностей произведения театрального искусства, даже несмотря на то, что эти концепции указывают на многообразие методов, характеристик и свойств произведения театрального искусства. Из этого следует, что методы объединения структурных элементов спектакля тесно связаны с принципами культурно-художественного осознания произведения театрального искусства, с его культураксиологической значимостью в культурной среде, а также и с принципами его восприятия.

3.2. Культурный горизонт восприятия театрального образа

Проведенные исследования в предыдущих разделах позволяют говорить о том, что восприятие театральной публикой произведения театрального искусства является сложным культурным процессом, объединяющим в себе эмоции, мысли и впечатления со стороны театральной публики и передачу культурантропологических и культураксиологических смыслов, заложенных в произведении театрального искусства. Такое культурное взаимодействие создает особую театральную атмосферу, позволяющую публике перенестись в мир социокультурных противоречий и переживаний. Это обусловлено тем, что произведение театрального искусства является продуктом рефлексии, основанном на многолетнем опыте социума, возникшем в процессе восприятия, осознания, смыслообразования микро-контекстов, которые формируют образно-смысловую структуру спектакля. Осознание целостности спектакля, как и любого культурно-художественного текста, невозможно без учета контекстов культурного опыта и процессов, в котором он возник и воспринимается.

Поскольку драматургический текст представляет собой фиксированную реальность, которая предшествует культурно-художественному восприятию произведения театрального искусства, то театральное искусство воспроизводит театральное произведение, оживающие только в процессе его восприятия театральной публикой. В связи с этим актуальность данного исследования заключается в философско-культурологическом осмыслении характерных особенностей восприятия, возникающего у театральной публики, а также в процессе анализа основных понятий «художественный образ» и «сценический образ» вывести авторское определение понятия «театральный образ».

В процессе своего личностного развития каждый индивид проходит длительный путь, который включает в себя социализацию и культурную адаптацию. Чтобы обрести «культурный слой», индивиду необходимо

воспринимать и усваивать культурный опыт, получаемый в процессе социокультурной коммуникации. Также следует отметить, что во всех суждениях Ю. Лотмана о природе культуры прослеживается идея о ее коллективном и общественном характере, несмотря на то, что каждый индивид вносит свой вклад в формирование культурных ценностей и является основным компонентом передачи культурных традиций. Но и сама культура в своем проявлении является социальным феноменом [121].

Восприятие является сложным психофизиологическим механизмом, который позволяет сформировать у воспринимающего целостный образ объекта или предмета. Процесс его формирования обусловлен активизацией органов чувств, которые при взаимодействии друг с другом образуют целостный образ. В зависимости от доминирующего органа, влияющего на возникновение образа, восприятие подразделяется на слуховое, зрительное, вкусовое, обонятельное и осязательное. Восприятие индивида является высшей психической функцией, обладающей всеми характерными для нее признаками [151].

Исследования Ю. Борева, А. Коваленко, Л. Кагана, М. Мамардашвили, В. Михалковича и т.д. показали, что большинство культурологов и философов изучают культурное взаимодействие как коммуникативное, которое характеризуется наличием процесса восприятия. В результате возникшего процесса у воспринимающего формируется образ. В соответствии с возникнувшим образом индивид осуществляет своеобразную «оценку ситуации», то есть анализирует предстоящую информацию, что делает восприятие «уникальной способностью индивида, которая развивается только после завершения биологического развития нашей сенсорной системы» [230, с. 124].

В философско-культурологической теории выделяют две ключевых типологии восприятия: культурно-эстетическое и культурно-художественное. В данном философско-культурологическом исследовании внимание вызвали

научные труды таких авторов, как Аристотель, Ю. Борев, Г. Панкевич, Б. Теплов, и др.

В процессе проведенного исследования было обнаружено отсутствие научного и методологического обоснования понятия «культурно-художественное восприятие». Однако следует обратить внимание на то, что в научных воззрениях относительно изучения данного понятия выделяют два основных течения. Исследователи первого течения утверждают, что понятия «культурно-художественное восприятие» и «культурно-эстетическое восприятие» являются синонимами и представляют собой единичное явление. В то время как другие полагают, что данные явления отдельные и независимые друг от друга.

Одним из таких примеров является воззрение Л. Выготского, который утверждал, что между понятиями «культурно-художественное восприятие» и «восприятие» существует ключевая разница, поскольку художественное восприятие представляет собой психологический процесс, формирующийся под влиянием культурно-художественного произведения [44].

Согласно воззрениям Г. Панкевича, культурно-художественное восприятие не ограничивается простым отображением увиденного произведения искусства в сознании индивида. По его мнению, это сложный психофизический процесс, который задействует оценочные реакции,двигающиеся от самого культурно-художественного произведения к заложенной в нем идее. Данный процесс предполагает активное сотворчество со стороны воспринимающего. Результатом такого восприятия является формирование определенного вторичного образа, который может не соответствовать оригинальному образу, задуманного автором [177].

Аристотель являлся первым философом, изучающим проблематику культурно-художественного восприятия. В своих воззрениях о катарсисе (в театральной практике понимаемый как процесс очищения) он исследовал эмоциональный отклик, возникающий у индивида в процессе осмысления произведения театрального искусства. Аристотель полагал, что не все

произведения театрального искусства способны воздействовать на сознание индивида, а только те, которые воплощают нравственную и социокультурную проблематику, а также произведения, обладающие способностью воссоздать жизненную правду [149].

По мнению Б. Теплова, культурно-художественное целостное восприятие является навыком, который требует обучения. Для формирования такого навыка необходимо развивать познание и мировоззрение детей относительно социокультурного существования, а также формировать их эмоционально-чувственное отношение и способность откликаться на прекрасное [215].

Таким образом, для того, чтобы полноценно воспринимать произведения культуры и искусства, необходимо обладать личностным потенциалом, связанным с культурно-художественным творчеством. Личностная способность индивида культурно-художественно воспринимать произведения театрального искусства является результатом его длительного социокультурного формирования, а также совершенствования его индивидуальных чувственно-эмоциональных характеристик. Также исследование показало, что дети, участвующие в творческих коллективах, проявляют повышенную культурно-эмоциональную чувствительность, поэтому склонны к культурно-художественному восприятию. Они предрасположены улавливать чувственно-эмоциональные импульсы и осознавать знаково-символическую структуру искусства [21].

Понятие «культурно-эстетическое восприятие» подразумевает культурно-чувственный процесс осознания и трансформации эстетической информации, который включает в себе способность индивида ощущать красоту окружающего мира, умение отличать прекрасное от безобразного, трагическое от комического, а также обладать навыком анализа возвышенных и низменных аспектов в реальной социокультурной жизни и в произведениях искусства, при этом испытывая чувственно-эмоциональные переживания [149].

В своих исследованиях Ю. Борев подчеркивал, что при изучении культурно-эстетического восприятия следует обратить внимание на то, что

истинное творчество немислимо без квалифицированного образования, настойчивости, упорства, творческого потенциала и трудоспособности. Однако все эти неотъемлемые и ключевые характеристики лишены смысла без культурно-нравственного мироощущения, личностного и социокультурного мировоззрения, без целостного культурно-эстетического восприятия реальности [28].

Из этого следует, что культурно-художественное восприятие представляет собой особый тип культурно-эстетического восприятия, который обладает специфическими особенностями и характеристиками, связанными с абстрактной природой искусства и стремлением к получению положительных эмоций от культурного взаимодействия с произведением искусства.

Поскольку театр как эстетическая машина формирования человеческой чувственности исследует социокультурные противоречия, выполняет, с аксиологической точки зрения, воспитывающую роль, которая позволяет средствами театрального искусства воплощать культурантропологические и культураксиологические смыслы, заложенные в произведении театрального искусства, тем самым трансформируя социокультурное сознание и формируя нужного культуре и обществу тип человека. В связи с этим произведения театрального искусства следует считать актуальными социокультурными кодами, а актера – посредником социокультурного мнения [1].

В связи с этим возникает вопрос: «Какая театральная публика способна воспринимать зашифрованные в произведении театрального искусства коды культуры?»

Выявленная проблематика сталкивается с понятием о так называемой «проблеме адекватности восприятия», которая зависит от способности или неспособности индивида целостного осознавать замысел создателя и тех чувственно-образных смыслов, которые он вложил в свое культурно-художественное произведение в процессе своего творчества. Относительно данной проблемы присутствуют сторонники различных воззрений. Одно из ключевых мнений, отрицающих способность адекватно воспринимать

произведения искусства, основывается на известном высказывании Ф. Тютчева, который считал, что «мысль изреченная есть ложь» и «нам не дано предугадать, как наше слово отзовется» [186]. Данное суждение обуславливает возникновение еще одного вопроса – во всех ли случаях содержание произведения театрального искусства адекватно передает замысел его создателя?

Другие исследователи считают, что восприятие не может быть неадекватным, поскольку создатель во всех аспектах своего произведения направляет воспринимающего следовать за его мыслями. Чем профессиональней создано культурно-художественное произведение, тем точнее публика воспримет замысел создателя. Данное мнение разделяют не только научные исследователи, но и художники, включая С. Эйзенштейна [217].

Также существуют сторонники, которые полагают, что в соответствии со сложной культурно-художественной формой, многообразием заложенных смыслов и образов возможны различные вариации трактовки произведения. Из этого следует, что индивид способен глубоко воспринять произведение, даже если им не осознан, в полной мере, замысел создателя [85].

Однако проблематика адекватности восприятия только подчеркивает важность данного исследования. Изучая восприятие спектакля, теоретически возможно определить произведение театрального искусства как самоценное, отделенное от своего создателя культурно-художественное произведение, хранящее в себе определенное смысловое содержание, предназначенное для восприятия. Однако возникает вопрос: «Кому или чему присущи культурно-художественные характеристики, кто или что является носителем культурно-эстетических смыслов? Существуют ли данные аспекты в самом спектакле? Или же культурно-эстетические смыслы и нравственно-художественные характеристики прекрасного присваиваются произведению театрального искусства только сознанием индивида, а сам спектакль не содержит в себе никакого замысла?»

В окружении культурологов существуют воззрения, согласно которым культурно-художественное содержание взаимосвязано с объектом (произведением театрального искусства) и с субъектом (театральной публикой) и проявляется в процессе их общего взаимодействия и коммуникации. Из этого следует, что существует самоценное произведение театрального искусства, а также субъективное осознание и восприятие его со стороны театральной публики, и без наличия данных компонентов невозможно осмыслить воздействие искусства. Данного воззрения придерживается Г. Праздников, который в своей работе «Культура в пространстве жизни», посвященной общей проблематике социокультурного функционирования искусства, определил, что искусство в разных культурно-исторических периодах трансформируется, отражая многообразие социокультурного развития и мировоззрений, нравственно-эстетических тенденций и философских воззрений, которые были присущи определенному периоду времени. Также автор говорит о том, что культурно-художественные феномены способны вызывать культурно-эстетическое воздействие, несмотря на социокультурные обстоятельства, когда уже не возникают определенные требования, которые в культурно-исторические периоды привели к созданию этих произведений. Даже при изменении социокультурного мировоззрения и невозможности в полной мере воссоздать историческую эпоху искусство продолжает оказывать свое самодостаточное воздействие [152].

Поскольку культурно-художественное восприятие превосходит чувственное-эмоциональное отражение, в связи с этим осмысление и осознание содержания произведения театрального искусства является неотъемлемой частью данного культурного процесса. Как уже было сказано, создатель произведения театрального искусства передает определенные смыслы, а театральная публика их «читает» и осознает. Исследователь А. Сохор относительно данного воззрения говорит о том, что такое осознание может возникнуть только в том случае, если получатель способен «расшифровать» культурно-художественное произведение как «послание», которое создатель

«закодировал». Для этого необходимо, чтобы индивид обладал общими представлениями о художественном «языке» (структуре образных методов, присущих различным типологиям искусства), применяемым создателем. Также, по мнению исследователя, понимать такой «язык» означает обладать его логикой, знать его условности и, главное, осознавать смысловые возможности его компонентов, которые могут проявляться и конкретизироваться в многообразных культурно-художественных текстах по-разному. Без такого понимания невозможно воспринимать «закодированные» тексты как значимые и осмысленные [169].

Из этого следует, что культурно-художественное восприятие невозможно без взаимодействия с информацией, и каждое произведение театрального искусства представляет собой текст, обладающий своими особыми характерными признаками. Анализ исследований Ю. Лотмана показал, что культурно-художественный текст может рассматриваться как особый механизм, который обладает потенциалом содержать в себе высококонцентрированную информацию. Согласно его воззрению, искусство является исключительно организованным источником уникальных языковых форм, оказывающих ключевое значение для социокультурного общества, а также оно осуществляет неизученные механизмы общественного познания [118].

Поскольку произведение театрального искусства является «зашифрованным сообщением», содержащим множество образно-смысловых знаков, а восприятие выступает как процесс «декодирования» данного сообщения. В связи с этим чем лучше театральная публика овладевает навыками декодирования, тем больше культурной информации она воспримет и тем осознанней познает произведение театрального искусства. Таким образом, наше исследование приходит к вопросу изучения «языка» театра.

Театроведы на протяжении долгого времени исследовали театральное искусство как набор определенных взаимосвязанных и слабо выраженных

систем, что обуславливало упрощение и искажение восприятия и понимания театрального «языка» как целостного культурно-художественного процесса.

Как показывают исследования, в русском реалистическом театре ключевое значение отводилось сопереживанию и эмоциональной целостности как основным культурно-этическим компонентам, возникающим в процессе восприятия произведения театрального искусства, особенно при условии, что театральная публика культурно компетентна в данных аспектах [34].

По мнению К. Станиславского, ключевая роль относительно восприятия театральной публикой произведений театрального искусства отводится актерам и режиссерам, которые непосредственно связаны с процессами эмоционального восприятия и воплощения драматургического текста, а также с их личностным осознанием замысла пьесы. В своих театральных практиках К. Станиславский указывал на то, что для актерского и режиссерского мастерства процесс осознания должен быть тождественен процессу чувствования, поскольку анализ сценического действия актера взаимосвязан с процессом осознания мотивов и причин поведения сценического персонажа [170].

Также большинство театральных деятелей считают, что культурно-художественное восприятие произведения театрального искусства обусловлено культурной природой театрального искусства, которая заключается в своей синтетичности и коллективности [86]. Однако следует обратить внимание на то, что данные качества, будучи довольно актуальными, не принадлежат только театру, их можно обнаружить и в других видах искусств. Из этого следует, что основные компоненты, разграничивающие культурное многообразие искусств и определяющие особенности каждого вида искусства, являются материалами, которые создатели используют для воплощения своего творчества. Искусство литературы проявляется через слово, живопись воплощает линию и цвет, музыка выражается через звук, а материалом скульптуры является пластическая форма. В связи с этим необходимо определить такую характеристику, которая была бы свойственна только театру.

Поскольку основу культурно-художественного восприятия произведений театрального искусства составляет образное видение социокультурной жизни и способность режиссера воплотить замысел при помощи образов, из этого следует, что образ является ключевым элементом культурно-художественного восприятия произведений театрального искусства, а актер становится основным воплощением, «оживителем» этого образа.

В большинстве справочных изданий термин «образ» трактуется как: 1) культурно-художественное представление о каком-то явлении или ситуации, средство и форма показа действительности в искусстве [181]; 2) обобщенное представление действительности в чувственно-конкретной форме. Система иносказаний, посредством которых качества изображаемого в искусстве жизненного явления, события или объекта культурно-художественного внимания обогащаются, обретают новые краски и новые признаки, незамеченные другими [111]; 3) отражение реальности в виде целостной структуры, которая становится содержанием психики индивида [139].

Также данный термин отождествляют с понятием «художественный образ». Как указывают многочисленные источники, под данным понятием следует понимать: 1) явление, которое творчески воссоздано в культурно-художественном произведении [136]; 2) возникает в результате одушевления и олицетворения неживых предметов или же явлений и придания им человеческих качеств характера, поступков, поведения. Структура образа зависит от характера исполнителя, его наблюдательности, воображения и фантазии, жизненного опыта, образования. Образ может возникнуть в результате ассоциаций, увиденных в жизни картин, прочитанной литературы и в процессе работы над пьесой [110].

Согласно определению, данному в большой советской энциклопедии, художественный образ – универсальная категория художественного творчества: свойственная искусству форма воспроизведения, интерпретации и развития жизни с точки зрения конкретных эстетических идеалов, которые в процессе создания эстетически оказывают воздействие на объекты [27]. Также образ

часто рассматривается как художественный элемент или его компонент, который обладает собственной жизнью и значением.

Также следует обратить внимание на то, что в театральных справочных изданиях встречается термин – «сценический образ». В чем заключаются его отличительные характеристики от художественного? Термин «сценический образ» относится к специфическому конкретно-определенному понятию в контексте театрального искусства, что и является основной отличительной характеристикой от обобщенного понятия «художественный образ», который применим ко всем видам искусств [175]. Сценический образ связан с процессом создания и воплощения роли на сцене и является ключевой целью познания актера и режиссера при постановке произведения театрального искусства. Также данное понятие охватывает элементы роли, включая внешний вид, жесты, интонации, характерные черты и поведение персонажа, кроме того, осуществляется взаимосвязь с другими персонажами и пространством на сценической площадке. Сценический образ является ретроспективой образа персонажа, существующего в сознании театральной публики. По мнению большинства театральных исследователей, работа над сценическим образом требует глубокого понимания персонажа, его целей, мотивов и внутренней жизни, а также наличие уровня актерского мастерства, который обуславливает воплощение этих аспектов на сцене. Таким образом, сценический образ является определенным компонентом художественного образа, который применим к театральному искусству и включает в себя уникальные задачи и требования для его воплощения [55].

Из этого следует, что сценический образ представляет собой определенное амплуа, которое актер «примеряет» на себя для воплощения персонажа. Оно должно точно соответствовать психофизическим характеристикам персонажа в пьесе и одновременно быть естественным при воплощении. Именно поэтому каждый созданный сценический образ обладает своей уникальностью. Также сценический образ формируется не только актером, но и воспринимается театральной публикой во взаимосвязи с другими

театральными элементами произведения театрального искусства. Взаимодействуя со сценическим образом, театральная публика ассоциирует, интерпретирует и в конечном итоге воплощает его в своем воображении [174].

Знаменитый французский философ, писатель, эстетик и художественный критик, который уделял особое внимание созданию сценического образа – Д. Дидро. В научной работе «Парадокс об актере», он подчеркивал значимость актера как ключевого и неотъемлемого проводника, связывающего драматурга с театральной публикой. Спрашивая у актеров – «Играя отчаяние, можно ли оставаться вполне спокойным?» сам же на него отвечал – «Да». По его мнению, актер в своей сценической игре только повторяет и имитирует определенные чувственно-эмоциональные импульсы, в то время как ключевая роль отводится сознанию; в своем изображении чувств сам актер остается совершенно спокойным, безэмоциональным. «Умирая на сцене, актер может хохотать в душе. Это зрители должны волноваться и сопереживать, сам же актер (хороший актер) должен оставаться спокоен (холодно разумен) или скорее даже насмешлив» [74, с. 24].

Как показывают исследования, существует достаточное количество авторов, которые изучали понятие «сценический образ». Основные труды К. Станиславского, В. Немировича-Данченко, Л. Сулержицкого, Вс. Мейерхольда, Е. Вахтангова, А. Таирова, Б. Захавы, М. Кнебель и других знаменитых театральных деятелей были направлены на исследование культурной природы создания сценического образа. Однако наше исследование затронет самые ключевые воззрения, существующие в театральном искусстве. О процессе создания сценического образа в теории театра существует два основных исключаящих направления: 1) теория «перевоплощения» – К. Станиславского; 2) теория условностей, «биомеханика» – Вс. Мейерхольда.

На современном этапе актерской практики наиболее популярным подходом к созданию сценического образа остается метод – «от себя». В условиях философско-культурологического анализа данного явления важно отметить методику К. Станиславского, подтвержденную актерским опытом

большинства артистов драматических театров. По его мнению, истинное искусство актера обусловлено тем, насколько глубоко он способен перевоплотиться в образ, насколько он способен пережить и воссоздать внутренний мир создаваемого персонажа, а также насколько успешно он сможет присвоить психофизические характеристики создаваемого образа. Методика К. Станиславского легла в основу «реалистического театра» [171].

В отличие от «реалистического театра», в первой половине 20 в. появилась новая театральная-практическая концепция «условного театра». Особую значимость на развитие данного театрального направления оказал Вс. Мейерхольд, который ориентировался на «биомеханику» актера. Его системные упражнения и тренировки развивали физическую подготовленность актера и позволяли ему мгновенно выполнять актерские задачи [126]. Ключевая особенность данной концепции основывалась на воззрении о том, что театр является условным и основным метод, который подчеркивает такую условность – это простота. Замысел концепции заключался в разработке новой театральной системы сценического оформления, особого использования мизансценирования тела актера и применения специфической системы дикции и интонации [Там же]. В связи с этим данная театральная методика считается отрицательной относительно процессов создания сценического образа.

Также следует отметить, что в театральной терминологии существует понятие «образ спектакля», который, в свою очередь, оказывает непосредственное культурное воздействие на театральную публику.

В своей работе «О режиссерском замысле» А. Дикий отмечал, что осмысленное восприятие концепции спектакля через образ является режиссерским замыслом, то есть определенное видение, которое связано с принципом создания произведения театрального искусства, воплощающее это видение [75]. Согласно Н. Охлопкову, культурно-художественный образ произведения театрального искусства возникает из смыслов, заключенных в содержании, из единого сквозного действия и из внутренних ритмов, присущих этому содержанию. Данный образ представляет собой уникальный

философский и культурно-художественный символ произведения театрального искусства. Также Н. Охлопков полагает, что образы персонажей взаимосвязаны со сценическим образом всего произведения театрального искусства. Однако образы, воплощенные на сценической площадке, не просто механически объединяются, а образуют специфически-новый театральный элемент – образ произведения театрального искусства [144].

Как уже было отмечено, сценический образ выступает основным компонентом театра, однако он является синтезом образов, воплощенных в произведении театрального искусства. На современном этапе центральной проблемой в теории театра остается загадка своеобразия сценического образа. Решение задач, связанных с историей создания сценических образов и их теоретической интерпретации, имеет не только узко теоретическое, но, прежде всего, практическое и методологическое значение. На первый взгляд существует большое количество работ философов, искусствоведов, практиков и теоретиков театрального искусства, исследующих вопросы создания сценического образа, однако наблюдается отсутствие научного определения понятия «театральный образ».

Что же такое театральный образ? Попытка ответить на данный вопрос приводит только к одному определенному ответу: это многозначимый, синтетический термин, который содержит в себе десятки понятий, охватывающих широкий диапазон: от материальных объектов до визуальных представлений. Большинство определений понятия «образ» можно разделить на три основные категории: 1) образ – это феномен, который существует как в субъективной, так и в объективной реальности. Он может существовать независимо от человеческой психики, подобно другим объектам; 2) образ – это репрезентант, который отображает или представляет определенный объект; 3) образ – это чувственное отображение или копия предмета, которая возникает в психике в результате его восприятия [155].

В связи с этим основные отличия театрального образа от образов других видов искусств: 1) по форме; 2) по содержанию. 1) по форме – в музыке

акустическая предметность и эмоциональные смыслы, в изобразительном искусстве есть визуальная предметность, но эмоциональная оценка остается размытой, литература – вербальные смыслы, построена на абстрактных представлениях, на воображении, а театр действует непосредственно телесно, в нем собраны все виды искусств. У театра своеобразная знаковая сфера – это человеческая мимика и телесные жесты, позы, движения. Больше эстетических возможностей в сравнении с другими видами искусства. Это позволяет актеру создавать образ огромной силы звучания слова; 2) по предметному социальному содержанию – театральные образы несут нравственные конфликты, мораль. Преимущество театрального образа заключается в его синтетичности и полноте [86; 40].

Следует обратить внимание на то, что определение понятия «театральный образ» вне контекста его восприятия и осознания театральной публикой невозможно, что способствовало дальнейшему нашему исследованию.

Как уже было отмечено, одним из основных элементов произведения театрального искусства является сценический образ, который является макро-знаком, объединяющим смысловую концепцию пьесы с чувственно-эмоциональным действием (сверхзадачей), а также с внешними выразителями, которые содержат в себе сквозное действие, мизансцены и сценографию.

По мнению К. Станиславского, сценический образ спектакля формируется в осознании театральной публики через единство: 1) искренности и естественности поведения актеров на сценической площадке; 2) условности, вымышленного пространства с его собственными правилами игры; 3) формирования смысловой концепции, выбор драматургического материала и его структурное единение [170].

Из этого следует, что в основе воплощения сценического образа заключена жизненная правда, которая обусловлена социокультурными тенденциями общественного поведения и сформированными стереотипами, необходимыми для человеческого осознания. Поскольку социокультурное общество способно воспринимать и интерпретировать поведение друг друга, в

связи с этим концепция произведения театрального искусства должна опираться на исходные стереотипы, которые будут осознаны театральной публикой в процессе восприятия спектакля.

В своих исследованиях П. Ершов обратил внимание на определенную характеристику человеческого поведения. По его мнению, основными свойствами поведения индивидов выступают элементы словесного и бессловесного действия. Данные элементы являются универсальными, поэтому они проявляются в визуальной, мизансценической и интонационной структуре любого языка. В свою очередь театральный деятель полагает, что основным материалом в актерском искусстве выступает сценическое действие. Именно оно способствует возникновению образа действий сценического персонажа. А основным материалом в режиссерском искусстве выступает взаимодействие, которое формирует образ происходящего события. В связи с этим целостный образ произведения театрального искусства возникает только при взаимосвязи образов событий [83].

Следующая характеристика сценического образа, по мнению П. Ершова, заключается в его вымышленной реальности или воплощении реальных событий при помощи отбора и последовательной организации взаимосвязей, которые обусловлены определенным социокультурным мировоззрением действительности, то есть режиссерским замыслом. Следовательно, для того чтобы воспринять замысел произведения театрального искусства, театральной публике необходимо объединить воплощенные психофизические качества персонажа в единый сценический образ, осознать режиссерский замысел спектакля, уметь «читать» знаково-символический язык других видов искусств, присутствующих в спектакле, владеть знаниями культурных кодов, присущих определенному периоду времени и социуму. В связи с этим театральной публике необходимо обладать развитым воображением и аналитическим мышлением [Там же].

По мнению А. Таирова, процесс создания и восприятия произведения театрального искусства можно отождествить с процессом кодирования и

декодирования спектакля, который обладает определенной последовательностью: 1) правда жизни или действительность. Воплощение социокультурных конфликтов и противоречий, которые объединены причинно-следственной связью; 2) драматургический текст. Моменты действительности, которые были отобраны и сформированы автором пьесы в соответствии его социокультурного мировоззрения. Эти моменты обусловлены внутренними и внешними аспектами драматургии, а также они являются «первой условной действительностью»; 3) замысел произведения театрального искусства. Последовательность будущих событий в спектакле, которые объединены в образную концепцию, отражающую идею, обусловленную пониманием сценической модели будущего спектакля, которая возникла в воображении режиссера. Данный замысел является «второй условной действительностью»; 4) сценический образ. Воплощенная актерами определенная последовательность образов, которые в процессе актерской игры сформируются в целостную образную систему; 5) культурно-художественный образ произведения театрального искусства. Общая концепция произведения театрального искусства, которая является «третьей условной действительностью». Данная условность возникает в сознании театральной публики при восприятии произведения театрального искусства [52].

В процессе восприятия культурно-художественного образа произведения театрального искусства театральной публикой анализируются его составляющие образы, расшифровывают их взаимодействия и взаимосвязи. В результате такой расшифровки в сознании театральной публики возникает целостный образ, который является замыслом, заключенным в произведении театрального искусства.

Осмысление понятий «сценический образ» и «художественный образ» способствовало определению авторской трактовки понятия «театральный образ».

Театральный образ – образ, возникающий при восприятии и создании произведения театрального искусства, непосредственный, синтетический

момент живого общения в театре. Это художественная модель социально-нравственных отношений, посредством которой в обществе формируется адекватная модель разрешения социальных конфликтов [61].

Также следует обратить внимание на то, что каждое произведение театрального искусства побуждает театральную публику к сотворчеству, которое обуславливает появление культурного взаимодействия, возникающего между художественной действительностью и реальной жизнью, между сценическим образом и его жизненным основанием. Данное взаимодействие является субъективно-объективным, поскольку зависит от личностного мировоззрения, индивидуального и социокультурного опыта театральной публики и ее художественной культуры. Культурное взаимодействие обусловлено индивидуальными особенностями восприятия, которое подвержено изменениям. В связи с этим театральный образ позволяет не только передавать культураксидологические смыслы, но и формировать требуемого обществом тип человека.

Наше исследование позволяет прийти к выводу, что произведение театрального искусства содержит в себе сложную знаково-символическую систему, которая нацелена на восприятие и осознание театральной публикой. Осознание рассматривается как расшифровка сообщения в соответствии с замыслом и правилами комбинирования послания. Выяснилось, что театральная публика способна расшифровать знаково-символическую систему спектакля только в том случае, если она культурно-подготовлена и обладает природными способностями сопереживать и чувствовать. Однако существует еще один элемент театрального процесса, который выполняет функцию анализа и оценки театрального произведения, помогающий театральной публике получить глубокое и полное понимание спектакля – это театральная критика.

3.3. Культурный функционал театральной критики в коммуникации публики и театра

На современном этапе, в условиях активного экономического и технологического развития, основной проблематикой театра остается его конкурентоспособность в мире культуры и искусства. Для обеспечения существования и развития театрального искусства в современных культурпрогрессивных условиях ключевой функцией театральной администрации является привлечение многочисленной театральной публики. Чтобы создать максимальную заполняемость зала и укрепить свою финансовую стабильность, театры привлекают внимание потенциальной публики при помощи средств массовой информации и рекламы.

Однако особое культураксисологическое значение в распространении информации о произведениях театрального искусства и привлечении театральной публики отводится театральной критике. Подтверждением этому является высказывание А. Смелянского о том, что «театра без зеркала не может существовать. Особенно в современном мире, где театр существует в системе купли-продажи. Критика ему нужна. Выбор огромный, и критика дает экспертную оценку: надо это смотреть или нет» [165, с. 21].

Большинство современных исследователей в области театрального искусства приходят к мнению, что театральная критика является культурной сферой деятельности, которая объединяет в себе театроведение, журналистику и литературное творчество. Это обусловлено сложным процессом становления театральной критики, которая приобретала свои отличительные характеристики в зависимости от культурно-исторического периода времени, социокультурного пространства и его особенностей. В связи с этим сформировавшиеся социокультурные задачи искусства обусловили тесное взаимодействие театральной критики с многообразными сферами деятельности, которые определили ее научное становление. В своих исследованиях М. Дмитриевская

указывает на то, что «русская театральная критика возникла под перьями исключительно и только великих писателей. Они были родоначальниками многих жанров. Н. Карамзин – автор первой рецензии. П. Вяземский – фельетона (возьмем хотя бы тот, что на «Липецкие воды»), он же автор одного из первых портретов драматурга (жизнеописание В. Озерова в посмертном Собрании сочинений). В. Жуковский изобрел жанр «актер в роли» и описал девицу Жорж в Федре, Дидоне, Семирамиде...» [76]. На современном этапе театральная критика, являясь синкретичным феноменом, осуществляет поиск новых моделей культурной коммуникации с публикой и адаптируется к новым условиям современной информационной среды.

Поскольку театральная критика выступает одним из элементов театрального процесса, который осуществляет культураксиологический анализ и профессиональную оценку произведений театрального искусства, а также выполняет культурное взаимодействие с театральной публикой, в связи с этим ключевой загадкой в философско-культурологической теории остается истинное предназначение театральной критики. В этом и заключается актуальность данного исследования.

По мнению большинства профессиональных театральных критиков, современное искусство не поддается оцениванию по общим критериям. Определить соответствие произведения театрального искусства с установленными социокультурными тенденциями невозможно, потому что их не существует. В связи с этим современные теоретики театра считают, что культураксиологическая значимость современного театрального искусства заключается в его культурной коммуникации в пространстве «театр–критика–публики» [157].

Исследование выявило, что современная театральная критика отвергает объективность критических суждений, поскольку на современном этапе нормой считается субъективная оценочная позиция, которая не требует обоснования приводимого «приговора». Данная тенденция указывает на то, что театральная критика возводит свою деятельность к высшей «культурно-художественной»

инстанции. В своих исследованиях Л. Гительман также уделял особое значение возникнувшей проблематике. По его мнению, основной задачей критика является предоставление объективной оценки произведения театрального искусства и аналитическое «довысказывание» того, что воплощено языком художественной образности. При этом критикам необходимо соблюдать определенные требования: ясность и определенность в выражении оценки, а также ответственность критического суждения [50]. Следует обратить внимание на то, что в своих исследованиях Л. Гительман выявил основные направления, сформировавшиеся в театральной критике 20 в.

По мнению театроведов, ключевыми исследователями, которые оказали значительное воздействие на формирование профессиональной критики, являлись представители смежных дисциплин. Французский писатель и историк Ф. Брюнетьер сформировал концепцию «объективной критики», основанную на позитивистском методе Э. Тэнновского. Известный ирландский писатель О. Уайльд внес свой неоценимый вклад в развитие и становление художественной критики, рассматривая ее как высшую культурную форму искусства. Французский публицист Ф. Фенеон, создатель символистского искусствоведения, вывел идею лаконичной критики. Однако наиболее значимые исследования профессиональной театральной критики были совершены советским и российским историком искусства М. Германом, который разработал науку «театроведение». Под его руководством театральная критика обрела теоретическое осмысление, которое опиралось на современные театральные теории и концентрировалось на изучении театра как основного культурного объекта исследования. Теоретический фундамент, сформированный М. Германом, обусловил становление профессиональной театральной критики как самостоятельной научной области [223].

Важно отметить, что сформировавшаяся театроведческая школа под руководством М. Германа придерживалась определенных принципов: взаимодействие и взаимосвязь между теоретическими, историческими и критическими исследованиями; театр рассматривался как особый культурный

объект исследования; детальное изучение и анализ всех аспектов произведения театрального искусства, включая пространственную организацию сцены, мастерство актеров, мизансценирование и композицию, освещение и звуковое сопровождение; взаимодействие и использование смежных наук и методов исследования различных дисциплин [Там же].

Однако следует обратить внимание на то, что современная театральная критика оторвалась от тенденций германовской школы и утратила связь с теоретической базой. Возможно, это обусловлено устоявшимися социокультурными принципами, привыкшими воспринимать театр как простую передачу физических действий, в которой актеры только исполняют роль перед театральной публикой. На современном этапе данная культурная модель устарела и утратила свои свойства. В связи с этим театральной критике необходимо находить новые подходы в осуществлении культурной коммуникации с театрами и театральной публикой. Однако, не имея теоретической основы и методологической базы, современная театральная критика ограничивается только констатацией фактов и освещением будущей театральной постановки. Она отказывается от критического анализа спектаклей, указывая на то, что современные произведения театрального искусства не содержат в себе культураксиологического замысла, а являются просто режиссерскими амбициями [124].

Возникнувшие современные тенденции подтверждают тот факт, что театральная культура утрачивает свою значимость в сфере журналистики. Влияние информационного обеспечения и развлекательной индустрии приводит к трансформации, а в некоторых случаях и к деформации средств массовой информации, а также основных концепций восприятия и анализа произведений театрального искусства. Под воздействием образовавшейся дифференциации в изданиях в театральной публике и в социокультурном мировоззрении театральная критика вынуждена «приспосабливаться» к современным условиям, где продаваемость текста становится важнейшим критерием.

На современном этапе количество специализированных изданий сокращается, что обуславливает их неспособность конкурировать на рынке СМИ без обеспечения государственной поддержки и коммерческих организаций. Расформирование отделов культуры в редакциях обусловило образование универсальных журналистов, не специализирующихся в театральной сфере, проявляющих в своей практике некомпетентность и непрофессионализм. По мнению М. Дмитриевской, театральный феномен должен исследоваться в контексте театрального процесса, учитывая современные тенденции и проблематику социальной культуры [76].

Сформировавшиеся преобразования приводят к дезинтеграции жанровой структуры: в информационных изданиях все чаще появляются краткие отчеты и поверхностные описания, в то время как подробные театральные обзоры и рецензии исчезают; профессиональные репортажи о театральных премьерах, включающие критическое осмысление произведений театрального искусства, уступают место светским хроникам и разделам о знаменитостях, в которых акцентируют внимание на их внешности и скандальных событиях и т.д. Из этого следует, что культураксисологическое отношение к глубокому и сложному содержанию текста, а также к профессиональной критике снижается [70].

Активное распространение средств массовой информации, телевидения и интернет сетей существенно снизило культурное взаимодействие между театром и социумом. Особое значение в происходящих изменениях оказало телевидение и интернет, которые рассредоточили направления культурно-художественной информации и потоки театральной публики. Возникнувшие современные преобразования оказали влияние не только на взаимоотношения между театром и театральной публикой, но и на театральную критику, которая осталась неопределенной в социокультурном и театральном сознании. В связи с этим авторитет театральных критиков в пространстве театральной публики оказался гораздо ниже советов друзей, знакомых или родственников [206].

Следовательно, на современном этапе культураксисологическое значение критики в формировании культурного взаимодействия, возникающего между

критикой, театром и театральной публикой значительно преуменьшается. Поскольку театр привык воспринимать критику однозначно, рассматривая ее как средство пропаганды или рекламы, в то время как одной из основных задач критики является отражать театру социокультурное мировоззрение и ориентировать театральную публику в произведениях театрального искусства.

По мнению А. Гвоздева, основная функция театральной критики заключается не только в освещении и критическом суждении произведений театрального искусства, а также в формировании социокультурного мнения вокруг определенных произведений театрального искусства и театра в целом. Как считает А. Гвоздев, театральная критика отражает и формирует социокультурную позицию театральной публики относительно театрального искусства, помещая ее воззрения в контекст социокультурных процессов, в которых театр выступает в качестве активного участника. Такое взаимодействие усиливает заинтересованность театральной публики как к театру, так и к критике, поскольку учитывают ее мнение. В связи с этим публика «приобщается» к критическим оценкам, ощущая собственную необходимость, что позволяет ей осознать свое значение в социокультурной действительности [47].

Исследование культурного взаимодействия театральной критики с театром и театральной публикой, а также определение ее основного функционала вне контекста влияния критики на театральный репертуар невозможно. Поэтому данная проблематика обусловила дальнейшее наше исследование.

Особый интерес относительно профессиональной критики возник со стороны социологов, которые нуждались в объективной оценке проводимых опросов, отличающихся от привычных социологических исследований. Данный анализ предполагал многоуровневый анализ произведений театрального искусства, который содержал в себе критические воззрения относительно содержания, жанровой направленности, идейной характеристики и особенностей воплощения и т.д. [43].

В предыдущем разделе диссертационного исследования анализировалась репертуарная политика театров, которая способствовала изучению культурного взаимодействия театра и театральной публики как массового социокультурного процесса, который подвержен социокультурному наблюдению и определению, при помощи главной измерительной единицы – произведения театрального искусства. Анализ социологических и профессионально-критических оценок способствовал изучению функционирования театров, а предлагаемые методы качественных и количественных характеристик театрального репертуара позволили проанализировать произведения театрального искусства и их заинтересованность театральной публикой. Выяснилось, что между существующей драматургией и ее воплощением возникли расхождения, обусловленные репертуарным ассортиментом и его предпочтения театральной публикой.

Также исследование оценок, выполненных критиками, позволило выявить, что каждое произведение театрального искусства, как и каждое культурно-художественное произведение обладают наличием определенных социокультурных и культураксологических характеристик, которые являются необходимыми для восприятия и осознания театральной публикой. Основываясь на осознании того, что каждое произведение театрального искусства воплощает богатое многообразие нравственно-эстетических и социокультурных ценностей, без которых их осознание и восприятие невозможно, исследователи в составе критиков объединили произведения театрального искусства в определенные категории и типологии на основе их сходства в содержании социокультурных значений и общих социально-эстетических функций [210].

В исследованиях, проведенных в предыдущем разделе, были выявлены социокультурные ценности, которые воплощены в спектакле, а также была определена социокультурная типология произведений театрального искусства. Такая типология выражает не только специфические культурно-художественные характеристики произведения театрального искусства,

которые выявили критики, но также учитывает социокультурную природу спектакля.

Ключевая цель определения типов спектаклей заключалась не в строгой и однозначной классификации произведений театрального искусства, а в выявлении определенных характеристик и динамики социокультурных тенденций. Анализ оценок, выполненных критиками, позволил обратить внимание на то, что типы произведений театрального искусства выявляли разнообразие социокультурных ценностей, которые находили свое культурно-образное воплощение в спектаклях, а также на осуществляемые театром нравственно-эстетические и социокультурные функции. Важно отметить, что существует взаимодействие определенных типологий произведений театрального искусства с определенными театрами, а также наблюдается тенденция изменений культурной ориентации театров с изменением театрального репертуара и типами произведений театрального искусства, обусловленных культурно-историческим периодом. Из этого следует, что театральный процесс взаимосвязан и взаимозависим от идеалов культуры, от мировоззрения создателей произведений, а также от культурных предпочтений театральной публики. По мнению критиков, возникающий процесс определяется социокультурными, нравственно-психологическими и культурно-художественными факторами, а их взаимодействие и взаимосвязь является социально-эстетической ценностью. Определение такой системы культурного взаимодействия выявляет ключевую задачу театральной критики, которая оказывает принципиальное значение в культурном пространстве «театр–критика–публика» [3].

Также анализ экспертных оценок, полученных в результате опроса театроведов и критиков, способствовал определению общих компонентов в личностных профессиональных мнениях, что позволило рассматривать их как объективные свойства произведений театрального искусства в пространстве культурно-художественных и социокультурных значений. Исследуемый подход экспертных оценок подтвердил свою эффективность в получении

квалифицированной информации о наличии культурно-художественных показателей в контексте культурно-эстетической оценки, а также позволил объективно оценить качества произведений театрального искусства, их элементы и структуру, проанализировать многообразие факторов, влияющих на успех или неудачу спектакля у театральной публики, а также выявить социокультурное восприятие театра в социуме [51].

Профессиональная оценка качества театрального репертуара, его соответствие культурным предпочтениям театральной публики и характеристикам использования является ключевым значением для театрального процесса. Поскольку данные исследования ориентируют театр на создание и воплощение истинно культурно-художественных произведений театрального искусства с высоким нравственно-эстетическим содержанием. Данный подход обуславливает культурное формирование театрального искусства и всего социокультурного общества.

В культурно-исторической перспективе критика и создатели произведений театрального искусства на протяжении долгого времени поддерживали антагонистические отношения, что обусловлено самой природой критической деятельности. В то время как одна из основных функций критики, по мнению самих экспертов, заключается в осознании, критическом анализе и профессиональной оценке культурно-художественных произведений, что способствует дискомфортному положению создателя, а также обуславливает субъективность и осторожность режиссеров-постановщиков относительно театральной критики и напряженность их взаимоотношений [115]. Подтверждением этому является высказывание актера и режиссера Д. Банионис: «В качестве критика я предпочитаю журналиста» [80, с.58].

Исследование научного поля театральной критики выявляет не только замеченный и указанный ранее антагонизм образовавшийся между критикой и театром, а также антагонизм, сформировавшийся между критикой и театральной публикой. Изоляция и отчуждение между этими ключевыми элементами театрального процесса демонстрируют приближение кризисного

периода, когда устоявшиеся тенденции функционирования театральной критики становятся неактуальными, традиционные взаимоотношения между критикой и театром искажены, а возникновению новых культурно-профессиональных стандартов препятствуют сформировавшиеся стереотипы и консервативные представления данных взаимоотношений [129].

По мнению большинства критиков, одной из наиболее актуальных задач является культуротворчество. Поскольку, по их мнению, критика способствует развитию театра в его творческих изысканиях и формированию профессионализма, содействует становлению культурно-художественного вкуса, культураксиологических ориентиров и осознанию публикой театрального искусства, а также способствует формированию духовной культуры как у создателей произведений театрального искусства, так и у театральной публики. Данная функция, как полагают театральные критики, является ключевой. Для успешного осуществления выявленных задач театральной критике необходимо оперировать аргументированным и компетентным анализом, а также использовать методологическую практику свободной дискуссии между создателями, театральной публикой и критиками с применением публичности и всего диапазона средств массовой информации [168].

Возникнувшие современные реалии позволяют говорить о том, что в сфере театральных деятелей, представителей медиа, работников печати и административного персонала существуют устоявшиеся стереотипы о значении критики, которые ограничивают ее формирование. В свою очередь, по мнению критиков, театры воспринимают их с предвзятым отношением, как основных потребителей услуг, предполагая заранее, что критика будет благосклонна. Средства массовой информации и печатные издания, особенно те, которые охватывают широкий спектр социокультурных тем, ориентируют критику в узком пропагандистском направлении, пренебрегая профессиональными и объективными аспектами критических оценок. Восприятие значения критики в профессиональной сфере театра, в управленческих структурах и в

социокультурном мировоззрении ограничивается представлением о ней как о посреднике и просветителе, что, на их взгляд, и является основной функцией театральной критики [45].

На современном этапе устоявшееся восприятие театральной критики претерпевает изменения, включая содержательные оговорки и осмысленные уточнения. Проведенное исследование выявило, что большинство реципиентов полагает, что критика является рекламой и популяризатором театрального искусства в социокультурном сознании, в то время как остальные реципиенты считают, что осуществление культурных взаимоотношений между театром и театральной публикой не является ключевой задачей критики, поскольку она выступает только в качестве коммуникатора. Изучение взаимоотношений критики в пространстве «театр–критика–публика» позволяет утверждать, что театральная критика существует не между театральной публикой и театральным искусством, а находится выше всего театрального процесса. Она должна быть профессиональной, самоценной, не зависящей от воззрений и интересов ни театральной публики, ни театра. Критика – это не только посредник, но и проводник в искусстве и в социуме. Она обладает способностью предвидеть изменения в культуре и в искусстве, что обуславливает ее проницательную оценку возникшим современным театральным тенденциям [160].

В контексте воспитания театральной публики критика осуществляет важную культурно-коммуникативную функцию, установленную между театром и театральной публикой, способствующую оказывать значительные преобразования в осознании и восприятии театральной публикой произведений театрального искусства, формировать социокультурное мировоззрение, а также воздействовать на изменения театрального процесса. На современном этапе, когда культурно-информационное пространство многообразно и средства массовой информации считаются «четвертой властью», театральным критикам предоставлены неограниченные возможности для осуществления культурного взаимодействия между театром и театральной публикой. Также следует

обратить внимание на то, что для эффективной реализации гносеологической функции критики необходимо становление специализированных изданий или медиа-площадок, которые обеспечат критикам публикацию своих критических материалов и профессиональных суждений в сфере искусства [77].

Исследуя театральную критику с точки зрения культураксиологического подхода, следует обратить внимание на то, что критика в определенных историко-культурологических обстоятельствах осуществляет социокультурные функции, отражающиеся как в социальной, так и в художественной действительности, которые обуславливают формирование определенных ценностных моделей относительно театрального искусства и всего социокультурного мировоззрения социума. Из этого следует, что воззрения профессиональных критиков не только отражают, но и влияют на формирование культурно-эстетических принципов, нравственных норм и ценностей. Поэтому театральную критику можно называть социокультурным феноменом [142].

Анализируя современный театральный процесс и возникающие в прессе критические материалы, можно утверждать, что восприятие и понимание истинного предназначения театрального искусства со стороны критиков также искажено, поскольку возникающая деформация искусства и всего социокультурного общества обуславливает трансформацию и преобразование сформировавшихся культурно-художественных норм, традиций и ценностей.

На современном этапе существует проблематика культурного взаимодействия в пространстве «театр–критика–публика». Это обусловлено тем, что с одной стороны, театры вынуждены адаптироваться к современным экономическим и технологическим реалиям, искусственно подстраиваясь под низкокачественную драматургию и предпочтения театральной публики, для обеспечения своей финансовой стабильности. С другой, режиссеры, критика и средства массовой информации в большинстве случаев искажают значение театрального искусства в собственных целях, чтобы совершить сенсацию и обрести социокультурное внимание. Вследствие таких процессов у театральной

публики формируется определенные, специфические театральные предпочтения, которые ориентированы на низкопробные произведения театрального искусства, основной функцией которых является развлечение. Возникнувшая проблематика обусловлена отсутствием осознания необходимости формирования качественного культурного коммуникативного взаимодействия между театром и театральной публикой, поскольку в современной действительности подобное взаимодействие является критически важным для предотвращения деградации культурно-эстетических ценностей и сохранения национальной идентичности.

В аспекте стратегического развития и продвижения произведений театрального искусства можно использовать следующий алгоритм взаимодействия с театральной критикой: проанализировать рецензии и критические материалы для выявления профессиональных и компетентных критиков; приглашать театральных критиков на репетиции и премьеры в качестве объективных консультантов для формирования экспертной оценки относительно произведения театрального искусства; приглашать театральных критиков на премьеры и показы спектаклей с целью последующего возникновения рецензий и критических обзоров; использовать компетентные материалы из рецензий в средствах массовой информации для популяризации театрального искусства; принимать участие в театральных фестивалях, в которых произведения театрального искусства будут оцениваться критиками относительно культурных предпочтений театральной публики.

Из этого следует, что в своих критических суждениях театральная критика должна учитывать культурно-художественные ценности и качество произведений театрального искусства. Только профессионально-объективные отзывы произведений театрального искусства способствуют улучшению имиджа театра, успешному продвижению его творческой деятельности и развитию театральной публики. Критика может служить социокультурным механизмом формирования требуемого обществом типа человека только в том

случае, если она основана на объективном и компетентном анализе произведений театрального искусства.

Выводы к разделу 3

Проведенный историко-культурологический анализ основных подходов изучения произведений театрального искусства, его структурности и восприятия в динамике культуры позволил определить, что произведение театрального искусства не может существовать само по себе, ему нужна публика. Также исследование показало, что в процессе исторического развития культуры и театрального искусства структура произведений театрального искусства претерпевала множество изменений и трансформаций.

Проведенное исследование позволяет говорить о том, что основная ответственность при создании концепции произведения театрального искусства и отражении в нем культурно-нравственных смыслов обусловлена компетентностью театральных режиссеров. Для осуществления культурного взаимодействия с театральной публикой и выполнения театром основной воспитывающей функции необходимо, чтобы современные режиссерские подходы учитывали не только основные структурные элементы произведения театрального искусства, но и культураксологические смыслы, заложенные в нем, будут преобразовывать театральную публику и формировать нужного культуре тип человека. Только в данных условиях культурная коммуникация с театральной публикой будет расширяться, превращая ее в активного соучастника, а не просто в пассивный компонент структуры произведения театрального искусства.

Также проведенный философско-культурологический анализ структурной схемы создания произведений театрального искусства выявил, что одним из основных элементов произведения театрального искусства является

сценический образ, который является макро-знаком, объединяющим смысловую концепцию пьесы с чувственно-эмоциональным действием (сверхзадачей), а также с внешними выразителями, которые содержат в себе сквозное действие, мизансцены и сценографию. Однако при исследовании понятия «сценический образ» было определено, что данный термин является синтезом образов, воплощенных в произведении театрального искусства. В связи с этим требовалось выявить такой элемент, который оказывает непосредственное воздействие на восприятие и сознание театральной публики. Данная проблематика обусловила выведение авторской трактовки понятия «театральный образ».

Театральный образ – образ, возникающий при восприятии и создании произведения театрального искусства, непосредственный, синтетический момент живого общения в театре. Это художественная модель социально-нравственных отношений, посредством которой в обществе формируется адекватная модель разрешения социальных конфликтов.

В свою очередь в процессе исследования было определено, что произведение театрального искусства, является культураксиологически закодированным текстом, нацеленным на восприятие и осознание театральной публики. Выяснилось, что театральная публика способна расшифровать знаково-символическую систему спектакля только в том случае, если она культурно подготовлена и обладает природными способностями сопереживать и чувствовать.

Также исследование показало, что существует внешний культурный элемент театрального процесса, который при взаимодействии с театральным искусством и театральной публикой осуществляет культураксиологическую и воспитывающую функции, обуславливающие культурное восприятие и осознание театральной публикой произведений театрального искусства – это театральная критика.

Проведенное философско-культурологическое исследование позволяет заключить следующее: в связи с тем, что воззрения профессиональных

критиков не только отражают социокультурные смыслы, но и влияют на формирование культурно-нравственных принципов, эстетических норм и ценностей социума, ключевой функцией театральной критики является воспитывающая.

Однако исследование современного театрального процесса выявило, что на современном этапе театральное искусство вынуждено адаптироваться к современным экономическим и технологическим реалиям, искусственно подстраиваясь под низкокачественную драматургию и предпочтения театральной публики для обеспечения своей финансовой стабильности. В свою очередь театральная критика и средства массовой информации в большинстве случаев искажают значение театрального искусства в собственных целях, чтобы совершить сенсацию и обрести социокультурное внимание. Вследствие таких процессов у театральной публики формируется определенные, специфические театральные предпочтения, которые ориентированы на низкопробные произведения театрального искусства, что обуславливает деградацию культурно-эстетических ценностей и потерю национальной идентичности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1. Целостный теоретико-культурологический анализ театра и закономерностей его функционирования как социокультурного института, который исследует социальные противоречия и предлагает обществу художественные модели разрешения конфликтов, невозможен без изучения результатов его культурного влияния на театральную публику. Значение публики как основного художественного реципиента театральной коммуникации очень важно. Однако, понятие «театральная публика» в едином понимании отсутствует. В процессе сравнения понятий «масса», «толпа», «аудитория искусства», было выявлено, что в научном дискурсе понятие «театральная публика» рассматривается как культурная часть социума с исторически-специфической социокультурной и художественной структурой, ориентированной на театр. В процессе восприятия произведений театрального искусства, публика является компонентом театральной культурной среды.

2. Театр сформировался как синкретическая художественная коммуникативная система, использующая сложные средства культурного взаимодействия. Язык театра сложный и многогранный, синтезирующий в себе языки других видов искусств и множество собственных символических знаков, используемых в происходящем на сцене сиюминутном действии. Художественное прочтение публикой знаково-символического языка произведения театрального искусства обуславливает целостное восприятие спектакля и культурное взаимодействие. Установлено, что в театре осуществляется особая культурная коммуникация, цель которой формировать требуемого обществом тип человека.

3. В процессе исторических изменений идеал человека и театральная публика, влияя друг на друга, тоже претерпевали изменения. Идеал человека в различных временных периодах имел свои особенности и характеристики, которые отразились на предпочтениях и ожиданиях театральной публики.

Анализ основных исторических характеристик идеала человека и изменений, происходящих в социуме, позволили выявить историко-культурологическую типологию театральной публики.

4. Проведенное исследование позволило определить, что взаимоотношения индивида с искусством не являются абсолютно свободными и объективными, они во многом обусловлены жизненным опытом, характеристиками культуры и особенностями психики индивида. Это свидетельствует о том, что различные культурные сообщества воспринимают театральное искусство по-разному. Культурно-досуговая ориентация публики и предпочтения в области искусства позволили определить социокультурную типологию публики.

5. Социолого-театроведческая экспертиза, которая занималась статистическими опросами публики и исследованиями театрального репертуара, позволила структурировать произведения театрального искусства по жанровому признаку. Больше половины опрошенной публики ориентирована на комедию и близкие к этому жанру произведения, остальная часть публики предпочитает мелодрамы и произведения развлекательного характера. Это обусловлено конкуренцией театра с другими видами культурно-досуговой деятельности. По этой причине у театральной публики возникают определенные предпочтения относительно выбора театрального репертуара.

6. Исследования показали, что в сознании актера и режиссера, произведения театрального искусства существуют как некая художественная модель, реконструируемая и воссоздаваемая всякий раз в процессе сценического действия. После воплощения, спектакль, остается в эстетических представлениях театральной публики как целостное произведение, только при условии, что публика сможет воссоздать его образно-смысловую структуру, поскольку, произведение театрального искусства является продуктом рефлексии, основанном на многолетнем опыте социума, возникшем в процессе восприятия, осознания, смыслообразования микро-контекстов, которые формируют образно-смысловую структуру спектакля. Понимание целостности

произведения театрального искусства, как и любого культурно-художественного текста, невозможно без учета контекстов культурного опыта и процессов, в котором он возник и воспринимается.

7. Центральной проблемой, в теории театра, остается загадка своеобразия сценического образа. Изучение проблемы, связанной с историей создания сценических образов и их теоретической интерпретацией, демонстрирует недостаточную теоретико-культурологическую, практическую и методологическую изученность. Философские, искусствоведческие и театроведческие исследования были направлены на создание и восприятие понятий «сценический образ» и «художественный образ», которым присущи синтетические образы других видов искусств. Проведенный анализ этих понятий обусловил необходимость в авторской трактовке понятия «театральный образ».

8. Театральная критика осуществляет информационно-посредническое взаимодействие между театром и публикой, а также сама воздействует на социокультурную жизнь общества. На современном этапе роль театральной критики значительно преуменьшается, театр воспринимает критику всего лишь как пропаганду, как рекламу театра. Основной задачей критики является ее социокультурная функция, которая состоит в том, что театральная критика способна не только оценивать и комментировать произведения театрального искусства, но и воздействовать, ориентировать театральную публику, формировать ее нравственные и вкусовые предпочтения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аванесова, Г. А. Коды культуры: понимание сущности, функциональная роль в культурной практик [Электронный ресурс] / Г. А. Аванесова // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. – 2015. – № 4 (47). – Режим доступа : <https://sibac.info/conf/philolog/xlvii/41729>. – (Дата обращения: 18.04.2023).
2. Авдеев, А. Д. Происхождение театра: Элементы театра в первобытнообщинном строе / А. Д. Авдеев. – М. : Искусство, 1959. – 266 с.
3. Актуальные проблемы художественной критики в СССР / Е. М. Немировская, Э. А. Чамокова. – М. : Информационный центр по проблемам культуры и искусства, 1981. – 31 с.
4. Алексеев, А. Н. К изучению социальных проблем функционирования театра в современных условиях / А. Н. Алексеев, О. Б. Божков, В. Н. Дмитриевский // Проблемы социологии театра. – 1974. – С. 171–179.
5. Алексеев, А. Н. Некоторые современные тенденции функционирования театра в условиях крупнейшего культурного центра / А. Н. Алексеев // Театр и наука: Современные направления в исследовании театра. – 1976. – № 5. – С. 39–58.
6. Алексеев, А. Н. К исследованию роли театра в духовной жизни современного молодого человека / А. Н. Алексеев, О. Б. Божков, В. Н. Дмитриевский // Методологические проблемы современного искусствознания. – 1975. – Вып. 1. – С. 106–114.
7. Алексеев, А. Н. Контент-анализ, его задачи, объекты и средства / А. Н. Алексеев, С. Н. Плотников. // Труды и научные исследования института культуры. – 1974. – Выпуск 1. – С. 131–162.
8. Алексеев, А. Н. Размышления у театральной афиши / А. Н. Алексеев, В. Н. Дмитриевский // Театр. – 1975. – № 7. – С. 61–64.

9. Алексеев, А. Н. Социологические изучения театрального репертуара / А. Н. Алексеев, В. Н. Дмитриевский // Театр и драматургия. – 1976. – Вып. 5. – С. 31–57.
10. Алексеев, А. Н. Театральный репертуар в зеркале социолого-театроведческой экспертизы / А. Н. Алексеев, В. Н. Дмитриевский // Вопросы социологического изучения театра. – 1979. – № 3. – С. 124–165.
11. Антропология актера и возникновение режиссуры [Электронный ресурс] // DRAMASCHOOL. – Режим доступа : <https://www.dramaschool.kyiv.ua/statti/antropologia-aktera>. – (Дата обращения : 18.07.2023).
12. Ариарский, М. А. Прикладная культурология : монография / М. А. Ариарский . – СПб. : Эго, 2001. – 287 с.
13. Аристотель. Поэтика / под ред. М. Л. Гаспарова. – М. : Наука, 1978. – 163 с.
14. Арто, А. Театр и его двойник : Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра / А. Арто; сост. и вступ. ст. В. И. Максимова. – СПб. : Симпозиум, 2000. – 443 с.
15. Астафьева, Т. В. Современное театральное искусство как новая форма творческих отношений / Т. В. Астафьева // Известия Уральского государственного университета. – 2010. – Ч. 1. – № 6 (85). – С. 161–166.
16. Баврина, Е. В. О некоторых закономерностях художественного восприятия (на примере театра и кино) / Е. В. Баврина // Социологические проблемы художественной культуры: теория, методология, конкретные исследования : сборник / отв. ред. В. И. Волков, Л. Н. Коган. – Свердловск, 1976. – С. 44–54.
17. Багровников, Н. А. Театр в графике Эрхарда Альтдорфера / Н. А. Багровников, Л. М. Брагина // Театр и театральность в культуре Возрождения. – М. : Наука, 2005. – С. 144–154.
18. Барбой, Ю. М. Структура действия и современный спектакль / Ю. М. Барбой. – Л. : ЛГИТМиК, 1988. – 200 с.

19. Барбой, Ю. М. Театр и проблемы постдраматизма [Электронный ресурс] / Ю. М. Барбой // Ярославский педагогический вестник. – 2016. – № 5. – Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/v/teatr-i-problemy-postdramatizm>. – (Дата обращения: 16.05.2023).
20. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М. : Советская Россия, 1979. – 318 с.
21. Бахтин, Н. Н. Театр и его роль в воспитании / Н. Н. Бахтин. – М. : Польза, 1911. – 240 с.
22. Бентли, Э. Жизнь драмы / Э. Бентли ; пер. с англ. В. Воронина ; послесл. Д. Урнова, – М. : Искусство, 1978. – 368 с.
23. Блумер, Г. Коллективное поведение / Г. Блумер ; под ред. Д. Я. Райгородского. – Самара : БАХРАХ, 1998. – С. 535–565.
24. Богин, Г. И. Филологическая герменевтика : учеб. пособ. / Г. И. Богин. – Калинин : КГУ, 1982. – 86 с.
25. Богомолов, К. Прежде всего – характер и воля / К. Богомолов // Культура. – 2010. – № 46. – (9-15 дек). – С. 16–28.
26. Большаков, Н. В. Театральная социология: зритель настоящего и его ожидания от будущего / Н. В. Большаков, А. С. Максимова // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2019. – № 4. – С. 105–121.
27. Большая Советская энциклопедия [Электронный ресурс] – Режим доступа : <https://bse.slovaronline.com>. – (Дата обращения : 18.07.2023).
28. Боров, Ю. Б. Эстетика: отношение к действительности. Творчество. Произведения. Природа. Природа и виды искусства. Художественный процесс. Обращение с искусством / Ю. Б. Боров. – М. : Русь-Олимп, 2005. – 829 с.
29. Бояджиев, Г. Н. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения. Италия, Испания, Англия / Г. Н. Бояджиев. – Л. : Искусство, 1973. – 472 с.
30. Бранский, В. П. Социальная синергетика и акмеология: теория самоорганизации индивидуума и социума / В. П. Бранский, С. Д. Пожарский. – СПб. : Политехника, 2001. – 159 с.

31. Бурдые, П. Формы капитала / П. Бурдые // Экономическая социология. – 2002. – № 5. – Т. 3. – С. 60–74.
32. Бутовченко, Ю. А. Формирование нового театрального пространства в Италии на рубеже XV–XVI вв. / Ю. А. Бутовченко. – М. : Наука, 2005. – 107 с.
33. Варнеке, Б. В. История античного театра : учеб. пособ. / Б. В. Варнеке. – Одесса : Негоциант, 2003. – 280 с.
34. Введение в театроведение : учеб. пособ. для студентов высш. учеб. заведений, обучающихся по специальности «Театроведение» и по направлению подготовки «Театральное искусство» / сост. и отв. ред. Ю. М. Барбой. – СПб. : Санкт-Петербургская академия культуры и искусства, 2011. – 366 с.
35. Вилюнас, В. К. Психологические механизмы мотивации человека / В. К. Вилюнас. – М. : МГУ, 1990. – 283 с.
36. Вислова, А. В. Культурные индустрии и театр [Электронный ресурс] / А. В. Вислова // Культурологический театр. – 2012. – № 1 (7). – Режим доступа : http://cr-journal.ru/rus/journals/115.html&j_id=9. – (Дата обращения : 16.05.2023).
37. Владимиров, С. В. Действие в драме / С. В. Владимиров. – СПб. : СПбГАТИ, 2007. – 192 с.
38. Воеводин, А. П. Аксиология культуротворчества : монография / А. П. Воеводин. – Луганск : ЛГАКИ им. М. Матусовского, 2017. – 198 с.
39. Воеводин, А. П. Методологические вызовы философской антропологии / А. П. Воеводин // Ученые записки Крымского федерального университета им. В. И Вернадского. Сер. : Философия. Политология. Культурология. – 2015. – № 3. – Т. 1 (67). – С. 16–28.
40. Воеводин, А. П. Эстетическая антропология : монография / А. П. Воеводин. – Луганск : РИО ЛГУВД им. Э.А. Дидоренко, 2010. – 368 с.
41. Волков, И. Ф. Творческие методы и художественные системы / И. Ф. Волков. – М. : Искусство, 1978. – 264 с.
42. Волошин, М. Мысли о театре [Электронный ресурс] / М. Волошин // Аполлон. – 1910. – № 5 (февраль). – Режим доступа :

http://az.lib.ru/w/woloshin_m_a/text_0470oldorfo.shtml. – (Дата обращения : 16.06.2023).

43. Вопросы социологии искусства. Теоретические и методологические проблемы : сб. науч. ст. / отв. ред. Н. Н. Корниенко. – М. : Наука, 1979. – 351 с.

44. Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – Ростов-на-Дону : Феникс, 1998. – 480 с.

45. Выровцева, Е. В. Художественная культура как объект исследования в современной журналистике / Е. В. Выровцева, С. Г. Корконосенко // Средства массовой информации в современном мире. – СПб. : Санкт-Петербургский государственный университет, 2014. – С. 172–176.

46. Гадамер, Х. Г. Истина и метод : Основы философской герменевтики / Х. Г. Гадамер ; Б. Н. Бессонова. – М. : Прогресс, 1988. – 699 с.

47. Гвоздев, А. А. Театральная критика / А. А. Гвоздев. – Л. : Искусство, 1987. – 280 с.

48. Гвоздев, А. А. История европейского театра: Античный театр. Театр эпохи феодализма / А. А. Гвоздев. – М. : Академия, 1931. – 658 с.

49. Герман, М. О. О задачах театроведческого института / М. О. Герман // Наука о театре : межвуз. сб. тр. преподавателей и аспирантов . – Л. : ЛГИТМиК, 1975. – С. 58–63.

50. Гительман, Л. И. Письмо Г. Р. Тростянецкому / Л. И. Гительман // Памяти Льва Иосифовича Гительмана: статьи, письма, воспоминания : сборник. – СПб. : Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 2012. – 281 с.

51. Глаголев, А. Управление театральным делом: ориентация на качество / А. Глаголев, Г. Дадамян, В. Дмитриевский // Театр. – 1988. – № 12. – С. 54–62.

52. Головащенко, Ю. А. Режиссёрское искусство Таирова / Ю. А. Головащенко. – М. : Искусство, 1970. – 352 с.

53. Голубовский, А. Б. Ампула театрального актера: история и современность: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Голубовский Анатолий Борисович. – Л., 1990. – 25 с.

54. Горбатова, И. И. Театр на перекрестке дорог / И. И. Горбатова // Культура в современном мире. – 2012. – № 1. – С. 1–16.

55. Гребеник, Е. Н. Анализ специфических особенностей сценического образа [Электронный ресурс] / Е. Н. Гребеник // Дни науки : сборник материалов по результатам проведения Дней науки, 16–18 марта 2020 г. – Луганск : Изд-во ГОУК ЛНР Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского, 2020. – С. 15–17. – Режим доступа : <https://lgaki.info/wp-content/uploads/2020/06/DNI-NAUKI-2020.pdf>. – (Дата обращения : 24.06.2023).

56. Гребеник, Е. Н. Влияние театра на воспитание публики / Е. Н. Гребеник // Двадцать первый Славянский научный собор «Урал. Православие. Культура». Русская духовная культура : от традиции к современности : сб. материалов Всероссийской научно-практической конференции с международным участием / сост., науч. ред. И. Н. Морозова ; Челяб. гос. ин-т культуры. – Челябинск : ЧГИК, 2023. – С. 484–490.

57. Гребеник, Е. Н. Культурная типология театральной публики / Е. Н. Гребеник, А. П. Воеводин // Искусство и наука третьего тысячелетия : материалы X Международной научно-творческой конференции, Симферополь, 15–16 ноября 2021 г – Симферополь : ООО «Антиква», 2021. – С. 9–13.

58. Гребеник, Е. Н. Основные аспекты становления театральной публики / Е. Н. Гребеник // Современное искусство : развитие, образование, среда : материалы IV Международной научно-практической конференции, 21–22 сентября 2022 г. – Самара : Изд-во «АРТЕЛЬ», 2022. – С. 36–50.

59. Гребеник, Е. Н. Понятие театральной публики в философско-культурологическом дискурсе / Е. Н. Гребеник // Материалы XI Открытых Республиканских Матусовских чтений (19 апреля 2018 г.). – Луганск : ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского», 2018. – С. 18–21.

60. Гребеник, Е. Н. Проблемы и перспективы применения инновационных технологий в театральной деятельности / Е. Н. Гребеник //

Вестник Луганской академии внутренних дел имени Э. А. Дидоренко. Вып. №1 (10). – Луганск : ГУ ЛНР «Академия внутренних дел имени Э. А. Дидоренко», 2021. – С. 227–234.

61. Гребеник, Е. Н. Процессы и закономерности создания театрального образа [Электронный ресурс] / Е. Н. Гребеник // Философско-культурологические исследования. – Луганск: ГОУК ЛНР Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского, 2021. – Режим доступа : <http://fki.lgaki.info/%d0%bd%d0%be%d0%bc%d0%b5%d1%80-9>. – (Дата обращения : 20.06.2023).

62. Гребеник, Е. Н. Роль и значение театральной публики в системе «режиссер-актер-публика» / Е. Н. Гребеник // Материалы XII Открытых Республиканских Матусовских чтений (18 апр. 2019 г.). – Луганск : Изд-во ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского», 2019. – С. 107–110.

63. Гребеник, Е. Н. Социальные функции театра [Электронный ресурс] / Е. Н. Гребеник, А. П. Воеводин // Материалы XIV Открытых Матусовских чтений (20 апреля 2021 г.) и круглого стола «История культуры Луганщины : опыт мастеров и современные достижения в области искусства» (23 апреля 2021 г.). – Луганск : Изд-во ГОУК ЛНР «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского», 2021. – С. 231–234. – Режим доступа : <https://lgaki.info/wp-content/uploads/2023/02/Materialy-XIV-Matusovskih-chtenij-i-kruglogo-stola-2021.pdf>. – (Дата обращения : 24.06.2023).

64. Гребеник, Е. Н. Становление театральной публики в допрофессиональных формах театрального творчества / Е. Н. Гребеник // Вестник Луганской академии внутренних дел имени Э. А. Дидоренко. Вып. №1 (12). – Луганск : ГУ ЛНР «Академия внутренних дел имени Э. А. Дидоренко», 2022. – С. 186–197.

65. Гребеник, Е. Н. Театр как особая форма культурной коммуникации / Е. Н. Гребеник // Текст и коммуникация в пространстве культуры : материалы I

Междисциплинарной научной конференции с международным участием (16 мая 2018 г.). – Симферополь : Изд-во Крымский федеральный университет, 2018. – С. 51–53.

66. Гребеник, Е. Н. Театральное искусство как социокультурный феномен [Электронный ресурс] / Е. Н. Гребеник // Философско-культурологические исследования. – Вып. 7. – Луганск: ГОУК ЛНР Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского, 2020. – Режим доступа : <http://fki.lgaki.info/%d0%bd%d0%be%d0%bc%d0%b5%d1%80-7>. – (Дата обращения : 20.06.2023).

67. Громов, П. П. Ранняя режиссура В. Э. Мейерхольда / П. П. Громов. – М. : Артист, Режиссер, Театр, 1994. – 117 с.

68. Готовский, Е. К. Перформер / Е. К. Готовский // Театральная жизнь. – 1991. – № 11. – С. 25–28.

69. Готовский, Е. К. Бедному театру / Е. К. Готовский ; сост. Э. Барба ; предисл. П. Брука. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 2009. – 298 с.

70. Давыдова, М. Конец театральной эпохи / М. Давыдова. – М. : ОГИ, 2005. – 384 с.

71. Дадамян, Г. Г. Проблемы аудитории театров / Г. Г. Дадамян // Проблемы социологии театра. – Т. 2. : сб. науч. ст. – М. : ВТО, 1974. – С. 111–130.

72. Дадамян, Г. Г. Проблемы аудитории театров / Г. Г. Дадамян // Театр как социологический феномен / отв. ред. Н. А. Хренов. – СПб. : Алетейя, 2009. – С. 249–256.

73. Демехина, Д. О. Новый язык театральной коммуникации: синтаксис и семантика языка театра жестокости / Д. О. Демехина // Философия. Язык. Культура. / отв. ред. В. В. Горбатов. – СПб. : Алетейя, 2014. – С. 528–540.

74. Дидро, Д. Парадокс об актере : учебное пособие / Д. Дидро. – М. : Госиздат, 1922. – 64 с.

75. Дикий, А. Д. Избранное / А. Д. Дикий ; сост. Н. Г. Литвиненко. – М. : ВТО, 1976. – 442 с.

76. Дмитриевская, М. Ю. О природе театральной критики [Электронный ресурс] / И. Ю. Дмитриевская // Петербургский театральный журнал. – 2012. – № 1 (67). – Режим доступа : <http://ptj.spb.ru/archive/67/memory-of-profession-67/o-prirode-teatralnoj-kritiki/>. – (Дата обращения: 16.05.2023).

77. Дмитриевский, В. Н. Некоторые вопросы методики изучения интересов и реакций театрального зрителя / В. Н. Дмитриевский // Художественное восприятие : сборник / под ред. Б. С. Мейлаха. – Л. : Наука, 1971. – С. 366–385.

78. Дмитриевский, В. Н. Театр и зрители. Отечественный театр в системе отношений сцены и публики : монография / В. Н. Дмитриевский. – СПб. : Буланин, 2007. – 325 с.

79. Докторов, Б. З. Факторный анализ в исследовании театрального репертуара / Б. З. Докторов // Опыт и перспективы социологического исследования театра : краткое содержание сообщений (тезисы) науч.-практ. конф. «Театр и зритель». – М., 1974. – С. 105–108.

80. Донатас, Д. В качестве критика я предпочитаю журналиста / Д. Донатас // Журналист. – 1975. – № 3. – С. 58–60.

81. Дьюи, Д. Общество и его проблемы / Д. Дьюи ; пер. с англ. И. И. Мюрберг, А. Б. Толстова, Е. Н. Косиловой. – М. : Идея-Пресс, 2002. – 160 с.

82. Егорова, М. Н. Театральная публика: Эволюция анкетного метода / М. Н. Егорова. – М. : ГИИ, 2010. – 162 с.

83. Ершов, П. М. Режиссура как практическая психология (Взаимодействие людей в жизни и на сцене) : монография / П. М. Ершов, Б. И. Ростовский, О. Н. Ефремов, П. В. Симонов. – М. : Искусство, 1972. – 352 с.

84. Западное искусство, XX век: современные искания и культурные традиции / РАН, Государственный институт искусствознания Министерства культуры Российской Федерации. – М. : Наука, 1997. – 247 с.

85. Запорожец, А. В. Развитие восприятия и деятельность / А. В. Запорожец // Хрестоматия по ощущению и восприятию : учеб. пособие

для студентов университетов и педагогических институтов, обучающихся по специальности «психология» / под ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, М. Б. Михалевской. – М. : МГУ, 1975. – С. 197–204.

86. Захава, Б. Е. Мастерство актера и режиссера : учеб. пособ. / Б. Е. Захава, П. Е. Любимцева. – М. : ГИТИС, 2008. – 432 с.

87. Защепкина, В. В. Театр как особый тип коммуникации / В. В. Защепкина // Научный журнал КубГАУ. – 2012. – № 84 (10). – С. 1–10.

88. Зеленов, Л. А. Процесс эстетического отражения / Л. А. Зеленов. – М. : Искусство, 1969. – 175 с.

89. Игнатов, И. Н. Театр и зрители / И. Н. Игнатов. – М. : Задруга, 1916. – 340 с.

90. Ильин, И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / И. П. Ильин. – М. : Интрада, 1998. – 256 с.

91. Ильясов, Ф. Н. Репрезентативность результатов опроса в маркетинговом исследовании / Ф. Н. Ильясов // Социологические исследования. – 2011. – № 3. – С. 112–116.

92. Империя драмы [Электронный ресурс] / Л. Шитенбург // Империя драмы: газета Александринского театра. – 2007. – № 11. – Режим доступа : <https://rucont.ru/efd/203256>. – (Дата обращения : 14.05.2023).

93. История западноевропейского театра : в 8 томах / под общ. ред. А. Г. Образцовой, Б. А. Смирнова. – М. : Искусство, 1985. – 535 с.

94. История западноевропейского театра : в 8 томах / ред. С. С. Мокульский, Г. Н. Бояджиев, Е. Л. Финкельштейн. – Т. 1. – М. : Искусство, 1956. – 752 с.

95. История западноевропейского театра : в 8 томах / ред. С. С. Мокульский, Г. Н. Бояджиев, Е. Л. Финкельштейн. – Т. 2. – М. : Искусство, 1957. – 907 с.

96. История западноевропейского театра : в 8 томах / ред. С. С. Мокульский, Г. Н. Бояджиев, Е. Л. Финкельштейн. – Т. 3. – М. : Искусство, 1963. – 688 с.

97. История западноевропейского театра [Электронный ресурс] / под ред. Н. Г. Литвиненко. – 1956. – Режим доступа : <http://istoriya-teatra.ru/books/item/f00/s00/z0000017/st056.shtml>. – (Дата обращения : 14.06.2023).

98. Каск К. Структура театральной аудитории в Эстонии / К. Каск, Л. Веллеранд // Театр и зритель. (Проблемы социологии театрального искусства) : матер. симпозиума «Актуальные проблемы организации, экономики и социологии театра» (Москва, 1972 г.). – М., 1973. – С. 118–146.

99. Кереньи, К. Дионис: Прообраз неиссякаемой жизни / К. Кереньи. Пер. с нем. – М. : Ладомир, 2007. – 319 с.

100. Кесельман, Л. Повседневная, реальная и потенциальная аудитории театра / Л. Кесельман // Театр и художественная культура. (Социологические исследования театральной жизни). – 1980. – №5. – С.133–155.

101. Коган, Л. Н. Социология культуры : учеб. пособие / Л. Н. Коган ; Уральский государственный университет им. М. Горького. – Екатеринбург : УрГУ, 1992. – 117 с.

102. Коган, Л. Н. Публика театра / Л. Н. Коган // Театр и зритель : (Проблемы социологии театр. искусства) : матер. симпозиума «Актуальные проблемы организации, экономики и социологии театра». – 1973. – Вып. 2. – С. 33–58.

103. Коган, М. Искусство и зритель / М. Коган // Искусство кино. – 1970. – № 10. – С. 81–85.

104. Конев, В. А. Социальное бытие искусства / В. А. Конев. – Саратов : Саратовский университет, 1975. – 188 с.

105. Конецкая, В. П. Социология коммуникации : учеб. пособие / В. П. Конецкая. – М. : Международный университет бизнеса и управления, 1997. – 302 с.

106. Конт, О. Социальная психология: учебное пособие / О. Конт, А. Л. Журавлев. – М. : ПЕРСЭ, 2002. – 351 с.

107. Корниенко, Н. Н. Режиссёрское искусство Леся Курбаса. Реконструкция (1887–1937) / Н. Н. Корниенко ; Гос. центр театр. искусства им. Леся Курбаса. – К. : Мова, 2005. – 373 с.

108. Котович, Т. В. Хронотоп театрального произведения : монография / Т. В. Котович. – Витебск : ВГУ имени П. М. Машерова, 2011. – 179 с.

109. Коханая, О. Е. Театры юного зрителя как фактор формирования нового типа личности / О. Е. Коханая // Вестник московского государственного университета культуры и искусств. – 2014. – № 4. – С. 29–35.

110. Краткий словарь театральных терминов [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://psihdocs.ru/kratkij Slovareteatralenihterminov.html?page=46>. – (Дата обращения : 14.06.2023).

111. Краткий словарь театральных терминов [Электронный ресурс] / С. П. Кутьмин // Тюменский государственный институт искусств и культуры, 2003. – Режим доступа : <https://glossarissimo.wordpress.com/2017/06/03/ru-pdf-kratkij-slovar-teatralnykh-term/>. – (Дата обращения : 18.06.2023).

112. Кривцун, О. А. Искусство в системе общественных отношений / О. А. Кривцун. – М. : Знание, 1982. – 59 с.

113. Кугель, А. Театральные заметки [Электронный ресурс] / А. Кугель // Театр и искусство. – 1906. – № 4. – Режим доступа : <http://lib.sptl.spb.ru/ru/nojodes/4986-teatr-i-iskusstvo-1906-oglavlenie>. – (Дата обращения: 18.07.2023).

114. Культурология : учеб. пособ. / А. П. Воеводин, Л. П. Воеводина, А. И. Атоян, А. В. Атоян, Ю. Ю. Полулях, Е. В. Скороварова, А. Ю. Галгаш ; под. общ. ред. А. П. Воеводина. – Луганск : ЛГАКИ им. М. Матусовского, 2019. – 280 с.

115. Купцова, О. М. Из истории становления советской театральной критики / О. М. Купцова. – Саратов : СГУ, 1984. – 190 с.

116. Курбас Лесь. Молодой театр – своим зрителям / сост. М. Г. Лабинский, Л. С. Танюк // Лесь Курбас. – М. : Искусство, 1987. – 462 с.

117. Лебон, Г. Психология народов и масс / Г. Лебон. – СПб. : Макет, 1995. – 320 с.

118. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПБ, 1998. – С. 14–285.

119. Лотман, Ю. М. Внутри мыслящих миров : Человек – текст – семиосфера – история / Ю. М. Лотман, В. В. Иванова. – М. : Языки русской культуры : Кошелев, 1996. – 447 с.

120. Лотман, Ю. М. Избранные статьи : в 3 т. / Ю. М. Лотман. – Таллин : Александра, 1992. – Т. 1 : Статьи по семиотике и типологии культуры. – 479 с.

121. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. – Таллин : Эсти Рамат, 1973. – 135 с.

122. Максимова, Т. С. Стереотипы и их культурная ценность / Т. С. Максимова, С. А. Маленко // Молодежь и наука: актуальные проблемы фундаментальных и прикладных исследований : материалы II Всерос. нац. науч. конф. студентов, аспирантов и молодых ученых. – Комсомольск-на-Амуре : Комсомольский-на-Амуре государственный университет, 2019. – С. 258–260.

123. Мамардашвили, М. К. Мысль в культуре / М. К. Мамардашвили, Ю. П. Сенокосова. – 2-е изд., изм. и доп. – М. : Прогресс : Культура, 1992. – 155 с.

124. Марков, П. А. О театре : в 4 т. / П. А. Марков. – М. : Искусство, 1974. – Т. 1 : Из истории русского и советского театра. – 542 с.

125. Мейерхольд, В. Э. К истории творческого метода: Публикации. Статьи / В. Э. Мейерхольд. – СПб. : КультИнформПресс, 1998. – 247 с.

126. Мейерхольд, В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы / В. Э. Мейерхольд ; под ред. А. В. Февральского ; вступ. статья Б. И. Ростюцкого. – М. : Искусство, 1968. – 350 с.

127. Мелетинский, Е. М. Первобытные истоки словесного искусства / Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов. – М. : Искусство, 1972. – 191 с.

128. Меркулова, Н. В. Эстетическая ономастика в произведении французского романтизма (на материале романа В. Гюго «Собор Парижской Богоматери») / Н. В. Меркулова // Гуманитарные исследования. – 2014. – № 3 (51). – С. 85–93.

129. Методологические проблемы художественной критики/ отв. ред. А. Я. Зись. – М. : Искусство, 1987. – 334 с.

130. Мид, Дж. Г. Разум, самость и общество / Дж. Г. Мид. – М., 1977. – 178 с.

131. Мокульский, С. С. История западноевропейского театра : пособие для театральных вузов, училищ и студий : в 2 томах / С. С. Мокульский. – М. : Гослитиздат. – Т. 1 : Античный театр. Средневековый театр. Театр эпохи Возрождения. – 1936. – 543 с.

132. Мокульский, С. С. История западноевропейского театра : пособие для театральных вузов, училищ и студий : в 2 томах / С. С. Мокульский. – М. : Гослитиздат, 1939. – Т. 2 : Театр эпохи Просвещения. – 1939. – 508 с.

133. Моль, А. Социодинамика культуры : пер. с фр. / А. Моль ; вступ. ст., ред. и примеч. Б. В. Бирюкова и др. – М. : Прогресс, 1973. – 405 с.

134. Московичи, С. Век толп. Исторический трактат по психологии масс / С. Московичи. – М. : Академический проект, 2011. – 396 с.

135. Нархова, Е. Н. Социология культуры : учеб. пособ. / Е. Н. Нархова, Д. Ю. Нархов. – Екатеринбург : Уральский федеральный университет, 2019. – 302 с.

136. Научное понятие и художественный образ [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://linguistics-konspect.org/?content=12879>. – (Дата обращения : 14.06.2023).

137. Нейгольдберг В. Я. Зоны влияния и аудитория театра / В. Я. Нейгольдберг // Театр как социологический феномен / отв. ред. Н. А. Хренов. СПб. : Алетейя, 2009. С. 265–270.

138. Николаенко, В. Л. Социология культуры : краткий словарь / В. Л. Николаенко, Л. Г. Николаенко ; под науч. ред. Н. В. Туленкова. – К. : ИПК ГСЗУ, 2011. – 577 с.

139. Образ [Электронный ресурс] // Глоссарий: психологический словарь. – Режим доступа : <https://www.psychologies.ru/glossary/14/obraz/>. – (Дата обращения : 28.07.2023).

140. Овчинникова, И. Театр и цифровая революция / И. Овчинников // Сцена. – 2004. – № 4. – С. 15–17.

141. Орлова, Е. В. К вопросу о культурологическом анализе театрального пространства / Е. В. Орлова // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2008. – № 6 (88). – С. 10–16.

142. Орлова, Т. Д. Театральная критика в системе художественной коммуникации / Т. Д. Орлова // Вестник БГУ: Филология. Журналистика. Педагогика. – 2012. – Вып. 2. – С. 65–69.

143. Основы системы Станиславского : учеб. пособие [Электронный ресурс] / авт.-сост. Н. В. Кисилева, В. А. Фролов. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2000. – Режим доступа : <https://studfile.net/preview/3047907>. – (Дата обращения : 16.07.2023).

144. Охлопков, Н. П. Статьи. Воспоминания / Н. П. Охлопков. – М. : ВТО, 1986. – 367 с.

145. Пави П. Словарь театра / П. Пави ; под ред К. Разлогова. – М. : Прогресс, 1991. – 504 с.

146. Павленко, А. Теория и театр / А. Павленко. – СПб. : Санкт-Петербургский университет, 2006. – 232 с.

147. Павлов, И. П. Избранные труды по физиологии высшей нервной деятельности / И. П. Павлов. – М. : Учпедгиз, 1950. – 264 с.

148. Перетц, В. Н. Специфика взаимодействия зрителя и театра / В. Н. Перетц // Театр. – 1990. – № 4. – С. 41–49.

149. Поддубная, О. А. Музыкальная психотерапия: педагогический аспект / О. А. Поддубная, Л. И. Глазунова // Интеграция образования. – 2006. – № 2. – С. 144–148.
150. Позднев, М. Психология искусства. Учение Аристотеля / М. Позднев. – М. : Русский Фонд Содействия Образованию и Науке, 2010. – 815 с.
151. Поршнева, Б. Ф. Социальная психология и история / Б. Ф. Поршнева. – М. : Наука, 1979. – 232 с.
152. Праздников, Г. А. Культура в пространстве жизни / Г. А. Праздников. – СПб. : Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 2014. – 478 с.
153. Прозерский, В. В. К вопросу о принципе систематизации пространственно-временных форм художественной деятельности / В. В. Прозерский // Пространство и время в искусстве : сб. науч. ст. – Л. : ЛГИТМ, 1988. – С. 29–45.
154. Радаев, В. В. Социология потребления: основные подходы / В. В. Радаев // Социологические исследования. – М., 2005. – С. 5–18.
155. Рахматуллин, Р. Ю. Понятие образа / Р. Ю. Рахматуллин, Э. Р. Семенова, Д. З. Хамзина // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2012. – № 12 (26). – Ч. 2. – С. 167–170.
156. Репертуары театров будут проходить через общественные слушания – мнения крымских режиссеров [Электронный ресурс] // Лента новостей Крыма : общество. – № 8. – (04.08.2021). – Режим доступа : <https://crimeanews.com/society/2021/08/04/822761.html>. – (Дата обращения : 20.05.2023).
157. Роль критика в развитии современного рынка искусств / Х. Крамер, В. Бабков // Галерейный бизнес: практические советы, как эффективно управлять галереей. – Минск : Вараксин, 2006. – С. 62–70.
158. Рубина, Ю. И. Театральная самодеятельность школьников. Основы педагогического руководства / Ю. И. Рубина, Т. Ф. Завадская, Н. Н. Шевелев. – М. : ВЛАДОС, 1983. – 176 с.

159. Рубинштейн, А. Я. Сегментация театрального рынка / А. Я. Рубинштейн, Н. А. Скоморохова, Г. Г. Гедовиус // Художественная жизнь современного общества : в 4 томах. – Т. 3 : Искусство в контексте социальной экономики / отв. ред. А. Я. Рубинштейн. – СПб. : Дмитрий Буланин. 1998. – С. 226–248.

160. Самсонова, А. А. Дискурсивная специфика современной театральной критики / А. А. Самсонова // Дискурсология и медиакритика современных средств массовой информации : материалы Междунар. науч.-практ. конф. (Белгород, 2–4 октября 2019 г.) / под ред. А. В. Полонского, С. В. Ушаковой, С. М. Нарожней. – Белгород : ПОЛИТЕРРА, 2019. – С. 96–101.

161. Сапронов, П. А. Культурология : курс лекций по теории и истории культуры / П. А. Сапронов. – СПб. : Союз, 1998. – 560 с.

162. Семашко, А. Общество, театр, молодежь. Социально-коммуникативный аспект / А. Семашко, С. Паламарчук // Театр и художественная культура : социологические исследования театральной жизни. – М. : ВТО, 1980. – С. 324–346.

163. Ситарам, К. Основы межкультурной коммуникации / К. Ситарам, Р. Когделл // Человек. – М., 1992. – № 5. – С. 100–107.

164. Словарь русского языка : в 4 томах. / под ред. А. П. Евгеньевой. – 4-е изд., стер. – М. : Полиграфресурсы, 1999. – Т. 3. – 750 с.

165. Смелянский, А. М. О себе, театре, критике / А. М. Смелянский // Письма из театра. – 2000. – № 18. – С. 64.

166. Смирнова, Л. Н. Популярная история театра [Электронный ресурс] / Л. Н. Смирнова, Г. А. Гальперина, Г. В. Дятлева. – Режим доступа : <https://www.litmir.me/br/?b=105529&p=1>. – (Дата обращения: 14.06.2023).

167. Соколов, К. Б. Социальная эффективность художественной культуры: Процессы распространения и освоения художественных ценностей / К. Б. Соколов, Ю. У. Фохт-Бабушкин. – М. : Наука, 1990. – 251 с.

168. Соловьёв, В. С. Философия искусства и литературная критика / В. С. Соловьёв. – М. : Искусство, 1991. – 702 с.

169. Сохор, А. Н. Вопросы социологии и эстетики музыки / А. Н. Сохор. – Л. : Советский композитор, 1980. – 295 с.

170. Станиславский, К. С. Работа актера над собой. – Ч. 1 : Работа над собой в творческом процессе переживания / К. С. Станиславский. – М. : Художественная литература, 2003. – 214 с.

171. Станиславский, К. С. Статьи. Речи. Беседы. Письма / К. С. Станиславский, Г. Кристи и Н. Чушкин; В. Прокофьева. – М. : Искусство, 1953. – 782 с.

172. Струмилин, С. Г. Проблемы экономики труда : монография / С. Г. Струмилин, М. Я. Сонин. – М. : Наука, 1982. – 470 с.

173. Сулакова, А. С. Культурная память в художественных стратегиях искусства / А. С. Сулакова, С. А. Маленко, А. Г. Некита // Культурные индустрии в институтах общества потребления : материалы Всерос. науч. конф. (Великий Новгород, 7–8 апреля 2020 г.). – Великий Новгород : Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, 2020. – С. 178–183.

174. Сценический образ : понятие, формирование образа [Электронный ресурс] / С. А. Семакин // Сценарии праздников. – Режим доступа : <https://www.art-talant.org/publikacii/76263-scenicheskiy-obraz-ponyatie-formirovanie-obraza>. – (Дата обращения : 05.07.2023).

175. Сценический образ: определение понятия [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://teatr-lib.ru/Library/Dictionary/terms1/#_Точ368053336. – (Дата обращения : 18.07.2023).

176. Тард, Г. Общественное мнение и толпа / Г. Тард ред. П. С. Когана. – М. : Товарищество типографий А. И. Мамонтова, 1902. – 201 с.

177. Татаринцева, Е. М. Синестетические компоненты музыкального творчества (на примере конкурса юных композиторов «Звучащие образы») / Е. М. Татаринцева, И. В. Пестерева // Галеевские чтения: От синестезии к синтезу искусств : матер. Междунар. науч.-практ. конф. (к 75-летию со дня рождения Б. М. Галеева). – Казань : Бриг, 2015. – С. 315–320.

178. Театр Жана Жене : Пьесы. Статьи. Письма / В. Максимов. – СПб. : Гиперион, 2001. – 505 с.

179. Театр и молодежь : опыт социологического исследования / А. Н. Алексеев, О. Б. Божков, В. Л. Владимиров и др. – М. : ВТО, 1979. – 291 с.

180. Театр и публика : опыт социологического исследования 1960–1970-х годов / отв. ред. В. Н. Дмитриевский. – М. : Канон, 2013. – 398 с.

181. Театральные термины и понятия [Электронный ресурс] / Харьковская государственная академия культуры. – Режим доступа : <https://studfile.net/preview/5596812>. – (Дата обращения : 18.07.2023).

182. Титова, В. Н. Героизация подвига молодогвардейцев в сценической практике луганских театров как проявление исторической самоидентификации региона / В. Н. Титова // Научный журнал «Известия Самарского научного центра РАН. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки». – Самара : ООО «СЛОВО», 2022. – Т. 24, № 87. – С. 91–98.

183. Титова, Е. В. Культ Диониса и его место в полисной идеологии Афин : дис. ... канд. истор. наук : 07.00.03 / Титова Елена Викторовна. – М., 2003. – 208 с.

184. Точилкина, А. С. Театр в жизни современного города: концептуальное осмысление понятий «театральная культура» и «театральная среда» / А. С. Точилкина // Вестник Челябинской гос. акад. культуры и искусств. – 2015. – № 3 (43). – С. 60–67.

185. Трубецкой, С. Н. Метафизика в Древней Греции / С. Н. Трубецкой. – М. : Типография Э. Лиснера и Ю. Романа, 1890. – 510 с.

186. Тютчев, Ф. И. Собр. соч. : в 2 т. Т. 1 / под ред. Л. Кузиной, К. Пигарева. – М. : Художественная литература, 1984. – 495 с.

187. Усовская, Э. А. Постмодернизм / Э. А. Усовская. – Минск : Тетра-Системс, 2006. – 256 с.

188. Ушаков, Д. Н. Толковый словарь современного русского языка [Электронный ресурс] / Ушаков Д. Н. – М. : Аделант, 2014. – 800 с. – Режим

доступа : <https://www.iprbookshop.ru/44160.html>. – (Дата обращения : 16.05.2023).

189. Ушкарев, А. А. «Граф Орлов» и его «свита» // Культурная деятельность в контексте. Экономическая теория, институциональная среда, социологические измерения. Научное издание. Глава 19 / Ред. А. А. Ушкарев / Под общ. ред. А. Я. Рубинштейна. – СПб. : Алетейя, 2019. С. 773–818.

190. Ушкарев, А. А. Аудитория искусств в социальных измерениях : монография / А. А. Ушкарев. – СПб. : Алетейя, 2019. – 659 с.

191. Ушкарев, А. А. Динамика художественных потребностей : причины и следствия / А. А. Ушкарев // Культура и искусство. – 2018. – № 8. – С. 15–30.

192. Ушкарев, А. А. Изучение аудитории искусства : в поисках сущности / А. А. Ушкарев // Культура и искусство. – 2018. – № 5. – С. 41–58.

193. Ушкарев, А. А. Культурный капитал как драйвер потребления искусства / А. А. Ушкарев // Обсерватория культуры. – 2018. – № 15 (2). – С. 178–187.

194. Ушкарев, А. А. Обсерватория культуры / А. А. Ушкарев. – 2017. – № 2. – С. 148–156.

195. Ушкарев, А. А. Статусная мотивация потребления искусства // Культура и искусство. – 2018. – № 6. – С. 1–12.

196. Ушкарев, А. А. Театральная публика: разрушая стереотипы / А. А. Ушкарев // Вопросы театра. Proscaenium. – 2018. – № 1–2. – С. 436–451.

197. Файнштейн, Т. А. О жизни и трудах Эрнста Кречмера (1888–1964 гг.). К 120-летию со дня рождения / Т. А. Файнштейн // Психиатрия и психофармакотерапия им. П. Б. Ганнушкина : журнал. – 2009. – № 1. – С. 62–66.

198. Финк, Е. Основные феномены человеческого бытия / Е. Финк // Проблема человека в западной философии : сб. науч. ст. / сост. П. С. Гуревич. – М. : Прогресс, 1988. – С. 357–403.

199. Фохт-Бабушкин, Ю. У. Искусство в жизни молодых поколений России. Достигнутые эффекты, упущенные возможности и сохраняющиеся надежды / Ю. У. Фохт-Бабушкин. – СПб. : Алетейя, 2005. – 320 с.

200. Фохт-Бабушкин, Ю. У. Искусство в жизни человека. Конкретно-социологические исследования искусства в России конца XIX – первых десятилетий XX века. История и методология / Ю. У. Фохт-Бабушкин. – СПб. : Алетейя, 2016. – 220 с.

201. Фохт-Бабушкин, Ю. У. Культурная активность в 90-е годы / Ю. У. Фохт-Бабушкин // Экономические основы культурной деятельности. Индивидуальные предпочтения и общественный интерес / под общ. ред. А. Я. Рубинштейна. – СПб. : Алетейя, 2002. – 634 с.

202. Фохт-Бабушкин, Ю. У. О культурных потребностях москвичей / Ю. У. Фохт-Бабушкин // Культура и культурные потребности москвичей. – М. : Экономика, 2010. – С. 11–108.

203. Фохт-Бабушкин, Ю. У. Художественная культура : проблемы изучения и управления / Ю. У. Фохт-Бабушкин. – М. : Наука, 1986. – 235 с.

204. Фромм, Э. Бегство от свободы / Э. Фромм ; пер. с англ. А. Лактионова. – М. : АСТ, 2009. – 284 с.

205. Хализев, В. Е. Драма как явление искусства / В. Е. Хализев. – М. : Искусство, 1978. – 240 с.

206. Хорошавцева, О. П. Средства массовой информации как канал межкультурной коммуникации / О. П. Хорошавцева // Культура и образование : сборник науч. статей / под ред. В. Л. Бенина. – Уфа : БГПУ. – 2010. – С. 149–156.

207. Храпов, С. А. Трансформация общественного сознания в социокультурном пространстве постсоветской России : автореф. дис. ... д-ра филос. наук : 09.00.11 / Храпов Сергей Александрович. – М., 2011. – 39 с.

208. Хренов, Н. А. Публика в истории культуры. Феномен публики в ракурсе психологии масс / Н. А. Хренов. – М. : Аграф, 2007. – 496 с.

209. Хрестоматия по истории западноевропейского театра / С. С. Мокульский. – М. : Искусство, 1952. – 816 с.

210. Художественная культура и развитие личности : проблемы долгосрочного планирования / Ю. У. Фохт-Бабушкин, В. Я. Нейгольдберг, Ю. В. Осокин. – М. : Наука, 1987. – 222 с.

211. Чепеленко, К. О. Социокультурные особенности аудитории современного провинциального театра : автореф. дис. ... канд. социол. наук : 22.00.06 / К. О. Чепеленко. – Саратов, 2008. – 16 с.

212. Шехтер, Т. Е. Современное искусство как предмет гуманитарного знания / Т. Е. Шехтер // Современное искусство и отечественный художественный рынок. – СПб. : СПбГУП, 2005. – 176 с.

213. Шibaева, М. М. Понимание инациональной культуры как фактора диалогических отношений [Электронный ресурс] / М. М. Шibaева // Культура культуры. Научное рецензируемое периодическое электронное издание. – 2017. – № 2. – Режим доступа : http://cult-cult.ru/understanding-of-foreign-culture-as-a-factor-of-developing-dialogue/#se-arch_mark_шибаева. – (Дата обращения : 14.06.2023).

214. Шibaева, М. М. Расширение диапазона зрелищно-визуальных форм в реалиях урбанизма: тенденции и проблемы / М. М. Шibaева, Е. В. Верхотуров // Вестник московского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 1 (99). – С. 78–85.

215. Шулева, Е. И. Диагностика уровня эстетической воспитанности ребенка в учреждении дополнительного образования / Е. И. Шулева // Взаимодействие нравственного и эстетического воспитания в системе работы центра дополнительного образования детей : материалы VIII науч.-практ. конф. Правобереж. Центра дополн. образования для детей / отв. ред. А. Г. Недосекина. – Магнитогорск, 2004. – С. 108–115.

216. Шульга, Р. Искусство в практиках культуры : Социокультурологический очерк / Р. Шульга. – К. : Институт философии НАНУ, 2008. – 200 с.

217. Эйзенштейн, С. М. Психология искусства / С. М. Эйзенштейн // Психология процессов художественного творчества : сборник статей / отв. ред. В. С. Мейлах и Н. А. Хренов. – Л. : Наука, 1980. – С. 173–203.

218. Эфендиев, А. Г. Социальная природа и факторы воспитания: Некоторые социологические проблемы / А. Г. Эфендиев. – М. : МГУ, 1983. – 123 с.

219. Bourdieu, P. Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste / P. Bourdieu // Social Stratification: Class, Race, and Gender in Sociological Perspective. – Boulder : Westview Press, 1994. – P.P. 404–429.

220. Bourdieu, P. Outline of a theory of practice / P. Bourdieu // Cambridge: Cambridge University Press, 1977. – P.P. 171–183.

221. Castellucci, Cl. Romeo Castellucci / Cl. Castellucci. – Arles: Actes Sud, 2002. – P. 117.

222. Cogniat, R. Les Presses Littéraires de France / R. Cogniat, G. Baty. – Paris, 1953. – P. 57.

223. Corssen, S. Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft / S. Corssen. – Tübingen : Niemeyer, 1998. – P. 308.

224. Gadamer, H. G. Wahrheit und Methode / H. G. Gadamer. – Tuebingen, 1990. – P. 316.

225. Habermas, J. Between Facts and Norms: Contributions to a Discourse Theory of Law and Democracy / J. H. Gadamer. – Cambridge : Polity, 1996. – P. 676.

226. Jung, C. G. Psychological Types / C. G. Jung . – Volume 6. – Princeton : Princeton University Press, 1971. – P. 140.

227. Lippman, W. Public opinion / W. Lippman. – London, 1922. – P. 60.

228. Parsons, T. Societies: evolutionary and comparative perspectives / T. Parsons. – London : Prentice Hall, 1966. – P. 163.

229. Stigler, G. J., Becker G. S. De Gustibus non est disputandum / G. J. Stigler, G. S. Becker // American Economic Review. – 1977. – 67 (2): P.P. 76-90.

230. Wartofsky, M. W. Models Representation and the Scientific Understanding. Dordrecht: Holland / M. W. Wartofsky. – Boston : Reidel Publishing Company, 1979. – P. 147.

231. Weber, M. Wirtschaft und Gesellschaft / M. Weber. – Bd. 1. – Köln, 1964. – P. 74.