



Искусствоведение

УДК 792.01

М.С. Журков

М.К. Найденко

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

Найденко Михаил Константинович, доктор культурологии, профессор кафедры театрального искусства Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), e-mail: naidenko07@mail.ru

К МЕТОДОЛОГИИ ИССЛЕДОВАНИЯ КОММУНИКАТИВНОГО ПРОСТРАНСТВА «СЦЕНА – ЗРИТЕЛЬ»

Осуществляется поиск методики изучения коммуникативного пространства «сцена – зритель». Комплекс методов, подчиненный *хронотопономической* метамодели театра, позволяет применить предложенный Р.Т. Крейгом прием диалога теорий коммуникации на эмпирике теории и истории театра. Утверждается, что *хронотопономическая* модель позволяет характеризовать как систему высшего уровня социальную коммуникацию и как подсистемы – театральный и теоретический дискурс, демонстрируя их взаимосвязь и общую природу.

Ключевые слова: антропология театра, театральная коммуникация, диалог, диалогические методы, коммуникативное пространство.

M.S. Zhurkov

M.K. Naydenko

Zhurkov Maksim Sergeevich, lecturer of theatrical art department of the Krasnodar state institute of culture, theater director (33, im. 40-letiya Pobedy st., Krasnodar), e-mail: kabukinet@mail.ru

Naydenko Mikhail Konstantinovich, doctor of culturology, professor of department of theater arts of the Krasnodar state institute of culture, (33, im. 40-letiya Pobedy st., Krasnodar), e-mail: naidenko07@mail.ru

TO THE METHODOLOGY OF RESEARCHING THE COMMUNICATIVE SPACE «STAGE – SPECTATOR»

The search for a methodology for studying the communicative space "Scene – Spectator" is carried out. The complex of methods, subordinated to the *chronotoponomical* metamodel of theater, allows us to apply the method of dialogue of communication theories proposed by R.T. Craig to the empiricism of the theory and history of theater. It is argued that the *chronotoponomical* model makes it possible to characterize social communication as a system of the highest level, and as a subsystem of theatrical and theoretical discourse, demonstrating their interconnection and general nature.

Key words: anthropology of theater, theatrical communication, dialogue, dialogical methods, communicative space.

Определение предмета исследования, обнаружение его пределов – логическая операция ограничения исследовательской мысли с целью прояснения некоторой части реальности. Когда объект исследования в достаточной степени определен теоретической традицией, предмет исследования определяется как некоторый его неисследованный аспект, а методологический инструментарий регламентируется большей частью той

же традицией. С театром, а именно – его элементом видится исследуемое пространство – дело обстоит сложнее. Нет, и возможно, не может быть в достаточной степени универсального определения этого распространенного феномена культуры [11; 12]. Причем не только теоретики театра, но и практики в равной мере претендуют на собственную его интерпретацию, а любое ограничение разнообразия мнений неминуемо ведет к односторонности представлений об этом сложной феномене. В данном случае применим теоретический конструкт «социокультурный фронт» [6], подразумевающий социокультурную и историко-культурную подвижность понятия и описываемого им феномена.

Лекции российского философа и политолога А. Г. Дугина в Московском художественном академическом театре им. М. Горького в рамках проекта «Открытые сцены МХАТ» (октябрь 2019 – февраль 2020) по курсу «Онтология и антропология театра» [1] – пример очередной авторской философской концепции театра и одновременно пример ее (концепции) *культурологической атрибуции* [5, с. 21–24] как некоего культурного феномена, выраженного в языке, с одной стороны, к древнегреческой культуре, с другой, – к современной российской театральной культуре. Уже этимологический подход А. Г. Дугина, как нам кажется, неоднозначен, поскольку ориентирован лишь на θέατρον – место для зрелищ, но не учитывает таких оттенков смысла, как θεάομαι – посмотри на меня, а θεά – богиня, женское начало божественности, в отличии от мужского начала θεός; трон же – место бога, высшее в сакральном смысле место; трон – седло царей. Именно в своей вводной лекции, раскрывая сущность театра и подыскивая этому слову этимологически родственный аналог в русском языке, уважаемый Александр Гельевич обмолвился, что, быть может, «позор» в исконном древнем значении «зрелища» является наиболее подходящим [20]. Впрочем, определяя комедию от κῶμος, он отсекает «грех титанов» от божественной иронии театрального акта. Получается, что центром театра является «хор», а «позор», поскольку неотрывен от

разоблачения греха, – все же некоторое ценностно-смысловое периферийное пограничье театра, за которым тот теряет свою сущность. Сама категория «позора» не однозначна, а представляет собой некий смысловой фронтир от употребленного А. Г. Дугиным значения выставления некоторой сущности на всеобщий показ, в том числе для ее коллективного выяснения, до противоположного значения, ныне в обыденности более распространенного, – некоторой сущности, всеобщая демонстрация которой находится за рамками общественной нормы, т.е. табулируется, запрещается.

Возводя понятие театра до категориального уровня структурного элемента бытия, А. Г. Дугин акцентирует внимание на его сакральности, на имманентной его функции в культуре Древней Греции, которая, по его мнению, заключается в структурировании особым образом отношения греческого полиса к реальности и порождении посредством этого отношения космогонии мироздания, – опять же неоднозначное утверждение, требующее разграничения категорий «театр» и «миф». Возможно, синкретичное единство мифа и театра в Древней Греции обеспечивало такую функцию. А. Г. Дугин в угоду собственным консервативным принципам возвеличивает архаику. По его мысли, возрожденный после средневековой паузы в Европе театр, лишенный архаичного мифоэпического сакрального смысла, уже в некотором роде пародия на театр. Хотя Александр Гельевич несколько спекулятивно шекспировский «Глобус» относит все же к театру, а последующее – уже к деволуции искусства. Выпадает из внимания лектора и Средневековье с его шутами, скоморохами и бродячими актерами, народными и церковными праздниками, а также древнейшие театральные традиции Индии, Китая, Японии и других стран.

Но все же с ним можно согласиться, что условное и нормированное разделение сцены и зрителя особым образом организует коммуникативное пространство как некий универсальный, присущий всем культурам элемент. Конечно, феномен театра выделенным коммуникативным пространством не ограничивается, но его выделение и определение как культурного феномена

позволяет глубже проникнуть в сущность театра и театрального искусства, сопровождающего эволюцию культуры и социальной коммуникации. Акцент на нем позволяет изучать театр как сегмент социальной коммуникации, как неотрывный от эволюции социальной коммуникации социокультурный феномен. Определение коммуникативного пространства «сцена – зритель» в теоретическом плане важно для расширения картины научных представлений о месте театра в культуре, для театральных практик важно, что обнаружение механизмов функционирования этого коммуникативного пространства расширяет творческий инструментарий театральных деятелей и способствует обогащению театрального искусства.

Представляется очевидным, что определение коммуникативного пространства «сцена – зритель» должно быть направлено на обобщение результатов научно-философских дискуссий по проблемам определения сущности театра и театральной коммуникации, функций и механизмов социальной коммуникации, места и особенностей художественного творчества в ней. Т. е. необходим межпредметный системный подход, раскрывающий взаимосвязи культуры, коммуникации, феномена театра и теоретической рефлексии по этой проблематике. Предмет исследования, коммуникативное пространство «сцена – зритель», определяется посредством анализа научно-философского дискурса в историческом процессе. Анализируемый дискурс, как и сам театр, мыслится частью культурной жизни, некоторым культурным феноменом, имеющим историческое измерение интеллектуальным процессом социальной коммуникации, понимаемой вслед за А. В. Соколовым как «необходимый аспект, неотъемлемая часть культуры», поскольку «эволюция человеческой культуры есть в то же время социально-коммуникационная эволюция» [22, с. 7]. Поэтому определение коммуникативного пространства «сцена – зритель» не ограничивается формальной логической процедурой, а требует отдельного исследования и модернизации существующего методического инструментария.

Обратим внимание, что определение коммуникативного пространства «сцена – зритель» в узком классическом понимании некоторого умозаключения, исключающего многозначность понимания в силу неизвестности, возможно ли это, не является главной целью данной статьи. Сохраняется вероятность, что изучаемое пространство определяется не единственным именем, а множеством имен в своих системах координат. Метафорически это пространство, скорее, можно визуализировать (вообразить) даже не как плоскость, а как сложной формы объемную фигуру, сущностно, быть может, не отличающуюся устойчивостью граней. Задача наблюдения имманентной текучести социокультурного феномена требует в том числе совершенствования теоретико-методологического инструментария, поэтому основное место в работе отведено методологии планируемого исследования. Цель данной статьи – предложить новое видение проблематики театральной коммуникации, рассмотрев возможность синтеза отдельных диалогических подходов, а также модель дальнейшего изучения коммуникативного пространства «сцена – зритель».

Если в целом взглянуть на эволюцию научно-философских представлений о театре между «Поэтикой» Аристотеля [2] и ее чтением (превращением в представление-беседу) Петром Куликовым в рамках проекта «Открытые сцены МХАТ» [15], то можно прочертить линию от онтологии театра, поиска ответа на вопрос «что есть театр?» к его герменевтике. Феноменологическая революция в эстетике, предопределившая структурализм и постструктурализм XX в. [35, р. 17–26], прибавляет к объективности театра его антропологическое измерение – субъективность и субъектность. Субъектность театра обнаруживается при переходе от рассмотрения его объективной вещности (театральных объектов и техник) к изучению объективной его духовности в аспекте социокультурного влияния театральных практик, к изучению его роли в структурировании историко-культурных и социальных реалий; субъективность же – при допущении права и театра как одного из

коллективных субъектов особого сегмента социальной коммуникации (условно – «сцена») и его зрителя или критика, второго коллективного субъекта того же коммуникативного взаимодействия (условно – «зритель»), оставаться самобытным и уникальным: по отношению к сцене – уникальным и самобытным явлением культурной жизни, по отношению к зрителю – уникальной и самобытной личностью или коллективным субъектом, каким могут быть представители отдельной теоретической традиции или некоторой идеологии, в том числе народы и нации. Как народу или этносу отказать в самобытности? Тем самым подчеркивается диалогическая коммуникативная сущность театра во взаимодействии со зрителем, требующая при рассмотрении обращения к теории коммуникации. Потому А. Г. Дугин и выбирает стратегию диалога [20], его лекции в целом предполагают реконструкцию диалогической метасферы коммуникации, посредством которой проектируются значимые категории языка [1]. Исходя из собственной концепции метакино [3, с. 34–36.], Ж. Делёз обратил внимание, что подобным образом и кинематограф перепрограммирует язык, будучи зрелищем [10, с. 594].

Следуя логике одного из основателей американской реляционной теории коммуникации Р. Т. Крейга, метакоммуникативная сфера (общение в общении, или коммуникация в коммуникации) образуется как обязательное условие диалогического разрешения противоречий в рамках коммуникации [29]. Если в качестве интерпретативной концепции исторического процесса принять теорию конструктивной напряженности дуальных оппозиций А. С. Ахиезера [4, с. 160–162; 229–231], в рамках которой диалог мыслится как «имманентная форма существования мышления, всегда требующая определенных форм отношений людей, организационных форм» [4, с. 152], то театр предстает одной из таких организационных форм. Это и позволяет рассматривать коммуникативное пространство «сцена – зритель» как сегмент социальной коммуникации, с одной стороны, отражающий исторические реалии сложной системы социальных отношений, а с другой –

формирующий в рамках театральных практик метакоммуникативную сферу, проектирующую эти самые реалии.

Культура в целом понимается как совокупность надбиологических программ жизнедеятельности [23, с. 151]. Но в контексте проблемы определения коммуникативного пространства «сцена – зритель» важно подчеркнуть функцию культуры как детерминанты социально-исторического развития, задающей определенный вектор прогнозируемых изменений [13]. Театр не исключен из этой совокупности программ. Как форма коллективной деятельности он соподчинен общим тенденциям и закономерностям онтогенеза культуры, но он способен и нормировать (узаконивать) отдельные ценностно-смысловые отношения, тем самым проектируя устойчивые культурные тенденции. В этом разрезе история театра – суть история культуры. И вопрос номинации (определения) коммуникативного пространства «сцена – зритель» обусловлен как горизонтальными ценностно-смысловыми связями конкретной культуры конкретного исторического периода (топос), так и историко-культурными вертикальными связями (хронос) отдельного исторического периода с интегрированным в него культурным наследием, совокупностью исторически обусловленных смыслов и ценностей.

Таким образом, определение коммуникативного пространства «сцена – зритель» есть логическая процедура реконструкции некоторой хронотопономической метамоделю театра, в которой любые концепты и концепции театра соподчинены исторической вертикали и социокультурной горизонтали социально-коммуникационной эволюции. Эта реконструкция предполагает два направления культурологической атрибуции: по горизонтали социально-исторического времени в ряду иных или сходных феноменов культуры и социальной коммуникации единой временной плоскости и по культурно-исторической временной вертикали в ряду сходных исторических феноменов.

Следует подчеркнуть, что хронотопономическая мета модель театра не только теоретическое построение, но и результат театральных *практик* [2]. Номос (имя) возникает в результате коммуникативных практик, «имя вещи, – по мысли А.Ф. Лосева, – есть орудие общения» [18, с. 802–880], «наше знание о хронотопе, – как делает вывод Ухтомский, – всегда есть пробный проект предстоящей конкретной реальности по предваряющим признакам. Правда или ложь проекта решается конкретной проверкой» [24, с. 71]. И именно этому знанию о предмете мы даем категориальные имена, используемые в социальной коммуникации в качестве констант текущей реальности, превращая знание о хронотопе (о реальности как предмете) в хронотопономическую модель реальности. То, что является предположением о реальности (хронотопом, по А.А. Ухтомскому) в области художественного творчества, является художественной реальностью – основным содержанием художественного произведения [7, с. 9–171], т.е. тем сообщением, которое в коммуникативном пространстве «сцена – зритель» проектирует социальную реальность. В силу синкретичности театрального искусства его коммуникативное пространство «сцена – зритель», будучи результатом театрального акта, атомического элемента театрального действия, повторяет в сжатом и управляемом (регламентированном) времени нерегламентированные по времени коммуникативные процедуры социальной реальности.

Именно теоретический конструкт хронотопа А. А. Ухтомского был позаимствован М. М. Бахтиным при построении диалогической концепция художественной реальности. Следует обратить внимание на два существенных положения М. М. Бахтина, значительно повлиявших на теорию дискурса (М. Фуко, Ж. Деррида, Р. Барт, Ю. Кристева и др.), современную нарратологию и теорию управления (Р. Барт, Дж. Брунер, Б. Чарнявска, У. Р. Фишер, К. Бёрк, М. Альвессон, К. Гирц, Дж. Сандберг, Б. Лоакер и др.), реляционную теорию коммуникации (Л. Бакстер, Дж. Вуд, Дж.О. Грин, В. Манусов, Р. Крейг и др.): 1) любое повествование

организовано вокруг собственного хронотопа, отражая в том числе и процессуальность реальности; 2) диалог во всех его проявлениях формирует динамичную коммуникативную метасреду, через призму которой культура и повседневность постоянно взаимоопределяются [7, с. 195–198]. М. М. Бахтина причисляют к кругу наиболее влиятельных мыслителей XX в. [26; 27; 30; 31; 33]. Однако далеко не все зарубежные исследователи отдают себе отчет в том, что, с одной стороны, инвентаризация наследия М. М. Бахтина остается одной из сложных научных проблем, а с другой – его концепция диалога, хотя и не получила официального признания в советское время, не исключена из российского теоретического дискурса, а получила развитие в трудах выдающихся отечественных ученых и философов: С. С. Аверинцева, М. К. Мамардашвили, В. С. Библера, А. С. Ахиезера и др.

Нельзя не отметить, что концепция диалога, которую схематично следует обозначить как непрекращающееся взаимодействие субъектов коммуникации типа: $A \leftrightarrow B$, подразумевающее не только управляющее направление от актора к реципиенту, но и обратную связь, в некоторой степени противоречит известной прагматической схеме коммуникации Ч. Пирса. Анализируя различные коммуникативные процедуры, оттолкнувшись от наиболее распространенной «телеграфной» ($A \rightarrow O \rightarrow B$) схемы Ч. Пирса и Ф. Соссюра, где «А» и «В» – субъекты коммуникации, а «О» – объект (сообщение), Ю. М. Лотман приходит к выводу, что эта схема описывает исключительную ситуацию непосредственного управления ($Я \rightarrow Он$, где Я – управляющий субъект, а Он – управляемый) [19, с. 150–372]. Различение отдельных видов сообщений (сигналы, знаки, символы и т.д.) [17] сразу же указывает на исключительность «телеграфной» схемы, поскольку ее объектом могут быть лишь сигналы. Кроме того, схема автокоммуникации, передачи сообщения самому себе во времени ($A \rightarrow O \rightarrow A1$), исключаяющая в принципе конвенциональность обмена, свойственная не только личности, но и обществу в целом, указывает на богатейшую сферу коммуникативных отношений Дара между субъектами. Совокупность театральных постановок

можно рассматривать как сообщение в такого рода коммуникативном взаимодействии общества с самим собой в ограниченное время театральной постановки. В этой связи актуально обращение Ф. Адольфа к переосмыслению наследия М. Мосса [25], на новом уровне теоретизации демонстрирующее, что капиталистическими формами эквивалентного обмена и накопления социальная коммуникация не ограничивается.

В теории управления сформировалось положение о ресурсном функционале культуры [32; 34]. Т. Хернес и М. Шульц, обобщая существующие теоретические подходы, выделяют общие для теоретического дискурса и управленческих стратегий основания типологии организационных культур по отношению к их временным изменениям: эволюционные (*Evolutionary*), периодические (*Periodic*) и возобновляемые (*A Becoming*) [32, p. 356–371]. М. Фельдман указывает, что акторно-сетевая теория стоит особняком, поскольку не только формирует новый взгляд на реальность, но и позволяет по-новому на нее воздействовать [32, p. 625–635]. Всю совокупность подходов можно разделить по онтологическим основаниям на «слабые» (бытие процессов), и «сильные» (становление процессов) [32, p. 625]. Акторно-сетевая теория Б. Латура объединяет бытие и становление в комплекс бытие–становление, уравнивая прямолинейность схемы Ч. Пирса ($A \rightarrow B$) обратной связью типа $A \leftrightarrow B$. Это диалогическая взаимосвязь, которая подчеркивает частность субъект-объектных отношений в сложном многообразии субъект-субъектных. В этом контексте пересматривается не только кантовская гносеология (отношение субъекта к объекту), но и гегелевский закон «отрицания отрицания» теряет свой универсальный характер, обнаруживая (в терминологии А.С. Ахиезера) свою инверсионность [4, с. 195–199], в то время как медиация [4, с. 271–273] предполагает диалектический синтез диалогических оппозиций посредством некоторой вырабатываемой в процессе диалога ценностной медианты, в результате, и медианта, и противоположащие оппозиции остаются в пределах истинного.

Если организующее начало принять в качестве общеродовой характеристики коммуникации, то медиация как следствие диалогической логики коммуникативного взаимодействия является фактором прогресса социальной коммуникации, а инверсия – регресса. Медиация позволяет усмотреть в разнообразии не следствие разобщенности, а ресурс качественно иного, не ограниченного различиями субъектов коммуникации социального взаимодействия. Но вместе с тем медиация не исключает инверсию, а базируется на ней, являясь как логическая операция высшим (последующим) по отношению к инверсии шагом абстрагирования или конкретизации. Исторически, как феномен социального взаимодействия, так же, как и рефлексивная мыслительная процедура, медиация следует за инверсией, является усложнением последней, обусловленным ростом социальной рефлексии [4, с. 67], т.е. она индуктивного происхождения. Но как только мы предполагаем медиацию в качестве коммуникативного фактора, она становится посылкой и дедуктивных умозаключений. Как оппозиции диалогического мышления и инверсия, и медиация одновременно наличествуют, предполагая свободный выбор субъектом стратегии коммуникации. Прогресс или регресс социальной коммуникации, таким образом, – это всегда выбор коллективного субъекта и каждой отдельной персоны в рамках коллектива некоторой коммуникативной стратегии. Однако усложнение (развитие и эволюция) социальности характеризует именно прогресс, а упрощение социальных связей, возникающее в результате стремления управляющего центра к рационализации и унификации механизмов управления, – процесс обратного характера – регресс социальности.

Театральный акт – живая прогрессирующая метасфера социальности, подчиненная диалогической медиационной логике, не исключая инверсию (катарсис, по Аристотелю), но базирующаяся на ней и идущая всегда дальше в сферу становления новой ценностной медианты, разрешающей конструктивное напряжение дуальных оппозиций. Мы не

можем исключать эволюционных, периодических и возобновляемых свойств коммуникативного пространства «сцена – зритель». Одновременно синтез бытия и становления процессов в рамках театрального акта точнее характеризует сущность исследуемого предмета, нежели методологическое разделение «слабых» и «сильных» программ. Мы не претендуем на утверждение акторно-сетевой [16] природы театральной коммуникации, предполагая все же ее еще большую многогранность, выходящую за рамки отдельных теоретических подходов. Однако есть и характерная черта коммуникации в пространстве «сцена – зритель», она, составляя часть процесса театрального акта, регламентирована (организована) во времени, скрепляет собой художественную форму и частично ею ограничивается. Коммуникативное пространство «сцена – зритель», таким образом, включает в себя художественную форму как механизм организации действия во времени. Но единственной художественной формой театральной постановки (спектакля) оно не ограничивается. Спектакль выступает медиатором множества художественных форм, воплощая собственную. В этом смысле совокупная художественная форма спектакля является целью множества коммуникативных практик до и во время постановки. Вместе с тем любая театральная постановка проектирует дальнейшие коммуникативные связи, которые, помимо детерминации повседневных смыслов, нацелены на дальнейшие постановки, на изменение их качеств, включая потенцию инновации перспективных художественных форм, но не ограничиваясь тем.

Итак, коммуникативное пространство «сцена – зритель» представляет собой особым образом организованную часть социального пространства, центральное место в котором образует художественная форма театральной постановки (спектакля). В каждом конкретном случае художественная форма театральной постановки с различной степенью условности воссоздает хронотопономическую модель реальности: время + пространство + имя. Условность как таковая, как и хронотопологическое триединство, является общевидовым свойством социальной коммуникации, отличающим ее от

химического, биологического или физико-механического видов коммуникации, в которых место имени занимают иные коды и сигналы. Но вместе с тем разделение социального пространства на две взаимодействующие сферы (сферу «сцены» и сферу «зрителя») носит не случайный характер взаимодействия субъектов социальной коммуникации, а нормированный. Т.е. возникает и в исторической перспективе закрепляется условность различения двух специфических сфер, принадлежность к которым осознанно выбирается человеком как некая временная (ограниченная во времени) нормативно регламентированная роль. Этот метауровень условности (медиации) организует пространство «сцена – зритель» в совокупности социальных отношений. Подобным образом (посредством медиации) организуются и иные социальные связи, характеризующие общество как коллективного субъекта деятельности. Наличие сферы коммуникации и нормирующей медиационной метасферы коммуникации (*metacommunication*. по Р.Т. Крейгу) отличает организованное общество от дикого состояния. Пространство «сцена – зритель» как важный сущностный элемент театра характеризует нацеленность коллективной деятельности на создание художественной формы театральной постановки, которая, в свою очередь, характеризуется иным, отличным от реальности содержанием.

Таким образом, коммуникативное пространство «сцена – зритель» гомогенно пространству социальной коммуникации, хотя и имеет свою специфику.

Возможно и целесообразно в этой связи сравнение социальной коммуникации в целом как системы и коммуникативного пространства «сцена – зритель» как подсистемы. Представляется, что выделение художественной (Т. Д. Орлова [21] и др.) или специфической театральной (Е. В. Илова [14] и др.) коммуникации носит условный теоретико-аналитический характер, раскрывая с разных сторон коммуникативное пространство «сцена – зритель». Сравнение и сопоставление различных подходов по

предложенной в 1999 г. Р. Т. Крейгом диалогической схеме [28] с учетом развития теоретических представлений о природе коммуникации Ю. М. Лотмана [17], А. С. Ахиереза [4], Б. Латура [16] и др. в контексте системного понимания культуры В. С. Стёпиным [23] и достижений междисциплинарной теории управления [32; 34], гипотетически позволяет выйти на более глубокий уровень теоретических обобщений, дополнить теорию театра и внести вклад в становление общей теории коммуникации. Сама теоретическая схема метакоммуникации [29] в контексте концепции конструктивной напряженности дуальных оппозиций А. С. Ахиереза [4] обретает онтологический характер сущности коммуникативного взаимодействия. Наиболее широко на эмпирическом материале эта схема разработана в рамках реляционной теории межличностных отношений [26]. Отечественная антропология накапливает опыт анализа интерпретации и реинтерпретации культуры, включая выделенную метасферу синтетических, построенных на взаимодействии двух или более языков искусств текстов культуры [8]. Предлагаемая авторизованная методологическая программа применима и к анализу взаимодействий коллективных субъектов, которые могут быть рассмотрены в коммуникативном пространстве «сцена – зритель». Она расширяет сферу прочтения истории театра как культурного текста, развивает существующие культурологические подходы [9].

Хронотопономическая модель (время + пространство + имя) в равной мере характеризует структуру социальной и театральной коммуникации. Имя по отношению к пространству и времени является медиационной метасферой, в рамках которой в процессе коммуникации вырабатываются ценностно-смысловые концепции пространства и времени. Подобная модель складывается и на уровне межличностных отношений, она позволяет рассматривать и теоретический дискурс как часть культурной жизни, как имеющий культурно-историческое измерение интеллектуальный процесс в рамках социальной коммуникации. Основным методом, позволяющим подчинить общетеоретические методы классификации, сравнения и

типологии в рамках обозначенной задачи, представляется культурологическая атрибуция охватываемых концептов и концепций по социальной горизонтали (в ряду современных подходов) и по вертикали исторического времени, в эволюционном контексте предшествующих представлений. Предмет исследования, коммуникативное пространство «сцена – зритель», предстает в рамках предложенного авторизованного подхода в качестве медианты теоретических дискуссий. Его определение в целом расширяет представления о взаимообусловленности культуры и коммуникации. Диалогический методологический прием Р. Т. Крейга [28], таким образом, предполагается применить на ином эмпирическом материале, на материале истории театра.

Возвращаясь к полемике с профессором А. Г. Дугиным, в свете интенсивно развивающейся общей теории коммуникации и в частности – диалогических методов – следует заметить, что избирательное игнорирование им части теоретического дискурса выглядит спекулятивным идеологическим приемом. Уважаемый Александр Гельевич называет свой монолог "представление одного актера" диалогом [1], но реализует не медиационную логику диалога, а инверсионную логику отрицания не отвечающей его теоретическим и политическим позициям части реальности, включая реальность развития теории коммуникации. Он задается в финале своей первой лекции вопросом: «Возможна ли консервативная революция в театре?», – имея ввиду возврат театральных практик к исконной, по его мнению, синкретичной сакральной функции структурирования космогонии мироздания. Возможно, вопрос сформулирован не совсем корректно. На наш взгляд, сама его постановка раскрывает манипулятивную идеологическую интенцию. Ведь нет оснований предполагать, что театр когда-либо в истории, включая и современные инновационные театральные эксперименты, подобную функцию утрачивал. Хорошие постановки и по сей день конфигурируют (творят) реальность, а плохие лишь позорят своих участников. Реальность сегодняшнего дня полифонична в плане критериев

«плохо/хорошо» в силу культурного разнообразия и многомерности ее хронотопономической модели. Диалог ценен не в аспекте унификации ценностных категорий, – унификация и упрощение связаны с регрессом социальности и социальной коммуникации, – а в плане раскрытия медиационных перспектив совместной жизнедеятельности полифонного многомерного мира.

Список используемой литературы:

1. Антропология и онтология театра // Александр Дугин, 2019–2020. URL: <http://dugin.ru/course/antropologiya-i-ontologiya-teatra> (дата обращения: 15.03.2020).
2. *Аристотель*. Поэтика / Пер. М.Л. Гаспаров // Сочинения: в 4-х тт. – Т. 4. – М.: Мысль, 1983. С. 645–680.
3. *Аронсон О.В.* Язык времени // Кино / Ж. Делёз; вступ. ст. О. Аронсон. – М.: Ад Маргинем, 2004. – С. 12–36.
4. *Ахиезер А.С.* Социокультурная динамика России. 2-е изд. – Новосибирск: Сибирский хронограф, 1997. – 804 с.
5. *Бакуменко Г.В.* Символизация успеха в современном кинематографе: дис. ... канд. культурологии. – Армавир, 2019. URL: <https://kgik1966.ru/content/cms/files/35034.pdf> (дата обращения: 17.03.2021).
6. *Бакуменко Г.В., Устрижицкий О.В., Грицкевич В.П.* О практической значимости теоретического конструкта «социокультурный фронт» // Культурная жизнь Юга России. – 2020. – № 2(77). – С. 127–131.
7. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества / Ред. С.Г. Бочаров, С.С. Аверинцев. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
8. *Волкова П.С.* Культура в пространстве бытия: интерпретация и реинтерпретация // Наследие веков. – 2016. – № 1. – С. 54–60. URL: http://old.heritage-magazine.com/wp-content/uploads/2016/04/2016_1_Volkova.pdf (дата обращения: 28.04.2021).
9. *Горлова И.И., Бакуменко Г.В., Коваленко Т.В.* История как

культурный текст: к вопросу о методе интерпретации символов успеха в культуре // Право и практика. – 2017. – № 1. – С. 183–188.

10. *Делёз Ж.* Кино / Пер. Б. Скуратов; ред. и вступ. ст. О. Аронсон. – М.: Ад Маргинем, 2004. – 624 с.

11. *Журков М.С.* К вопросу об основных фронтах театра // Культурная жизнь Юга России. – 2019. – № 4(75). – С. 14–17.

12. *Журков М.С.* Социокультурные фронты театра и игры в контексте межпредметного дискурса // Культурное наследие России. – 2020. – № 1(28). С. 98–103.

13. *Запесоцкий А.С.* Дмитрий Лихачев: у истоков отечественной культурологии // Контуры будущего в контексте мирового культурного развития: XVIII Международные Лихачевские научные чтения (Санкт-Петербург, 17–19 мая 2018 г.) / Ред. А.С. Запесоцкий. – СПб: СПбГУП, 2018. – С. 251–255.

14. *Илова Е.В.* Поликодовость театральной коммуникации // Гуманитарные исследования. – 2016. – № 1(57). – С. 23–29.

15. *Куликов П.* «Поэтика Аристотеля» спектакль МХАТ им. Горького // Открытые сцены МХАТ, 2020. URL: http://www.mxat-teatr.ru/repertuar/poetika-aristotelya-chteniya_0__160 (дата обращения: 18.03.2020).

16. *Латур Б.* Когда вещи дают сдачи: возможный вклад «исследований науки» в общественные науки // Вестник МГУ. – Серия 7. – Философия, 2003. – № 3. – С. 20–39.

17. *Лич Э.* Культура и коммуникация: логика взаимосвязи символов. К использованию структурного анализа в социальной антропологии / Пер. с англ. И.Ж. Кожановская. – М.: Восточная литература, 2001. – 142 с.

18. *Лосев А.Ф.* Бытие. Имя. Космос / Ред. А.А. Тахо-Годи. – М.: Мысль, 1993. – 958 с.

19. *Лотман Ю.М.* Семиосфера / Ред. Н.Г. Николаюк, Т.А. Шпак. – СПб.: Искусство-СПб, 2000. – 704 с.

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

21. Орлова Т.Д. Театральная критика в системе художественной коммуникации // Веснік БДУ. Серыя 4: Філалогія. Журналістыка. Педагогіка. – 2012. – № 2. – С. 65–69.

22. Соколов А.В. Общая теория социальной коммуникации: учебное пособие. – СПб.: Изд-во Михайлова В.А., 2002. – 461 с.

23. Степин В.С., Смирнова Н.М., Синеокая Ю.В. Существует ли методологический изоморфизм естественнонаучного и социально-гуманитарного знания? // Философский журнал. – 2018. – Т. 11. – № 3. – С. 150–165.

24. Ухтомский А.А. Доминанта / Ред. Е. Строганова, Л. Винокуров, В. Попов и др. – СПб.; М.; Харьков; Минск: Питер, 2002. – 448 с.

25. Adloff F. Gifts of Cooperation, Mauss and Pragmatism. Abingdon, OX; New York, NY: Routledge, 2016. 196 p.

26. Baxter L.A. Voicing Relationships: A Dialogic Perspective. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications, Inc., 2011. – 224 p.

27. Clark K., Holquist M. Mikhail Bakhtin. – Harvard University Press, 1984. – 398 p.

28. Craig R.T. Communication theory as a field // Communication Theory. – 1999. – N. 9. – P. 119–161.

29. Craig R.T. Metacommunication // The International Encyclopedia of Communication Theory and Philosophy / Eds. K.B. Jensen, R.T. Craig. John Wiley & Sons, Inc., 2016. P. 1–8.

30. Hirschkop K. Mikhail Bakhtin: An Aesthetic for Democracy. Oxford – University Press, 1999. – 332 p.

31. Holquist M. Dialogism: Bakhtin and His World. – Psychology Press, 2002. – 228 p.

32. *Langley A. Tsoukas H.* The SAGE Handbook of process organization studies. – London: SAGE Publications Ltd, 2016. – 678 p.

33. *Morson G.S., Emerson C.* Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics. – Stanford University Press, 1990. – 530 p.

34. *Pentland B.T.* Book review: Ann Langley and Haridimos Tsoukas (Eds.) The SAGE Handbook of Process Organization Studies // Organization Studies. – 2017. – N. 38(12). – P. 1796–1800.

35. *Sepp H.R., Embree L.* Introduction // Handbook of Phenomenological Aesthetics / Ed. H. R. Sepp, L. Embree. Contributions to Phenomenology. – V. 59. – Dordrecht: Springer, 2009. – P. 15–30.