

---

## ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ КУЛЬТУРНЫХ ПРОЦЕССОВ

---

УДК 008(009)

Л. А. Закс <https://orcid.org/0000-0003-1219-3404>

### Театр как модель социокультуры

В основе статьи – доклад автора на международном симпозиуме

«Русский театр как культурфилософский феномен: целостность дихотомии» (Ярославль, 18-21 декабря 2019 г.)

Для цитирования: Закс Л. А. Театр как модель социокультуры // Ярославский педагогический вестник. 2020. № 3 (114). С. 174-183. DOI 10.20323/1813-145X-2020-3-114-174-183

В статье театр рассматривается с позиций современной культурологии. Общество – это продукт особой подсистемы культуры: социально организующей, или, более кратко, социокультуры. Последняя включает в себя, с одной стороны, культурогенные средства и способы совместного существования людей, а с другой – сами практики производства, освоения, воспроизводства и развития первых. В статье рассматривается преимущественно первый аспект социокультуры.

Специфика театра как вида искусства заключается в воссоздании (репрезентации) социума посредством самого социума: живых, действующих и общающихся людей. Репрезентирующий общество театр оказывается также и репрезентацией/моделью социокультуры. Выделены ее основные структурные компоненты: институты, формы общения и социального поведения; нормы и ценности; язык и речь; статусы, роли и идентичности; матрицы социальной психологии и идеологии.

Осмысляются особенности компонентов социокультуры и характер их репрезентации сценическими средствами. Рассматриваются ценности и нормы, язык и речь как объект театральной репрезентации в театрах разных эпох. Показана органическая связь театра с такими ментальными структурами социокультуры, как структуры-матрицы социальной психологии и идеологии. Подробно анализируются и как явления социокультуры, и как объекты репрезентации статусы, роли и идентичности. Отмечается особая роль таких компонентов театральной поэтики, порожденных именно задачей воссоздания реальных типологий личности, как амплуа, маски и характеры, но подчеркивается недостаточность этих ранних театральных средств для репрезентации растущей сложности социокультурной типологии людей. Для этого театром разрабатываются и развиваются такие способы художественного обобщения, как идеализация, типизация и типологизация. Отмечается растущий интерес театра к социокультурной типологии личности в XX в. С этих позиций подчеркивается особое значение режиссерского опыта типологизации В. Мейерхольдом.

Анализируются основные аспекты социокультурных форм общения и выделяется ключевое значение для типологии самого театра ролевых отношений общающихся субъектов, преломляющих фундаментальные модальности социального.

Ключевые слова: культура, социокультура, театр, репрезентация социокультуры, театральной репрезентация, театр представления, театр переживания.

---

## THEORETICAL ASPECTS OF THE STUDY OF CULTURAL PROCESSES

---

L. A. Zaks

### Theater as a model of socio-culture

The author considers theater from the perspective of contemporary culturology. Society is a product of a special cultural subsystem: socially organizing, or, more briefly, socio-culture. On the one hand, the latter includes culturogenic means and ways of human co-existence, on the other, the very practices of production, use, reproduction and development of the former. The paper highlights the first aspect of socio-culture.

A specific nature of theater as an art form resides in re-establishing (representing) society through the society itself: living people, actively working and communicating. And theater representing society also appears to be a representation/model of socio-culture. The author identified basic structural components of socio-culture: institutions, forms of communication and social behavior; norms and values; language, and the speech; statuses, roles, and identities; matrixes of social psychology and ideology.

The author reflected on the specificities of socio-culture components, nature of their representation by stage means. He also examines values and norms, language and speech as objects of theatrical representations in theatres of different epochs. The author revealed the organic link of the theater with such mental structures of socio-culture as the structure-matrixes of social psychology and ideology. The author analyzed in detail statuses, roles, and identities both as the phenomena of socio-culture and as objects of representations. A special role of such components of theatrical poetry triggered by the task of reestablishing real typologies of individuals as lines of business, masks, and characters is emphasized but the inability of these early scenic means to represent growing complexity of socio-cultural people's typology is stated. For this purpose, the theater devises and develops ways of artistic generalization: idealization, typification, classification. The paper indicates a growing interest of the theater to socio-cultural personality typology in the XX-th century, a more pronounced interest in «capturing» social types and a greater role of scientific and philosophical foundations of this capture-comprehension. V. Meyerhold's unique director experience in classification is especially noted.

The last part of the article analyzes basic aspects of socio-cultural forms of communication and reveals a key meaning for the typology of the very theater of role relationships of communicating subjects refracting fundamental modalities of social. The author also argues that the present-day theater tends to synthesize basic types and underlines the necessity to explore a new type of theater.

Keywords: culture, socio-culture, theater, representation of socio-culture, theatrical representation, performing theater, theater of experience.

Эта статья посвящена театру. Но не только и не столько как художественно-эстетическому феномену. Взгляд культуролога обнаруживает в театре с его спецификой и большой историей особый «механизм» культуры, работающий на сохранение, упрочение и развитие *социальности* как фундаментального условия-основания всего мира людей.

Чтобы это было понятно, выйдем за пределы театра и посмотрим на общество и культуру в ее фундаментальном значении для первого.

Общество не дано людям «автоматически» – «от природы». Хотя любому приходящему в мир человеку, застающему готовое общество в его samozавершенности и самодостаточности, бытийной весомости и властной мощи (а в этой ситуации все люди!), оно представляется именно явлением естественным, природным. На деле в наших генах нет никакой программы совместной жизни людей, конкретных форм социальности и поведения человека в ее условиях. Общество – феномен в полном смысле *культурогенный*: оно создается и воссоздается людьми с помощью их особой культуры. За заставаемым каждым поколением «готовым» обществом и за привычным автоматизмом общества как процесса и результата совместной жизни и отношений людей (друг к другу и – на этой основе – к природе) скрывается большая культурная «машина» – система созданных людьми устойчивых форм, средств и программ существования общества [Каган, 1996; Малиновский, 2000]. В не меньшей степени эта культурная ма-

шина, а точнее – подсистема культуры включает постоянные усилия, работу социальных субъектов по использованию, совершенствованию и развитию системы искусственных органов совместной жизни.

В ряде прошлых публикаций мной были показаны состав, строение и функции этой важной подсистемы культуры, названной *социально-организующей* [Закс, 2013а; Закс, 2013б; Закс, 2012]. Ее также можно обозначить и более кратким термином, образованным И. П. Смирновым [Смирнов, 2017] от, на мой взгляд, важнейшего на сегодняшний день культурологического прилагательного «социокультурный»: *социокультура*, которым и буду пользоваться в дальнейшем. Как видно из уже сказанного, социокультура выступает в двух главных ипостасях: как основание социальности (совместной жизни) и как освоение, воспроизводство и развитие этого системного основания (форм, средств и программ) в процессе совместной жизни.

Театр как вид искусства, художественного творчества и общения людей имеет к социокультуре самое прямое и тесное отношение. Что было открыто, осознано и, главное, эффективно использовано уже изобретателями театра – древними греками. Уникальная особенность театра как вида искусства (другого такого нет!): языковой материал театра совпадает с его объектом, то есть театр говорит посредством того же самого, о чем/ком он говорит. Театр постигает общество и жизнь людей в нем, «оперируя» как языковым, сценическим

средством... уменьшенным подобием этого самого общества – сцеплением «бесконечного множества живых действительных людей» (эти слова Р. Вагнера о театре в равной, если не в большей мере относятся к обществу). Выходит, что он моделирует и исследует совместную жизнь людей посредством самой этой совместной жизни – «сценического социума» = совместного существования: действия и взаимодействия актеров.

Театр и произошел из такой живой практически-духовной формы совместного существования людей, как ритуалы, в которых древний социум коллективно приобщался к сакральным ценностям и картине мира, осваивал базовые основания и первичные порядки социальной и духовной жизни. Ритуалы стали театром, когда к коллективному исполнителю добавился коллективный зритель. Применительно к трансформациям христианских мистерий, из которых родился средневековый театр, это отметил В. Э. Мейерхольд: «Базошские клерки, опираясь на основы мимизма, ринулись на улицу. И тут только создался подлинный Театр; в этом тесном единении гистрионов с народом» [Мейерхольд, 1968а, с. 208]. Одна совместность дополнилась другой – коллективным восприятием, что делало театр коллективным способом освоения драмы жизни, а с другой стороны, благодаря социопсихологическим эффектам совместного восприятия-переживания-заражения-идентификации, – эффективным способом сплочения коллективов (античных полисов, средневековых городов), рождения социальной общности.

Оговорюсь: я остановлюсь лишь на первой, «осваивающей», стороне театра. Как всякое искусство театр моделирует реальность. И в центре его моделирующей работы живой социум: процесс взаимодействия, общения и совместных поступков (социального поведения) людей, практики их коллективной психологии, идеологии, говорения, их конфликтные и гармонические отношения, осуществляемые в разных человеческих масштабах и хронотопах. Этому живому социуму, получающему вторую жизнь в театре, имманентно его системообразующее (конструктивное и технологическое) основание: социокультура. Идея моей статьи заключается в том, что, воссоздавая и осмысляя социум, театр моделирует и, более или менее рефлексивно, репрезентирует важные стороны социокультуры (становясь, тем самым, способом ее воспроизводства и – посредством ее трансляции, воздействия, укоренения в сознании реципиентов театра – функционирования). О том, какие это стороны, речь дальше.

Должен отметить небезынтересный факт: в рефлексиях практиков и даже теоретиков театра прямое осознанное выражение темы-идеи театра как репрезентации социокультуры встречается нечасто. Думаю, что здесь сказались особенности исторической эволюции театра, в котором первоначальный социорепрезентативный масштаб (= «хоровой» характер древнегреческих спектаклей) постепенно становился все более камерным и приватным, пока, наконец, в нем (на почве социокультуры капитализма) не утвердилась индивидуально-психологическая, личностная доминанта «жизни человеческого духа» (К. С. Станиславский) и межличностного («интимного») общения. Так что новейшее театроведение (а это в основном наука XX в.) привыкло видеть и мыслить театр преимущественно именно в такой исследовательской перспективе – таком социоантропологическом масштабе отдельных «атомизированных» людей-индивидуумов и их локальных коллективов (в России, например, это психологический театр от Гоголя и Островского до Славкина и Петрушевской). Но все же мне удалось найти, причем у двух великих деятелей театра, подтверждение осознания этой ее «культурологической» стороны.

**В. Э. Мейерхольд:** «Театром утерян хор. У древних греков героев окружала группа хора.

И у Шекспира герой в центре кольца второстепенных характеров... еще чуть дрожал отзвук греческого хора. Этот центр совсем исчезает у Чехова.

“Индивидуальности” у Чехова расплываются в группу лиц без центра. Исчез герой...

Не знаю, скоро ли, но будет день, когда кто-то поможет нам вернуть утрату Театра: хор снова явится на сцену» [Мейерхольд, 1968а, с. 205]. И сам Мейерхольд стал одним из тех, кто в XX в. вернул театру «хор», то есть живой масштабный социум с его ставшими на сцене зримыми «структурами» и «механизмами».

**Питер Брук:** «Каждый, кого интересуют явления естественной жизни, будет вознагражден изучением театра. Его открытия в этой области окажутся гораздо более применимы к жизни общества в целом, чем изучение пчел и муравьев. В увеличительное стекло он увидит группу людей, живущих все время согласно точным, определенным, но безмянным стандартам» [Брук, 1976, с. 60]. Уподобление жизни общества «естественной жизни» не должно смущать культурологов: для художника такое «натуроцентристское» видение жизни людей, простите за невольный каламбур, «естественно» [Закс, 2017]. Но в этом «есте-

ственном» (а точнее, конечно, естественно-историческом) сознание современного рефлексивного художника-мыслителя выделяет внутренние основания социальности («группы людей»): анонимные и часто не осознаваемые самими актерами матрицы-алгоритмы, или, как у Брука, стандарты социального существования людей.

Эти высказывания великих позволяют перейти к рассмотрению того, какие же аспекты социокультуры репрезентируются театром. Если вспомнить две ипостаси социокультуры (см. выше), то театр оказывается репрезентацией как социокультуры – «инструмента», большого механизма, обеспечивающего совместную жизнь, так и социокультуры как практического опыта – процесса, живой творческой (иногда – наоборот) работы самоосуществления совместности людьми.

Посмотрим на первую, основную для нас, сторону отношений театра и социокультуры – репрезентацию основных элементов и структур социокультуры как основания реальной социальности и общественной жизни. В этом своем аспекте социально-организующая подсистема культуры включает

#### 1. Формы совместной жизни:

- институты как устойчивые материально-организационные формы совместной деятельности;
- формы общения – непосредственной живой субстанции коллективности;
- формы социального поведения – активности людей в отношениях с другими.

2. Матричные структуры, определяющие формирующие предикаты-свойства принадлежности людей социуму и его группам:

- статусы;
- роли;
- идентичности.

#### 3. Технологии-регуляторы совместной жизни:

- нормы;
- ценности;
- язык и другие знаковые системы;
- структуры коллективной психологии;
- идеологии.

Результатом работы всех этих компонентов социокультуры и выступает реальная социальность как процесс и результат коллективного существования людей. А сам результат, как показал Ф. Теннис [Теннис, 2002], – это амбивалентное целое *общества* (Gesellschaft) как системы объективных отношений (сопряженностей и взаимозависимостей) людей и групп и *общности* (Gemeinschaft) как их внутреннего («идеального»,

духовно-психологического, прежде всего) единства и сплоченности.

Театр, как уже было сказано, в силу своей специфики получает возможность репрезентации (и затем воспроизводства) социокультуры. Но репрезентирующая работа театра (в силу той же специфики) неизбежно избирательна: он может непосредственно моделировать те аспекты социокультурной реальности, что воплощаются в живых людях, неотделимы от их сознания и поведения. Это структуры живого социума, соположенные с человеком, индивидуализированные и реализуемые им персонально и/или вместе с другими людьми.

Вот компоненты социокультуры, выступающие объектами *прямой* театральной репрезентации через их воплощенность в живых людях (персонажах) (Один из важнейших компонентов социокультуры – институты – театром репрезентируется опосредованно, и я в статье этот вопрос не рассматриваю.):

- социальные ценности и нормы (морально-нравственные, прежде всего, но и другие);
- социальные роли, статусы и идентичности;
- язык и речь;
- социокультурные формы общения и включенные в них, сопряженные с ними формы поведения;
- социопсихологические структуры – матрицы и идеологемы.

Думаю, способность театра репрезентировать эти компоненты хорошо понятна. И, собственно, «театральный» комментарий к большинству названных «пунктов» будет достаточно краток. Так, *ценности* как внутренняя основа мироотношения и социального поведения людей являются предметом театрального освоения (познания: семантического и психоанализа, объяснения; понимания, интерпретации и оценивания; условной праксеологической (прагматической) проверки) с самого начала существования театра и до наших дней. Начиная с освоения и внедрения в сознание граждан полиса таких базовых ценностей-норм, как запреты на отцеубийство и на кровосмесительные браки (инцест) в трагедиях Еврипида.

Что касается *языка и речи* как инструментов сознания и общения, то воссоздание в театре «говорящего социума» сделало его (на протяжении всей его большой истории) не просто репрезентантом, но мощной лабораторией исследования и развития национального языка во всех его средовых, групповых, функциональных и ролевых модулях. Фонвизин и Сумароков, Грибоедов и Пушкин

кин, Лермонтов и Гоголь, Островский и Тургенев, Чехов и Горький, чьи язык и речь живут в русском театре, как позже Эрдмана и Олеси, Арбузова и Розова, Володина и Вампилова, Петрушевской и Славкина, Коляды и Сигарева, Вырыпаева и Дурненкова, а к этому стоит добавить заговорившую вслух в театре великую русскую прозу, – это и есть то, чем и как видит мир, мыслит, переживает и общается и, значит, чем и как живет, меняясь, российская социальность.

Ценности и нормы – это элементы, «первоключки» более широких содержательных структур социокультуры: *социально-психологических и идеологических мироконцептуальных структур-матриц*, органично «изнутри» организующих, оформляющих и выражающих коллективное сознание, программирующих различные уровни мироотношения социума, его групп и индивидов. Театр великолепно претворяет эти структуры, моделируя как коллективную стихию живого массового сознания, прежде всего общественной психологии (как в «Борисе Годунове», «революционных» спектаклях Ю. Любимова или «Братьях и сестрах» Ф. Абрамова – Л. Додина), так и репрезентативные к сознанию общественному случаи индивидуального сознания (любая классическая драматургия и ее сценические воплощения от древнегреческих драматургов и Шекспира до Камю, Беккета, Брехта, Э. Олби, Т. Уильямса и современных драматургов). Репрезентативность театра по отношению к коллективному сознанию осознавалась достаточно давно. У просветителей, романтиков и Пушкина об этом достаточно много сказано. Понимали это и практики театра. Вот несколько замечаний В. Э. Мейерхольда на этот счет: «...чеховский тон неразрывно связан с общественными переживаниями 80-х и 90-х гг. ...» [Мейерхольд, 1968а, с. 177]. «Пьесы испанского театра насквозь пропитаны стихийным чувством национальной мощи, постоянно бьющим тревогу о чести и национальной, и личной. Испанские драматурги XVII в. идут в ногу с религиозным движением народа. В испанском театре самобытно проявляется устремление к освобождению личности из пут средневековой схоластики» [Мейерхольд, 1968а, с. 181]. «Пьесы французского театра связаны единым отношением к личности в борьбе за ее освобождение из пут религиозной косности. Они объединены еще и общим прогрессивным настроением философской мысли» [Мейерхольд, 1968а, с. 182]. «Сердцем русского театра становится тот репертуар, который, как и в период пышного расцвета западных театров XVII в., де-

лает для себя обязательным: в плане идейном – пульсировать в такт народных переживаний...» [Мейерхольд, 1968а, с. 184]. Обратите внимание, что Мейерхольд не просто констатирует связь творчества драматургов (значит, и театра) определенной страны и эпохи с общественной психологией и идеологией, а отмечает именно типологические «матричные» их особенности, собственно и формирующие то, что абстрактно-обобщенно принято называть «духом времени» и что определяло его целеустремленность, энергетику, предметную и ценностно-смысловую наполненность, а через них – и практические особенности конкретно-исторического типа социальности. При этом театр, конечно, не только простой ретранслятор готовых структур коллективного сознания, но и их творец: «чеховский тон», как и умонастроения пьес Лопе де Веги и Кальдерона, Корнеля, Расина и Мольера, становятся образцом и алгоритмом, или, по формулировке Л. С. Выготского [Выготский, 1986], «социальной техникой» чувств, мыслей, волеустремлений людей их времени и последующих поколений.

Особо хотелось бы выделить названные выше 2-й и 4-й пункты репрезентационно-моделирующей работы театра. Второй пункт, по сути, говорит о репрезентации театром определенных и исторически меняющихся социокультурных типов личности. Или (что, возможно, точнее) социокультурных типологических «предикатов» личности определенных обществ. Эти предикаты личность обретает благодаря своим конституированным социокультурной статусам, ролям и идентичностям. Так, «*статусы*», или «состояния-позиции», определяют социально-классовые, имущественные, социально-иерархические, этнокультурные (аккумулирующие этнические традиции, обычаи, привычки) и т. п. свойства-особенности, сказывающиеся, естественно, и на ментальности и духовности личности, и на ее поведенческом стиле и образе жизни в целом. «*Роли*» – это более конкретные, непосредственно воплощаемые в формах деятельности, поведения и общения людей матрицы, также программирующие типологические личностные свойства [Гофман, 2000; Кон, 1999]. Статусы, я думаю, тоже конкретизируются в ролевых формах и свойствах. В результате любой человек оказывается «пучком» социокультурных ролей и присущих им свойств: социально-статусных (классовых, групповых), гражданских (общественно-политических), психологических (психотипы, выделяемые по разным ментальным основаниям),

профессиональных, гендерных; возрастных. Понятно, что все эти роли и ролевые свойства принадлежат социокультуре, и разделение ролей на «социальные» и «культурные» [Флиер, 2013] некорректно и лишено смысла. А осознание, субъективация и апроприация (в виде субъективного одобрения и отождествления) всех этих свойств достраивают социокультурную типологию личностей системой *идентичностей*.

И театр активно осваивает все эти социокультурные личностные позиции, матрицы и свойства, являя нам образную галерею меняющихся структур социокультуры в их персонифицированности, психолого-поведенческой оформленности и ценностно-смысловой содержательности. На эту тему можно (и хорошо бы) написать интереснейшую театрално-культурантропологическую работу, проследив эволюцию статусов, ролей и идентичностей, их персональных духовно-психологических и практически-поведенческих воплощений-реализаций и конфигураций (соотношений) как они осознавались и воссоздавались в театре разных исторических эпох и регионов.

Здесь же лишь отмечу, что именно наличие различных разновидностей культурно-типологических личностных свойств и необходимость их художественно осваивать и породила такие устойчивые образно-языковые структуры художественного (театрального) сознания и мышления, как маски, ампула, характеры [Пави, 1991]. Но растущая сложность личностной реальности заставила преодолеть эти достаточно схематичные (исторически – ранние) матрицы, оставила им весьма ограниченное условное место в арсенале моделирующих и постигающих культурантропологическую типологию театральных средств, «надстроив» над ними многоаспектную «оптику» видения-репрезентации реальной сложности социокультурных типов личности в единстве ее типологических и неповторимых свойств и проявлений, чему на уровне способов и средств («поэтики») театральной репрезентации-обобщения личностной типологии соответствует историческое развитие и взаимодействие исследованных эстетикой и искусствоведением идеализации, типизации и типологизации [Основы эстетики ... , 2013, с. 77-80]. У нас, думается, есть основания утверждать, что роль осознанной ориентации на постижение социокультурной типологии личности в театре XX и следующего за ним века возрастает, причем вместе с растущей ролью научно-философской «подкладки»-основания такого постижения. Об этом говорит опыт таких великих

театральных режиссеров и театральных мыслителей, как Станиславский, Мейерхольд, Вахтангов, Таиров, Брехт, Арто, Брук, Барро, Товстоногов, Любимов, Эфрос, Стрелер и др. Мейерхольд в выступлении памяти Е. Б. Вахтангова сказал о нем: «...он мимо сегодняшнего дня, мимо установки на образцы мещанской психологии умел перекидывать мост в будущее, потому что он мог видеть в каждом образе социальный тип – вот так нужно уметь подходить к этим вещам» [Мейерхольд, 1968б, с. 106].

А сам Мейерхольд пошел еще дальше, подняв на новую гносеологическую высоту театральные анализ социокультурной реальности и порождаемых ею человеческих типов. Здесь я процитирую написанную еще в начале 1930-х гг. монографию Б. В. Алперса, само название которой – «Театр социальной маски» – выражает суть эпохального художественного открытия Мейерхольда, впоследствии названного эстетиком А. Гулыгой типологизацией [Гулыга, 1978]. Алперс, в частности, писал об образе николаевской России и Хлестакова в «Ревизоре» Мейерхольда: «Театр Мейерхольда оперирует только крупными социальными категориями, имеющими длительную сложившуюся судьбу и обросшими исторической традицией ... Чрезвычайно сильно в последних работах театра общее преобладает над частным, отвлеченное понятие – над конкретным образом или фактом. ... В «Ревизоре» ... театр расширил трагический гоголевский анекдот о нравах николаевского времени до размеров мифа-сказания об исчезнувшей николаевской России за весь ее пышный и зловещий петербургский период» [Алперс, 1977, с. 87]. «Хлестаков Мейерхольда – это не единый цельный образ, как пыталась понять его критика. Это сложное понятие “хлестаковщина”, иллюстрированное целой серией разнообразных социальных масок царской России» [Алперс, 1977, с. 90-91]. «Целая серия» социальных масок, о которой говорит Алперс, – это не метафора и не гипербола. С блеском сыгранный Э. П. Гариным Хлестаков у Мейерхольда и в самом деле непрерывно трансформировался: был чередой разных образных социально-ролевых масок. Он, по свидетельству Алперса, последовательно становился кочующим шулером, чиновником, по долгу службы волочащимся за женой начальника, лихим аристократом-гвардейцем, петербургским мечтателем-поэтом и даже «вицмундирным аппаратом для получения взяток» [Алперс, 1977, с. 91].

Теперь о театре как модели *социокультурных форм общения*. В каждом спектакле мы имеем

дело с живым общающимся социумом. А театральная реальность в целом разворачивает перед нами богатейшую феноменологию и сущностную типологию социокультурного общения: все его созданные социокультурной элемент и структуры, все его аспекты чутко воссоздаются театром. Вот важнейшие основания структуризации и типологизации форм общения:

- по субъектам (от общения больших масс через общение личности и массы/группы к межличностному и аутообщению);

- по информационному содержанию (производственно-утилитарное, политическое, эстетическое, мировоззренческое и т. д.);

- по характеру хронотопа (его пространственный масштаб, соотношение с темпоральными характеристиками, характер отношения хронотопа к субъектам общения и его «участия»/роли в процессе общения и т. п.);

- по характеру/сущности взаимодействия субъектов (диалог-согласие, диалог-спор, абсурдистский/отчужденный квазидialog, общениестолкновение (конфликт), материально-силовое общение с применением насилия);

- по характеру (способу) ролевых отношений общающихся.

Любой, даже мало-мальски знакомый с театром человек без труда узнает эти аспекты в сценическом общении персонажей, что позволяет мне не тратить время и место на примеры. Все они присутствуют в целостности сценического общения (правда, в разных своих модификациях и, соответственно, в разных отношениях с другими аспектами). Хотя нельзя не признать, что доминантной формой и сферой до сих пор остается (в нашем российском театре точно) межличностное, как правило, камерное и по хронотопу, и по числу субъектов, психологически-бытовое общение.

Между тем *способ ролевых отношений общающихся*, пришедший в театр, как и все остальные аспекты, из реального, жизненного общения людей в социуме, не только репрезентируется сценически и несет «в зал» соответствующий социокультурный опыт. Его значение для театра и его месседжей много более существенно, фундаментально. Здесь опять приходится констатировать глубокую внутреннюю связь специфики социальности и специфики театра. Ролевые отношения общающихся в какой-то степени оказываются глубоко внутренне связаны: задействуют и выражают собственными содержанием и формой/способом общую логику социально-практической жизни, процесса и результата соци-

альных отношений. Макротипология ролевых отношений общающихся схватывает и вбирает в себя фундаментальные «модальности» многообразной социальной реальности, по сути – основные типы существования людей в отношениях с другими.

Может быть, именно поэтому та же макротипология ролевых отношений в процессах общения оказывается главным, наиболее существенным основанием существования основных типов театра, независимо от его конкретно-исторической, жанровой и стилиевой принадлежности. Об этом и хочу сказать в завершении статьи.

Макротипология включает в себя три принципиально разных типа общения, связанные с различными отношениями между людьми как отношениями «играемых» ими ролей.

Первый тип: отношения, в которых общающиеся люди от начала и до конца выступают в жестко фиксированной и неизменной роли (или ролях). Эта жесткая закреплённость субъектов общения за ролью и, наоборот, невозможность перестать ее исполнять определяет и жесткий, нормативно определенный и закреплённый характер отношений субъектов: правила общения, характер дискурса, в котором оно ведется, и используемых в нем речевых жанров, а главное – неизменный характер «соположения» субъектов в процессе общения (нормативно установленные *иерархия отношений* в общении и ценностно-нормативно наполненная и окрашенная, диктующая психологический контекст и атмосферу общения *дистанция* между общающимися). Этот тип общения логично называть *безусловно-ролевым*. Поскольку этот тип общения работает, прежде всего, в публичных сферах общественной жизни и диктуется объективной (с точки зрения данного коллектива) необходимостью (практической или духовной), что закрепляется в его кодификации в правовой, морально-нравственной, религиозной или «практически-обычной» (от слова «обычай» = традиция в практических сферах общества) форме, этот тип общения правомерно называть также *официальным*.

Второй тип реализуется, наоборот, в сфере свободы людей от материальных потребностей и обязанностей. И эта свобода определяет все стороны данного типа общения: коммуникативно-поведенческую, содержательную, психологическую, субъектно-ролевою и собственно «отношенческую». Благодаря свободе субъектов все эти стороны приобретают условный характер, известную ценностную и прочую относительность. Так,

жесткая дистанция уступает место вариативной. Абсолютная иерархия отношений субъектов и, значит, их «веса» заменяется тоже свободно варьируемой – вплоть до переворачивания исходных иерархических отношений на 180 градусов. Субъекты в процессе такого общения могут отделяться от своей, ставшей относительной, исходной роли, совершать с ней и над ней различные манипуляции и трансформации, в том числе, что существенно, обмениваться ролями с партнерами по общению. Психологическая аура столь свободного общения наполняется духом и настроением вольности, веселья, радостных метаморфоз, смелого критицизма, комизма, иронии. Дискурс также становится раскрепощенным, лишается строгости и суровой ригористичности. Сами нормы такого общения воспринимаются легко и радостно, добровольно и без абсолютизации, потому что главная норма – эта основанная на чувстве духовной силы и позитивных возможностей, на сознании освоенности и подконтрольности людям мира, активности и самого общения свобода. Такое общение, в сущности, есть *условно-ролевое*, или, конечно же, и это главное, *игровое*.

А третий тип общения в силу исходных отношений (типа взаимозависимости и соположенности его субъектов) вообще избавляет человека от любой внешней по отношению к нему роли. Это *не-ролевое* общение рождается и живет не в силу внешней необходимости, но и не в силу свободы играть реальностью и самим общением. Оно рождается между близкими (духовно и душевно, прежде всего) людьми из потребности во внутреннем единении и со-единении, взаимопонимании, откровенном самораскрытии для другого, неформально и не по обязанности близкого человека, во взаимной идентификации и рождении сокровенной общности. Это межличностное *интимное* общение, каким могут быть только две модификации общения личностей: *любовное* и *дружеское*.

Эти три типа социокультурного общения оказываются фундаментом трех существенно разных типов театра. Безусловно-ролевое, наиболее идеальным, «чистым» воплощением которого в культуре с древности были и остаются ритуалы, порождает именно *ритуальный тип* театра. Это, например, древний традиционный театр народов Азии: Индии, Китая, Японии, Индонезии. Это средневековый христианский театр. Но и в современном театре ритуальному типу есть место: цикл ритуальных драм Алистера Кроули «Элевсинские элегии», религиозно-ритуальные опыты

А. Васильева, эстетически-ритуальный театр Роберта Уилсона (я видел на Зальцбургском фестивале поставленную Уилсоном именно как утонченный, изысканно декорированный цветом и светом ритуал оперу Дебюсси «Пелеас и Мелисанда»). Элементы социальных или социально-эстетических ритуалов видим мы и в других типах театров (в театре Таирова, Брехта, Терзопулоса, где доминируют иные принципы сценического общения).

Игровое общение лежит в основе театра с игровой доминантой (начиная с фольклорных форм театра, площадных и рыночных представлений кукольников и скоморохов, театральное поведение которых так гениально реконструировал – как автор и исполнитель – Ролан Быков в «Андрее Рублеве» Тарковского). Это, конечно, театр Мейерхольда, Брехта, Любимова, современный театр Дмитрия Крымова и Юрия Бутусова. По способу существования актера в условиях игровых отношений с партнерами и зрителями этот театр, как известно, назван *театром представления*.

Ну а интимное (не-ролевое) общение стало основой и главным способом сценического существования (поведения) рожденного мейнингенцами, Андре Антуаном и придавшим ему «каноническую» форму К. С. Станиславским, психологического *театра переживания*, где главным предметом и целью репрезентации оказываются внутренняя, духовно-психологическая жизнь людей и межличностные отношения между ними на почве реальной жизни. Мейерхольд, утверждая собственную эстетику и философию театра, называет такой, весьма неблизкий ему, театр *интимным*. Он также называет его – и тоже точно – *театром настроения* (хотя тут же и *натуралистическим*). Интересно, в насколько разных «пространственных предметностях» материализуются для Мейерхольда театр представления и театр переживания. Первому законное место пребывания и жизни – Балаган [Мейерхольд, 1968а, с. 215] (не зря он так гениально в свое время поставил почти хрестоматийный для этого типа театра «Балаганчик» А. Блока). Второму – в уютных камерных домашних или усадебных интерьерах. «Театр Тургенева слишком интимен», он «будто создан только для домашних сцен старинных домов или для садовых театральных эстрад, окруженных боскетом, в усадьбах пятидесятых и шестидесятых годов» [Мейерхольд, 1968а, с. 185]. Крупнейшие драматурги XX в., начиная с Чехова, Ибсена и Стриндберга, за исключением Б. Брехта, обеспечили своими пьесами лидирующее положение в



театральной культуре века театру переживания.

Но история и культура века «смешали карты», не только дав мощный импульс для жизнотворчества двух других типов театра, но, главное, сделал наиболее актуальными разнообразные «миксты» всех типов, что нам и показали такие режиссеры второй половины XX – начала XXI в., как П. Брук, А. Мнушкина, Т. Терзопулос, П. Штайн, Ф. Касторф, К. Марталер, Р. Уилсон, Р. Кастеллуччи, К. Варликовский, К. Митчелл. Символом современного театра в драматургии я бы назвал Тома Стоппарда, пьесы которого невозможно ставить в эстетике только одного из названных трех типов. Я не говорю здесь об особом феномене постдраматического театра [Леман, 2013]. Захватывая все более уверенно мировую сцену, он и его лидеры заставляют задуматься не только об эволюции театра (если не сказать – революции). За радикальными изменениями современного театра – не менее радикальная эволюция всей системы культуры, в том числе ее репрезентируемой театром социально-организующей подсистемы.

#### Библиографический список

1. Алперс Б. В. Театр социальной маски // Театральные очерки : в 2-х т. Т. 1. Театральные монографии. Москва : Искусство, 1977. 1150 с.
2. Брук П. Пустое пространство. Москва : Прогресс, 1976. 237 с.
3. Выготский Л. С. Психология искусства. Москва : Искусство, 1986. 341 с.
4. Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни. Москва : КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 2000. 304 с.
5. Гулыга А. В. Искусство в век науки. Москва : Наука, 1978. 186 с.
6. Закс Л. А. К познанию специфики современного искусства: культуроцентристская парадигма художественного сознания // Художественная специфика и социальный потенциал современного искусства : сб. науч. ст. Екатеринбург : Гуманитарный университет, 2017. 281 с.
7. Закс Л. А. Общество в культурологическом дискурсе: к проблеме «культурное vs социальное», или «культурология vs социология» // Социология: современность и перспективы : сборник научных статей / ред.-сост. Г. Е. Зборовский. Екатеринбург, 2013а. 241 с.
8. Закс Л. А. Общество для творчества: социально-организующая культура как основание креативности // Институциональная культурология : сборник статей. Санкт-Петербург : Эйдос, 2013б. 256 с.
9. Закс Л. А. Социально-организующая культура и ее роль в историко-культурных исследованиях // Альманах кафедры эстетики и философии культуры СПбГУ. № 3. Юбилейный выпуск. Санкт-Петербург :

Санкт-Петербургское философское общество, 2012. 365 с.

10. Каган М. С. Философия культуры. Санкт-Петербург : ТОО ТК «Петрополис», 1996. 416 с.
11. Кон И. С. Люди и роли // Социологическая психология. Москва ; Воронеж, 1999. 560 с.
12. Леман, Х.-Т. Постдраматический театр. Москва : ABCdesign, 2013. 312 с.
13. Малиновский Б. Научная теория культуры. Москва : ОГИ, 2000. 206 с.
14. Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть первая: 1891-1917. Москва : Искусство, 1968а. 350 с.
15. Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть вторая: 1917-1939. Москва : Искусство, 1968б. 643 с.
16. Основы эстетики и этики: курс лекций : учебное пособие / под общ. ред. Л. А. Закса, Н. К. Эйнгорн. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2013. 260 с.
17. Пави П. Словарь театра. Москва : Прогресс, 1991. 504 с.
18. Смирнов И. П. Об ограниченности ума. Москва : Новое литературное обозрение, 2017. 312 с.
19. Теннис Ф. Общество и общность. Санкт-Петербург : Владимир Даль, 2002. 381 с.
20. Флиер А. Я. Культурные роли в процессах социального действия // Вопросы культурологии. 2013. № 1. С. 12-19.

#### Reference list

1. Alpers B. V. Teatr social'noj maski = Theater of a social mask // Teatral'nye ocherki: v 2-h t. T. 1. Teatral'nye monografii. Moskva : Iskusstvo, 1977. 1150 s.
2. Bruk P. Pustoe prostranstvo = Empty space. Moskva : Progress, 1976. 237 s.
3. Vygotskij L. S. Psihologija iskusstva = Art psychology. Moskva : Iskusstvo, 1986. 341 s.
4. Gofman I. Predstavlenie sebja drugim v povsednevnoj zhizni = Presenting yourself to others in everyday life. Moskva : KANON-press-C, Kuchkovo pole, 2000. 304 s.
5. Gulyga A. V. Iskusstvo v vek nauki = Art in the Age of Science. Moskva : Nauka, 1978. 186 s.
6. Zaks L. A. K poznaniyu specifiki sovremennogo iskusstva: kul'turocentristskaja paradigma hudozhestvennogo soznaniya = To the knowledge of the modern art specifics: the cultural center paradigm of artistic consciousness // Hudozhestvennaja specifika i social'nyj potencial sovremennogo iskusstva : sb. nauch. st. Ekaterinburg : Gumanitarnyj universitet, 2017. 281 s.
7. Zaks L. A. Obshhestvo v kul'turologicheskom diskurse: k probleme «kul'turnoe vs social'noe», ili «kul'turologija vs sociologija» = Society in cultural discourse: to the problem of «cultural vs social», or «cultural studies vs sociology» // Sociologija: sovremennost' i perspektivy : sbornik nauchnyh statej / red.-sost. G. E. Zborovskij. Ekaterinburg, 2013a. 241 s.

8. Zaks L. A. Obshhestvo dlja tvorchestva: social'no-organizujushhaja kul'tura kak osnovanie kreativnosti = Society for creativity: social and organizing culture as the foundation for creativity // Institucional'naja kul'turologija : sbornik statej. Sankt-Peterburg : Jejdos, 2013b. 256 s.
9. Zaks L. A. Social'no-organizujushhaja kul'tura i ee rol' v istoriko-kul'turnyh issledovanijah = Socio-organizing culture and its role in historical and cultural research // Al'manah kafedry jestetiki i filosofii kul'tury SPbGU. № 3. Jubilejnyj vypusk. Sankt-Peterburg : Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshhestvo, 2012. 365 s.
10. Kagan M. S. Filosofija kul'tury = Culture philosophy. Sankt-Peterburg : TOO TK «Petropolis», 1996. 416 s.
11. Kon I. S. Ljudi i roli = People and roles // Sociologicheskaja psihologija. Moskva ; Voronezh, 1999. 560 s.
12. Leman, H.-T. Postdramaticheskij teatr = Post-drama theater. Moskva : AVSdesign, 2013. 312 c.
13. Malinovskij B. Nauchnaja teorija kul'tury = Scientific theory of culture. Moskva : OGI, 2000. 206 s.
14. Mejerhol'd V. Je. Stat'i. Pis'ma. Rechi. Besedy. Chast' pervaja: 1891-1917 = Articles. Letters. Speeches. Conversations. Part One: 1891-1917. Moskva : Iskusstvo, 1968a. 350 s.
15. Mejerhol'd V. Je. Stat'i. Pis'ma. Rechi. Besedy. Chast' vtoraja: 1917-1939 . Moskva = Articles. Letters. Speeches. Conversations. Part two: 1917-1939. Moscow : Iskusstvo, 1968b. 643 s.
16. Osnovy jestetiki i jetiki = Fundamentals of aesthetics and ethics: kurs lekcij : uchebnoe posobie / pod obshh. red. L. A. Zaksa, N. K. Jejnorn. Ekaterinburg : Izd-vo Ural. un-ta, 2013. 260 s.
17. Pavi P. Slovar' teatra = Dictionary of theater. Moskva : Progress, 1991. 504 s.
18. Smirnov I. P. Ob ogranichennosti uma = About limitation of mind. Moskva : Novoe literaturnoe obozrenie, 2017. 312 s.
19. Tennis F. Obshhestvo i obshhnost' = Society and community. Sankt-Peterburg : Vladimir Dal', 2002. 381 s.
20. Flier A. Ja. Kul'turnye roli v processah social'nogo dejstvija = Cultural roles in social action processes // Voprosy kul'turologii. 2013. № 1. S. 12-19.