

УДК 792:[304+502.22](476)

А. В. КАЛАШНИКОВА,

*исследователь-искусствовед, доцент кафедры менеджмента
социально-культурной деятельности Белорусского государственного института культуры
и искусств, г. Минск, e-mail: kalashnikovaav@mail.ru*

РАЗВИТИЕ ТЕАТРАЛЬНОЙ СРЕДЫ В НАСЕЛЕННЫХ ПУНКТАХ И УСТОЙЧИВОЕ РАЗВИТИЕ ТЕРРИТОРИЙ

Целям устойчивого развития территорий может содействовать решение проблемы формирования открытой театральной среды. Сегодня востребованы проекты, существующие на стыке театрального искусства и социального анализа. В статье выявляются факторы интенсивности театральной среды: развитие частной театральной инициативы, доступность художественно-театрального предложения, театрализация личностно-повседневного бытия и др.

Ключевые слова: театральная среда, документальный театр, городской аудиоспектакль, театрализация жизни.

A. V. KALASHNIKOVA,

*Art researcher, Associate Professor, Department of management of sociocultural activities
Belarusian state University of culture and arts, Minsk, e-mail: kalashnikovaav@mail.ru*

THE DEVELOPMENT OF THEATRICAL ENVIRONMENT IN THE SETTLEMENTS AND SUSTAINABLE DEVELOPMENT OF TERRITORIES

The sustainable development of the territory can contribute to the development of the open theatre environment. Projects that exist at the intersection of theater and social analysis are popular today. The article identifies the factors of intensity of the theatrical environment: the development of the private theater initiative, the availability of artistic and theatrical offerings, the theatricality of personality and everyday life.

Keywords: theatrical environment, documentary theatre, the city audioplay, theatrical life.

Формирование открытой театральной среды города или населенного пункта будет способствовать реализации целей устойчивого развития: доступности культурных услуг, комфортности проживания населения, укреплению взаимодействия гражданского сообщества, государственных структур и бизнеса и др. Поэтому одной из значимых задач современной социально-культурной деятельности, театрального искусства и целью данной статьи видится осмысление *новых практик формирования театральной среды*. Отметим, что часто то, что для города может быть обыденным, для малого населенного пункта является весьма актуальным. Как показал проект по

улучшению городской среды «Шоу “Город”», инициированный некоммерческой организацией Центр культурного менеджмента и продакшн-студией «BlackBeastMedia» в Минске, например, граффити на стене дома в столице – уже обычное дело, в то время как для небольшого города Каменца – новое и непривычное явление. Именно это позволяет рассматривать пространство любого населенного пункта как единую площадку взаимодействия театра с различными институциональными и внеинституциональными образованиями, а сам театр – как открытую платформу сценического диалога (смыслов и форм, разных периодов времени, поколений).

Исследователь аудитории театра А. С. Точилкина определяет театральную среду как «пространство культуры, возникающее посредством отношений и взаимодействий совокупности субъектов, активность которых определяется театральным искусством как субстратом этой среды» [9, с. 63]. Динамика театрально-постановочного процесса в современных профессиональных театрах, частных и любительских театрах не отделима от развития театральной среды.

Анализ философско-культурологических и искусствоведческих научных исследований показывает, что понятия «среда» и «культура» выступают необходимыми компонентами в суммирующем *концепте* «культурная среда». В современных культурологических трактовках понятия «театральная культура» и «театральная среда» все чаще заменяется категорией «театральное пространство», конкретизирующей внимание на вопросах глубинного анализа внешних и внутренних подсистем существования театра в границах конкретного пространства, локуса, территории [9, с. 63]. Изучение пространственных характеристик культуры и категории «культурное пространство» имеет давнюю традицию и отражено в трудах С. Н. Иконниковой, М. С. Кагана, А. С. Кармина, А. Я. Флиера, Е. В. Орловой и др. Роль и значение театра в жизни современного города и формирование позитивного имиджа городской территории в современных условиях осмысливается в российской науке (Л. Б. Зубанова, А. С. Точилкина, Б. Ю. Эрдынеев) и белорусских исследованиях последних лет (Т. Г. Горанская, М. А. Кизима, В. В. Лапочкина, В. М. Соколова).

Смысловая неограниченность категории «театральная среда» сопоставима с пониманием культуры. И. И. Свирида выделяет *два пути*, ведущие к пониманию культурного пространства: 1) как пространство *концептуальное*, творимое в текстах культуры – претворение в образе, картине мира; 2) как пространство бытования культуры – это та *среда*, в которой существуют и развиваются культурные явления [7].

В соответствии с концепцией постмодернистской направленности («общество спектакля» Г. Дебора, «гиперреальность» Ж. Бодрийяра), этнометодологической концепцией Г. Гарфинкеля, игровой концепцией истолкования культурных феноменов Й. Хёйзинги, Я. Морено, символическим интеракционизмом (теория «зеркального Я», «теорема Томаса») развитие театральной

среды обуславливается межличностным взаимодействием. Речь идет о так называемом перманентном спектакле, predetermined известными фразами классиков: «Весь мир театр, и люди в нем актеры»; «Остановись мгновение – ты прекрасно»; «Неожиданное – рядом» и др. Перманентный спектакль, или перформативность социального действия, включает эксперименты с нарушением привычного порядка действий, социометрические эксперименты (практика «психодрамы», прорабатывающая коллективную и личную память людей), «управление впечатлением» [3] и другие эксперименты и уличные театральные практики, создающие театрализацию повседневной жизни современного города.

Российский культуролог Л. Б. Зубанова подчеркивает, что практика реальных социальных взаимодействий демонстрирует слияние событийно-повседневных аспектов в режиме эффекта-диффузии: придание событийности обыденным ситуациям и стремление к «опривычиванию» неординарных событий, происходящих в повседневной жизни субъекта. В данном процессе, названном автором «театрализацией повседневности», выделено несколько ключевых стадий трансформации событийного явления жизни в практику повседневного существования:

- 1) «взрыв повседневности»: локализация события в границах исключительности воздействия;
- 2) «рационализация события»: доступно-обыденный смысл версий-интерпретаций как поиск когнитивного равновесия в сознании субъекта;
- 3) «коллективная сопричастность событию»: потребность в солидарности с окружением, оказавшимся «втянутым» в общий опыт встречи с необычным явлением, осознание ценности социальных взаимодействий в проблемно-кризисных ситуациях;
- 4) «оправдание события»: рационализация смысла события через придание ценности повседневному существованию, нарушенному в ходе нестандартной ситуации [5].

Иллюстративной основой осмысления данных сценариев стали два экспериментальных исследования, осуществленных под руководством Л. Б. Зубановой в 2012–2013 гг.: проект российского документального «Театра.net» (исследование повседневно-жизненных историй людей с последующим разыгрыванием их в форме спектакля) на основе описаний очевидцев падения метеорита в Челябинске. Проект «Театра.net» (художественный руководитель Театра.doc Михаил Угаров) основан на проведении серии глубинных интервью (42 интервью). Интервью проводились на основе общего сценарного плана и включали ответы на одни и те же вопросы, однако отражение уникальной истории жизненного события каждым информантом, как правило, допускало детализацию, отступления, возможность уточняющего диалога на основе изложенной информации. Конкретизация осуществлялась самим рассказчиком. В первом случае речь шла о сценически-театральном способе декодирования реальности – привнесении в повседневность намеренной драматической

составляющей через задание-интервьюер. Осуществленное исследование позволило выделить ключевые типы перформативных социальных действий (*перформанс-коммуникации*) в пространстве городской среды, презентуемых и оцениваемых индивидом как событийно-драматургическая форма взаимодействий. В искусствоведении такая форма взаимодействия называется *документальным театром* – жанром, существующим на стыке искусства и социального анализа. Рассмотрим наиболее известные отечественные театральные проекты, отражающие «коллективную сопричастность событию».

Белорусские документальные проекты расширяют пространство актуальных практик формирования театральной среды в городах и населенных пунктах. Первым знаковым событием стал документальный проект «Чернобыль», представленный *Театром «Крылы халопы»* (Брест, 2013). В основу спектакля «Чернобыль» положены материалы двух экспедиций в белорусскую часть зоны отселения и Полесский радиационно-экологический заповедник, интервью у людей, эвакуированных после аварии на ЧАЭС, документы, связанные с последствиями аварии, материалы интернет-форумов, посвященных строительству первой АЭС в Беларуси.

Другой известный проект – мультимедийный перформанс «*Беларусь 4.33. город солнца кропка нуль*» (Минск, 2015). Идея и исполнение принадлежали Тане Артимович и Антону Сорокину. Визуальный ряд «Беларусь 4.33. город солнца кропка нуль» включает старые фотографии Минска и темные перебивки, во время которых на экранах абсолютно ничего нет. Зрители слышат звуки, которые вызывают в их памяти события, связанные с недавней историей Беларуси. Однако, как показывают фрагменты уличного опроса, использованные в проекте, сегодня минчане очень мало знают о второй минской реке Немига, много лет назад перенесенной в подземные трубы. Отдельная глава проекта посвящена трагедии, связанной с массовой давкой в переходе у станции метро «Немига», в которой погибло 53 человека. Авторы проекта решили не привязывать к ним конкретные изображения. Зрителям предлагается вспомнить «себя», определить собственное отношение к событиям. Звук в перформансе помогает восстановить личную и «общую» память. Текст из книги эпатажного белорусского художника Артура Клинова читал Александр Марченко, который в 2016 г. поставил знаменитый спектакль «Опиум» – первый белорусский проект, осуществленный на средства, собранные заинтересованными сообществами на краудфандинговой площадке «ulej.by» (белорусский сервис по привлечению финансирования для реализации творческих идей в различных областях).

Действие спектакля «*Опиум*» (постановка – Александр Марченко, художник – Андрей Жигур) разворачивается в Рогачеве. На сцене используется земля из Рогачева, (рэди-мэйд, связанный с местом действия пьесы – малой родиной героев). Пьеса Виталия Королева «Опиум» была написана в рамках IV Международной драматургической лаборатории, которую ежегодно проводит Центр белорусской драматургии. Одним из кураторов лаборатории

в 2015 г. был художественный руководитель Театра.doc Михаил Угаров. Пьеса «Опиум» создана в жанре мокьюментари (псевдодокументализм): все события и персонажи вымышлены, любые совпадения случайны, но кажутся абсолютно реальными. Проект «Опиум» явился одним из главных театральных событий 2016 г., и его успех определяется не только остросоциальной проблематикой пьесы, связанной с наркотиками, проблемами выживания обычной белорусской семьи, которые нельзя решить простым способом (поехать на заработки в Москву или в Украину, где идет война). Значение постановки состоит еще и в том, что это результат первого успешного объединения людей на интернет-платформе для реализации идеи театрального проекта в Беларуси (136 спонсоров собрали средства для постановки).

В 2017 г. *театр «Крылы халопы»* создал еще один проект, важный для развития театральной среды, – это аудиоспектакль-экскурсия в Бресте. С помощью мобильного приложения можно отправиться исследовать маршруты, прослушивая аудиоистории о жизни еврейского населения в городе 80 лет назад. Идея *документального аудиоспектакля «Brest Stories Guide»* принадлежит директорам брестского театра «Крылы халопы» Оксане Гайко и Светлане Гайдалёнок. В основе драматургии аудиоспектакля реальные истории – показания из протоколов Государственного архива Брестской области, исследование диафильмов с документами, воспоминания брестских евреев, найденные в архиве Ефима Басина, директора брестского еврейского благотворительного центра «Хэсэд-Давид», рапорты участников военных действий и очевидцев с немецкой стороны, которые передал немецкий историк Кристиан Ганцер. Сценарий состоит из двух маршрутов: первый маршрут – 1937–1939 гг. – описывает, какие действия были совершены на почве антисемитизма, например, мальчики разбили окна в синагоге. Вторая часть спектакля – военный период – основан на историях, записанных уже после войны: показаний немецких офицеров, солдат и врачей, взятых во время массовых расследований в Германии в 1960-х гг. Разработка проекта длилась целый год: сбор материала, подбор актеров, озвучка, разработка приложения.

В аудиоспектакле трагичные истории (*living history*) проецируются на целый город, рассказчика нет – он в воображении зрителей создается из очень сильного инструмента – звука. Слушатель может стать участником спектакля, а может слушать истории как аудиокнигу. Сценой и декорацией спектакля является Брест, в котором оживают голоса истории. Простой, но очень действенный прием развития театральной среды, освоения городского пространства, по которому можно гулять днем или ночью без ограничений.

Таким образом, аудиоспектакли, или спектакли-променады, востребованные у городских жителей, могут существенно расширить границы городского театрального пространства.

В культурологии *городское театральное пространство* выступает синонимом театральной среды. Исследователь Е. В. Орлова определяет его как атмосферу, которая складывается вокруг театра и определяет его место в куль-

туре города. Театральное пространство основывается на театральной культуре как форме познания и сохранения театрального искусства, но не исчерпывается ей, так как соотносит и объединяет пространства многих театров, помогает театру структурировать свои феномены, вводит его как образование в процесс функционирования культуры в целом [6].

Еще одним фактором популяризации и поддержки активной театральной среды в республике, на наш взгляд, способствует проведение *Национальной театральной премии*. В 2016 г. IV Национальная театральная премия проходила самым демократичным способом – открытым голосованием на интернет-ресурсе «Культпросвет» с 17 по 30 ноября 2016 г. (<http://kultprosvet.by/golosovanie/28.11.2016>) и охватывало период с 2014 г. по февраль 2016 г. В голосовании приняло участие всего немногим более тысячи человек. Например, за номинацию «Лучший спектакль» в драме («Саша, вынеси мусор» Н. Ворожбит (Молодежный театр в Минске)) проголосовало 1184 человека, всего было подано 1446 голосов. Однако в результате каждый театр, чей спектакль победил в 2016 г., получил денежную награду в размере 230 базовых величин, а каждый из актеров-победителей – 40 базовых величин.

Театральное сообщество, которое призвано выявлять и формировать театральные тренды, – белорусские театральные критики, журналисты, блогеры (всего 28 респондентов назвали 47 спектаклей), также имели возможность принять участие в опросе кураторов интернет-проекта «Театральная Беларусь» Е. Мальчевской и А. Стрельникова и назвать самые интересные спектакли, вошедшие в Топ-10.

В голосовании в номинации «Независимый театральный проект» зрительской аудиторией были отмечены следующие театры и проекты (всего голосов: 377; проголосовало: 347), претендующие на тренды театрального сезона:

Театр и пространство «Крылы халопа» (136 голосов);

Фестиваль сказки «Казачны джэм» (включал 7 любительских и частных театров) (73 голоса);

Программа BELARUS OPEN (68 голосов);

Фестиваль пластических театров «Пластформа» (52 голоса);

Международное биеннале современной драматургии (Белорусский свободный театр) (48 голосов).

Открытое голосование может являться значимым фактором формирования открытой и интенсивной театральной среды, но первичным должно быть развитое движение независимых театров и независимых фестивальных проектов. Эта тенденция еще только наметилась в последние годы. Если анализировать культурные тренды – 2016, то топ запросов в Интернете, к сожалению, говорит об интересе белорусов далеко не к театральным событиям, а, в первую очередь, к сериалам, ТВ-шоу и спорту. (Для сравнения самыми популярными запросами 2016 года в Беларуси были новые сезоны российских сериалов «Физрук», «Мажор», информация о международном конкурсе песни «Еврови-

дение–2016», а также о спортивных событиях Евро–2016, чемпионат мира по хоккею и Олимпийские игры – 2016.)

В целом интерес к театральному искусству в нашей стране существует, так как по посещаемости государственные профессиональные театры в 2016 г. уступили только музеям. Однако в республике такое явление, как *междисциплинарность искусства*, популярное во всем мире, происходит непосредственно на негосударственной платформе. Интерес к проектам на стыке театрального искусства и социального анализа показывает, что у молодых белорусских зрителей уже сформировалась потребность в экспериментальном и провокационном искусстве. Отметим, что подать заявку на программу-фестиваль «Belarus Open» сегодня уже может любая театральная группа (проект), независимо от своего статуса, так как кураторов программы интересует, в первую очередь, качество и новаторство. Поэтому в рамках «Belarus Open» стало возможным проведение вечера перформанса даже с участием художников.

Что касается мирового театрального контекста, то многие события за рубежом остаются незамеченными отечественной прессой, критикой и, соответственно, театральным сообществом. Например, в становлении белорусского независимого театра и его репутации за рубежом большую роль сыграл Белорусский свободный театр (БСТ). Писать о театре для белорусских журналистов не очень престижно, падает статус актера в обществе, как и других театральных профессий, даже в научных публикациях белорусский театр почти не рассматривается в контексте тенденций современного мирового театрального процесса.

По мнению экспертов (А. Стрельников, Т. Артимович) для интенсивной театральной среды необходимы: либерализация театрального пространства, постоянное образование зрителя, «мода» на спектакль (театр). Необходимо рассказывать о премьерах по телевидению и радио, эффективно использовать наружную рекламу, встречи со зрителями создателей спектаклей и критиков, то есть формировать культурную потребность. У белорусов должно возникать ощущение, что конкретная пьеса важна и спектакль следует обязательно посетить. Отсутствие качественного продвижения культурного продукта в республике, поиска рычагов влияния и серьезных маркетинговых решений, соответственно, не позволяет повиситься и цене билета.

Театр должен зарабатывать, так как недорогие социальные билеты не могут окупить затраты, и театры, как следствие, не могут создать продукт, способный конкурировать с зарубежными постановками. Необходимо увеличить (примерно в 10 раз) количество постоянных театральных зрителей, уменьшить репертуарный план государственных театров (300 спектаклей в год и, как следствие, недостаток экспериментальных постановок), увеличить количество театров и интенсивность театральной среды, создать моду на театральное искусство в стране (театральные тренды), что повлияет (увеличит) на цену билета на спектакль.

В соответствии с требованиями времени и приоритетными направлениями государственной культурной политики в Республике Беларусь и Декрета № 7 «О развитии предпринимательства» от 23 ноября 2017 г. в ближайшие годы необходимо обеспечить развитие *частной театральной инициативы*. Процесс идет медленно в связи с отсутствием необходимой инфраструктуры и высокой стоимостью аренды помещений. Сегодня в Беларуси не так много людей, готовых инвестировать в культуру на профессиональном уровне. Практически нет и альтернативных конкурсов, премий. Поддержка масштабных проектов возможна пока лишь при помощи больших корпораций, например, таких, как «Белгазпромбанк», поддерживающий «ТЕАРТ», и они, вкладывая финансовые средства в фестиваль, формируют его как культурный тренд и фактически выражают заинтересованность общественности в развитии независимой культурной сцены и института меценатства.

В Беларуси множество невостребованных актеров, режиссеров, можно найти интересные театральные идеи. Белорусские пьесы (П. Пражко, Д. Балыко и др.) очень популярны в России, как и наши режиссеры и художники театров кукол (А. Лелявский, О. Жюжда, Т. Нерсисян и др.), которые неоднократно номинировались и удостоивались наград премии «Золотая маска» в России.

В стране есть и зрители, готовые воспринимать современный театр, но не происходит целенаправленное *театральное образование* потенциального зрителя и *развитие живой театральной среды*. Сегодня в рамках фестиваля существует образовательная программа «Школа ТЕАРТА», где читаются образовательные лекции для любителей и профессионалов, проходят мастер-классы, обсуждение спектаклей, что также работает на создание фестивальных трендов. Постановки, представленные на фестивале «ТЕАРТ», представляют мировые театральные тренды и показывают, что жизнеспособными остаются театры, которые воспринимают современное сценическое искусство как открытую художественную систему.

Среди наиболее очевидных тенденций театрального процесса искусствоведы выделяют следующие (которые скорее следует отнести к негативным белорусским трендам в сфере театрального искусства):

театр в республике для большей части потенциальных зрителей остается элитарным искусством. У белорусской публики сохраняются стереотипы, что опера – хорошо, а уличный театр – плохо, и это во многом тормозит развитие разных видов театра. В то же время искусствовед Р. Л. Бузук, оценивая потенциал развития программы демократической ориентации сценического искусства в республике, предостерегает от «потакания вкусам» среднего зрителя: «Безусловно, каждый имеет бесспорное право на свой театр, в котором художественное освоение действительности осуществляется на близкой ему проблематике и в наиболее приемлемых образных решениях, доступными выразительными средствами, но не может не настораживать тот факт, что при

ориентации на среднего зрителя огромная часть публики лишается этого права» [2, с. 17];

существует белорусский театр, но не современный театр, так как под современным театром понимается театр новых форм, экспериментов. Подобных театральных явлений в Беларуси, действительно, не так много. Наши театры пока стремятся отвечать вкусам и потребностям абсолютного большинства зрительской аудитории, которой нравятся пьесы костюмные, психологические, с яркими, характерными героями. В мире несколько иные тренды (актуальные тенденции). Под современным театром понимается *визуально интересный театр* с высокой степенью интерактивности и *тематически очень злободневный*. Злободневными темами являются экономическая, экологическая, война и внешнеполитические конфликты, но в нашей стране спектаклей на эту тему очень мало. Поэтому следующим белорусским театральным трендом выступают *«оживленная идеология» и оторванность театральной среды от реальности*;

в Беларуси *не исчезло понятие «театральная провинция»*. В регионах есть интересные театральные постановки, как правило, есть связь между рождением прорывных вещей и тем, насколько города открыты в культурном плане, когда режиссеры ездят на зарубежные фестивали. Среди спектаклей, вошедших в десятку лучших в 2016 г., в отличие от предшествующего 2015 г., четыре спектакля были из провинции. В Гродненском областном театре кукол регулярно проводятся театральные гостиные и балы на базе старейшего театрального здания (театру А. Тизенгауза в Гродно 240 лет). Однако понятие «театральный арт-хаус» в регионах, как правило, слишком долго не живет, и очаги актуального современного искусства в регионах никак не влияют на общую картину.

Диалоговая коммуникация в театральной среде оказывается возможной при ряде условий и характеристик развития городского пространства или пространства населенного пункта, способствующих появлению и оптимальному поддержанию театральной среды. В числе первых А. С. Точилкина называет *интенсивность* театральной жизни, выраженную в количественном многообразии театральных площадок, обеспечивающих единовременный выбор предложений и конкуренцию художественных потоков, а также воспроизводимо-устойчивый характер их функционирования. И речь в данном случае не идет лишь о статусно-закрепленном институциональном взаимодействии театра и публики, но связывается с учетом и внеинституциональных художественно-театральных организаций (студии, неформальные объединения). Интенсивность (значимое свойство и качество театральной среды) обеспечивает столь необходимое большому или малому городу восприятие театра как «живого» организма, не заключенного в рамки мемориально-статичного позиционирования культурно-художественного наследия («театр – музей»), а включенного в многообразие социокультурных связей и контактов («театр – народный дом») [9, с. 63–65].

Гастрольно-фестивальную деятельность можно считать показателем успешно-динамичного роста театральной среды, обеспечивающую открытость театральной среды. Гастроли и фестиваль можно связать с пространственно-временным движением культурных образцов, включением и удержанием разнообразных групп аудитории в поле театрально-художественного воздействия, а также с развитием частной театральной инициативы.

Интенсивность и открытость театральной среды связана и с обеспечением *доступности* художественно-театрального предложения для различных аудиторий города и области: центра и периферии. Безусловно, когда речь идет о формировании и эффективном поддержании развития театральной среды города, значимым ее условием видится *насыщенность художественного предложения*: жанровое многообразие и обновляемость репертуарного ресурса, соотношение традиционного и новаторского в выборе театральных постановок.

Еще одно важное условие эффективного развития театральной среды – это ее *конвергентность* – особая стратегия слияния, соединения, взаимодействия различных культурных потоков. Для того чтобы являться активным субъектом городской жизни, театру необходимо быть в режиме активного включения в актуальные практики современности. Данный показатель приобретает особую значимость в условиях информационной культуры, преобладающей роли масс-медиа и особенно интернет-коммуникаций, обрушивающих на потребителя информационно-виртуальные потоки. Конвергентность представляется нам и как вариативность воздействия (не только в непосредственном театральном действии, но и вне его), осуществляемого через клубно-лабораторный принцип организации в работе с аудиторией – привлечение студентов, школьников, взрослых людей для того, чтобы они могли отдельно от проката репертуарных спектаклей обсуждать современную драматургию, участвовать в читках новых пьес и их последующем обсуждении. В данном случае речь уже идет не столько о массовом зрителе, сколько о целенаправленном формировании особой целевой аудитории – своеобразной театральной элиты или опережающих групп.

Формирование подобных опережающих групп и целевых аудиторий способствует *диалогу режиссера и публики*, причем на принципиально новом, не характерном для повседневного общения, художественном языке. Социологические исследования показывают, что художественный уровень публики нуждается в коррекции, ибо у зрителя не всегда есть возможность считывать знаки и символы, используемые режиссером. На освоение театрального языка обращают внимание в своих монографиях и статьях белорусские исследователи театра Р. Л. Бузук, В. А. Салеев, Т. Н. Бабич, В. Е. Жидович и др. Освоение театрального языка, внедрение в практику современных выразительных средств – это тоже воспитательные моменты (научить говорить и слышать то, о чем и как говорит с аудиторией театр).

Для того чтобы театр был органично вписан в городское пространство, необходимым является условие *театрализации внетеатрального бытования* – придания театральных черт личностно-повседневному бытию, насыщение его театрализованно-перформативным смыслом. Феномен театрализации повседневности, исходя из идеи театрализации жизни Н. Н. Евреинова, раскрывается в наделении межличностных взаимодействий чертами театральности, то есть событийно-драматургической формой взаимодействия, заложенной еще в театрально-игровой сущности бытия ребенка (игра и театр/театральность/театрализация). Театрализация жизни у Л. Б. Зубановой связана с понятием перформанс-коммуникации, означающей «субъективно конструируемые сценарии реальности, основанные на особом типе игровой интеракции» [5, с. 110]. М. Н. Сопова считает, что идея «театрализации жизни» Н. Н. Евреинова позволяет по-новому взглянуть на природу детской игры, ее экзистенциальную значимость в деятельности ребенка и взрослого, а также на ее роль в процессах формирования индивидуальной идентичности, в формировании интеллектуальных практик и аксиологических моделей становящейся личности [8, с. 18]. Театрализация детской игры выступает не только одним из характерных явлений современной цивилизации, основанием социальных практик XX–XXI столетий, воплощением евреиновской концепции «театра для себя» [4, с. 118], но и наглядной формой существования тоталитарных режимов.

В этом театрализация жизни обнаруживает свою *амбивалентность*, возможность трактовки ее не только как формы социально-эстетической утопии или как манипулятивной технологии управления массовым сознанием, но и как высшего проявления свободы [7], воплощенной в идее карнавализации М. М. Бахтина [1, с. 2]. В развитой театральной среде вызревают такие практики, как «театр для себя», как карнавал, где стирается разграничение на актеров и зрителей, где всё, включая политику, становится театральным.

Таким образом, нам видится, что устойчивость развития населенных пунктов обнаруживается и становится зримой в результате взаимодействия театра и действительности: возникает метафорическое осмысление жизни как театра (театральность мироощущения) и, как следствие, встает актуальный вопрос о знаковой и моделирующей функции современного театра по отношению к внехудожественной реальности, что выражается в документальном театре и так называемых жизненных историях (living history) в пространстве современного города.

Список использованных источников

1. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – 2-е изд. – М. : Худож. лит., 1990. – 543 с.
2. Бузук, Р. Л. Сценическая жизнь и социальная функция театра / Р. Л. Бузук // Вес. Ин-та соврем. знаний. – 2016. – № 4 (69). – С. 14–19.
3. Гофман, И. Представление себя другим в повседневной жизни / И. Гофман. – М. : КАНОН-Пресс-Ц, 2000. – 304 с.

4. *Евреинов, Н. Н.* Театр для себя / Н. Н. Евреинов // Демон театральности / Н. Н. Евреинов : сост., общ. ред. и коммент. А. Ю. Зубкова, В. И. Максимова. – М. ; СПб. : Летний сад, 2002. – 536 с.
5. *Зубанова, Л. Б.* Театрализация повседневности: социологический анализ истории жизненного события / Л. Б. Зубанова // Социс. – 2013. – № 4. – С. 107–116.
6. *Орлова, Е. В.* К вопросу о культурологическом анализе театрального пространства / Е. В. Орлова // Вестн. Оренбург. гос. ун-та. – 2008. – № 6 (88). – С. 10–16.
7. *Свирида, И. И.* Пространство и культура: аспекты изучения / И. И. Свирида // Славяноведение. – 2003. – № 4. – С. 19–21.
8. *Сопова, М. Н.* Детская игра и театрализация жизни / М. Н. Сопова // Вестн. Вятского гос. ун-та. – 2014. – С. 15–19.
9. *Точилкина, А. С.* Театр в жизни современного города: концептуальное осмысление понятий «театральная культура» и «театральная среда» / А. С. Точилкина // Вестн. Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – 2015. – № 3 (43). – С. 60–67.

Поступила 20.11.2017 г.