ИЗДАТЕЛЬСТВО грамота

Pan-Art

2026. Том 6. Выпуск 2 | 2026. Volume 6. Issue 2

ISSN 2949-2386 (online)

Материалы журнала доступны на сайте (articles and issues available at): pan-art-journal.ru

RU

Теоретические основания исследования театральности в инструментальном театре и киноискусстве

Романюк О. В.

Аннотация. Статья носит обзорно-теоретический характер и посвящена проблеме исследования театральности в инструментальном театре и киноискусстве как автономных художественных системах. В центре внимания находится вопрос о теоретико-методологических основаниях анализа театральности и о возможности ее сопоставительного изучения в медиально различающихся художественных формах. Цель статьи заключается в систематизации теоретических представлений о театральности в гуманитарном знании XX – первой четверти XXI века. В работе рассматриваются философско-антропологические, культурологические, семиотические, герменевтические и феноменологические основания осмысления театральности, формирующие теоретическую базу ее изучения в современной гуманитарной науке. Особое внимание уделяется категории художественного текста как универсальному аналитическому звену, обеспечивающему сопоставимость различных медиальных систем и позволяющему рассматривать проявления театральности за пределами собственно сценического искусства. Обзор научной литературы показывает, что при значительной разработанности самого понятия театральности в философии, культурологии, театроведении, музыковедении и киноведении до настоящего времени не сформирован согласованный методологический инструментарий, позволяющий последовательно анализировать ее проявления в автономных художественных системах. Данный методологический дефицит особенно отчетливо проявляется при обращении к инструментальному театру, который, в отличие от киноискусства, значительно удален от традиционного театрального медиума и поэтому требует не переноса театроведческих аналитических схем, а разработки универсальной модели анализа, учитывающей медиальную специфику сопоставляемых художественных форм. Научная новизна статьи состоит в собственной систематизации исследовательских направлений изучения театральности и в обосновании многоуровневой аналитической модели. Предлагаемая модель включает пространственный, телесный, драматургический, звуковой и коммуникативный уровни анализа, что позволяет рассматривать театральность как комплексный принцип организации художественного события. В результате установлено, что предложенная модель переводит абстрактное понятие театральности в аналитически применимую форму и может использоваться как теоретико-методологический инструмент при исследовании инструментального театра и киноискусства, а также при межвидовом анализе синтетических художественных практик.

EN

Theoretical foundations for the study of theatricality in instrumental theater and cinema

O. V. Romanyuk

Abstract. The article is a theoretical review dedicated to the problem of investigating theatricality within instrumental theater and cinema as autonomous artistic systems. The focus is on the theoretical and methodological foundations of analyzing theatricality and the possibility of its comparative study across medially diverse artistic forms. The aim of the article is to systematize theoretical concepts of theatricality within the humanities from the 20th to the first quarter of the 21st century. The work examines philosophical-anthropological, culturological, semiotic, hermeneutic, and phenomenological grounds for understanding theatricality, which form the theoretical framework for its study in contemporary scholarship. Special attention is paid to the category of the “artistic text” as a universal analytical link that ensures comparability between different medial systems and allows for the examination of manifestations of theatricality beyond the performing arts proper. A review of scholarly literature shows that while the concept of theatricality is well-developed in philosophy, cultural studies, theater studies, musicology, and film studies, a unified methodological toolkit for consistently analyzing its manifestations in autonomous artistic systems has

Научная статья (original research article) | https://doi.org/10.30853/pa20260019

© 2026 Авторы. © 2026 ООО Издательство «Грамота» (© 2026 The Authors. © 2026 Gramota Publishing, LLC). Открытый доступ предоставляется на условиях лицензии CC BY 4.0 (open access article under the CC BY 4.0 license): https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

not yet been formed. This methodological deficit is particularly evident in instrumental theater, which, unlike cinema, is significantly distant from the traditional theatrical medium. Therefore, it requires not a mere transfer of theater-studies analytical frameworks, but the development of a universal model of analysis that accounts for the medial specificity of the compared artistic forms. The scientific novelty of the article lies in the author's own systematization of research directions in the study of theatricality and the substantiation of a multi-level analytical model. The proposed model includes spatial, corporeal, dramaturgical, sonic, and communicative levels of analysis, allowing theatricality to be viewed as a complex principle for organizing an artistic event. As a result, it is established that the proposed model transforms the abstract concept of theatricality into an analytically applicable form and can be used as a theoretical-methodological tool for researching instrumental theater and cinema, as well as for the cross-branch analysis of synthetic artistic practices.

Введение

Актуальность настоящего исследования определяется изменением статуса категории театральности в художественной культуре XX – первой четверти XXI века. Первоначально связанная преимущественно со сценическим действием и театральным медиумом, театральность в современном гуманитарном знании все чаще интерпретируется как универсальный принцип художественного мышления, определяющий способы организации художественного высказывания, ориентированного на событийность, зрелищность и коммуникативную направленность формы (Курышева, 1984; Лотман, 1998; Фишер-Лихте, 2015). В данном теоретическом контексте театральность рассматривается как структурное свойство художественного сознания, определяющее способы моделирования художественной реальности и формы взаимодействия произведения с воспринимающей стороной (Лотман, 1998; Поляков, 2001).

Расширение теоретического понимания театральности обусловило ее активное использование в анализе различных видов искусства, включая киноискусство и музыку. Однако современная методологическая ситуация сохраняет внутреннюю противоречивость. Несмотря на значительную разработанность понятия театральности в философии, культурологии, семиотике, театроведении, музыковедении и киноведении, аналитические инструменты ее исследования остаются недостаточно систематизированными. Театральность как теоретическая категория получила развернутое описание, однако согласованный методологический инструментарий, позволяющий последовательно анализировать ее проявления в различных художественных системах и сопоставлять их между собой, до настоящего времени не сформирован.

Особенно отчетливо данный методологический дефицит проявляется при обращении к инструментальному театру и киноискусству. Кино благодаря аудиовизуальной природе, режимам показа и ориентации на зрелищное предъявление действия демонстрирует структурную близость к театральности как коммуникативному и событийно организованному принципу художественной формы. Инструментальный театр формируется в пространстве инструментальной музыки и в процессе художественной эволюции включает визуально-перформативные параметры организации формы (Высоцкая, 2012; Петров, 2014; Шион, 2023). Анализ данного явления требует разработки инструментария, учитывающего специфику музыкального материала и особенности его сценической реализации.

В связи с этим статья ориентирована на теоретико-методологическое осмысление проблемы исследования театральности в инструментальном театре и киноискусстве. Ее обзорный характер предполагает систематизацию существующих научных подходов и выявление между ними противоречий, формирующих проблемные зоны современной методологии. Ключевая проблема заключается в следующем: в современной гуманитарной науке театральность широко трактуется как межвидовая категория художественного мышления, однако аналитические методы ее изучения сохраняют привязку к собственно театральному медиуму (Пави, 1991) либо формируются в рамках отдельных дисциплин. Подобная ситуация существенно затрудняет сопоставительное исследование инструментального театра и киноискусства и актуализирует необходимость разработки универсальной аналитической модели, способной учитывать медиальную специфику сопоставляемых художественных систем.

Для достижения поставленной цели решаются следующие задачи:

– выявить теоретические основания интерпретации театральности как категории художественного мышления;

– систематизировать основные исследовательские парадигмы театральности и определить их методологические импликации;

– обосновать возможность рассмотрения художественного текста в качестве общего объекта межмедийного анализа;

– разработать многоуровневую аналитическую модель театральности, ориентированную на исследование инструментального театра и киноискусства.

Методологическую основу исследования формируют системный, сравнительно-аналитический, типологический и историко-теоретический методы. Существенное значение имеют также структурно-функциональный, структурно-семиотический, герменевтический, феноменологический и культурно-типологический подходы, позволяющие рассматривать театральность в нескольких взаимосвязанных измерениях: как форму художественного опыта, как способ организации художественного текста и как особый режим художественной коммуникации.

Материал исследования составляют ключевые теоретические работы, в которых сформулированы философские, эстетические, семиотические, феноменологические и перформативные основания понятия театральности,

а также исследования, посвященные теории инструментального театра, кинозвука и киномузыки, где театральность рассматривается как принцип организации художественной формы.

Теоретическую основу исследования составляют теория игры и эстетики (Кайуа, 2007; Хейзинга, 1997; Kant, 2001; Schiller, 2000), диалогизм и семиотика культуры (Барт, 2014; Бахтин, 1975; Лотман, 1998; Эко, 1998), феноменология восприятия и телесности (Мерло-Понти, 1999; Подорога, 1995; Sobchack, 2004), теория перформативности (Фишер-Лихте, 2015), теория постдраматического театра (Леман, 2013), театроведение и теория сцены (Арто, 2000; Пави, 1991; Поляков, 2001), киноведение и кинотеория (Бордуэлл, 2024; Метц, 2013; Эйзенштейн, 1964-1971; Aumont, 2013), музыкознание (Арановский, 1998; Асафьев, 1971; Медушевский, 1993; Назайкинский, 1982; Холопова, 2014), а также исследования инструментального театра и театральности в музыкальном искусстве (Высоцкая, 2012; Караев, 2010; Курышева, 1984; Петров, 2014). В качестве уточняющей опоры привлекаются работы, посвященные разграничению театрального текста и театрального дискурса (Немцова-Амбарян, 2023; Чуреева, 2024).

Практическая значимость исследования определяется возможностью использования предложенного аналитического инструментария в искусствоведческом анализе произведений, в структуре которых актуализируются принципы театрального типа художественного мышления. Разработанный подход может применяться также в образовательной практике при преподавании дисциплин, посвященных теории и истории музыки, театра и кино, а также при подготовке исследовательских и учебно-методических работ в области искусствознания.

Обсуждение и результаты

В рамках настоящего исследования театральность рассматривается как категория художественного мышления, обладающая межвидовым и надмедиальным статусом. Анализ философских, культурологических и искусствоведческих концепций показывает, что в художественной культуре XX – первой четверти XXI века происходит существенное изменение интерпретации данного понятия. Театральность постепенно выходит за пределы традиционного сценического контекста и начинает осмысляться как принцип организации художественного высказывания, связанный с событийностью, зрелищной предъявленностью и коммуникативной адресованностью художественной формы (Давыдова, 2007; Курышева, 1984; Лотман, 1998; Тазетдинова, 2013; Фишер-Лихте, 2015). В таком понимании театральность характеризует способ структурирования художественного опыта и формы взаимодействия произведения с воспринимающим субъектом (Лотман, 1998; Поляков, 2001).

Философско-эстетические основания подобной трактовки во многом формируются в рамках теории игры. В классической эстетике игра интерпретируется как пространство эстетической свободы и условности, в котором осуществляется моделирование воображаемой реальности и разворачивается символическое действие (Kant, 2001; Schiller, 2000). В культурологической перспективе XX века эта идея получает дальнейшее развитие. В концепции Й. Хейзинги (1997) игра рассматривается как фундаментальный принцип культурных практик, объединяющий ритуал, искусство и социальные формы символического поведения. В работах М. М. Бахтина (1975) игровое начало приобретает социально-коммуникативное измерение через анализ карнавальной культуры, где ключевую роль играют смена ролей, коллективность переживания и событийная природа культурного действия. Типологическое уточнение игровых модусов предложено Р. Кайуа (2007), выделившим формы соревнования, маскировки, случайности и экстатического переживания. В онтологической перспективе проблематика игры соотносится с анализом присутствия и события, что позволяет рассматривать художественное действие как форму переживаемого происходящего (Финк, 2017; Хайдеггер, 1999).

Дальнейшее развитие проблематики театральности происходит в семиотических и культурологических исследованиях, где она связывается со знаковой организацией художественного текста и коммуникативной природой искусства. В семиотической традиции Ю. М. Лотмана (1998) театральность соотносится с механизмами удвоения художественной реальности, функционированием ролей и масок, а также с принципом адресованности высказывания, предполагающим активное участие воспринимающего субъекта в процессе смыслообразования. В театроведческой теории П. Пави (1991) театральность концептуализируется через понятие сценичности, объединяющее совокупность признаков, обеспечивающих эффект предъявления действия.

Важный вклад в современное понимание театральности вносит теория перформативности Э. Фишер-Лихте (2015), рассматривающая художественное событие как процесс, возникающий в ситуации соприсутствия участников художественного акта и разворачивающийся через механизм аутопоэтической обратной связи между действием и реакцией аудитории. В театрально-философской перспективе А. Арто (2000) акцентирует интенсивный, воздействующий характер сценического действия, ориентированного на непосредственное чувственное переживание художественного события. В работах Р. Барта (2014) и М. Я. Полякова (2001) театр интерпретируется как особый способ означивания, где структура сценического высказывания тесно связана с режимами восприятия и интерпретации.

Обобщение указанных теоретических позиций позволяет сформулировать методологически значимый вывод: в современной гуманитарной науке театральность рассматривается как принцип организации художественного события, в структуре которого условность, событийность и адресованность выступают устойчивыми параметрами художественной формы (Давыдова, 2007; Курышева, 1984; Лотман, 1998; Тазетдинова, 2013; Фишер-Лихте, 2015). Такое понимание создает предпосылки для анализа театральности в различных художественных системах, включая инструментальный театр и киноискусство, где данный принцип проявляется в специфических медиальных условиях.

Ключевая методологическая трудность сопоставительного анализа инструментального театра и киноискусства связана с определением общего аналитического основания, позволяющего рассматривать медиально разнородные художественные системы в единой исследовательской перспективе. Прямое сопоставление выразительных средств или жанровых характеристик в данном случае оказывается недостаточным, поскольку кино и инструментальный театр формируются в различных художественных средах и опираются на неодинаковые механизмы организации художественного материала. В этой связи в качестве базовой аналитической категории в настоящем исследовании используется понятие художественного текста, понимаемого как целостная знаково организованная структура, смысл которой раскрывается в процессе восприятия и интерпретации (Лотман, 1998; Эко, 1998).

Обращение к категории текста позволяет перенести анализ театральности из уровня абстрактных культурологических обобщений в плоскость конкретных механизмов организации художественного высказывания. В семиотической традиции художественный текст рассматривается как система взаимосвязанных структурных элементов, функционирующих в коммуникативном пространстве культуры (Лотман, 1998). Аналогичная исследовательская логика присутствует в работах У. Эко (1998), где текст осмысляется как открытая структура, предполагающая активное участие интерпретирующего субъекта и допускающая множественность смысловых актуализаций. Такое понимание особенно продуктивно для межмедийного анализа, поскольку позволяет рассматривать различные художественные формы как сопоставимые системы смыслообразования.

В музыкознании текстовая перспектива получила развитие в концепции музыкального текста как структурно-семантической системы (Арановский, 1998) и в традиции понимания музыкальной формы как процессуального развертывания художественного содержания (Асафьев, 1971). В киноведении сходная аналитическая установка реализуется в трактовке фильма как сложной аудиовизуальной структуры, в которой изображение, монтаж, звук и пространственно-временная организация образуют единую систему смыслообразования (Бордуэлл, 2024; Карпилова, 2017; Метц, 2013; Митри, 1984; Aumont, 2013). Исходя из положения, что кино и инструментальный театр могут рассматриваться как разновидности художественного текста, предъявление события осуществляется в первом случае через взаимодействие кадра, монтажа и звукового уровня, а во втором – в результате сопряжения звуковой организации, исполнительского поведения, телесности и пространственной диспозиции (Высоцкая, 2012; Караев, 2010; Петров, 2014).

Для уточнения аналитического инструментария принципиальное значение приобретает различение театрального текста и театрального дискурса. Театральный текст в данном контексте фиксирует структурную модель художественного высказывания, тогда как дискурс отражает процесс его актуализации в конкретной коммуникативной ситуации. Такое разграничение позволяет учитывать перформативную природу художественного события, в которой структура произведения взаимодействует с условиями показа, режимом восприятия и активностью адресата (Чуреева, 2024).

Использование категории художественного текста в качестве аналитического основания обеспечивает возможность сопоставительного исследования автономных художественных систем без редукции одной из них к другой. В результате театральность может быть описана как принцип организации художественного высказывания, проявляющийся в структурных параметрах предъявления, событийности и адресованности художественного действия.

Методологическая рамка исследования исходит из признания киноискусства, музыкального искусства и театра самостоятельными художественными системами, каждая из которых обладает собственной исторически сложившейся логикой организации художественного времени, пространства и коммуникации с воспринимающим субъектом. Анализ театральности в подобных условиях требует интеграции нескольких гуманитарных подходов, позволяющих выявлять общие структурные принципы при сохранении медиальной специфики каждой формы. Интегративный характер методологии направлен на формирование сопоставимого аналитического языка, обеспечивающего исследование театральности как межвидового принципа организации художественного текста и художественного события.

Доминирующим представляется **структурно-функциональный подход**, в рамках которого художественное произведение рассматривается как целостная система взаимосвязанных элементов, каждый из которых выполняет определенную функцию в организации формы и смыслообразовании. В музыкознании эта исследовательская установка получила последовательное развитие в трудах Б. В. Асафьева (1971), интерпретировавшего музыкальную форму как процессуальное развертывание художественного содержания, а также в работах Е. В. Назайкинского (1982), акцентирующих динамическую природу художественной структуры и ее драматургическую организацию. В контексте настоящего исследования структурно-функциональный анализ используется для выявления роли театральности как системообразующего феномена, участвующего в организации художественного высказывания.

Второй аналитический уровень исследования формируется **семиотическим подходом**, в рамках которого художественное произведение рассматривается как иерархически организованный текст, функционирующий в системе культурных кодов и коммуникативных механизмов интерпретации (Барт, 2014; Лотман, 1998; Метц, 2013; Эко, 1998; Aumont, 2013). Важную роль в данном направлении играют исследования театральной семиотики и анализ спектакля, подчеркивающие различие между структурой постановки и событием в ее сценической реализации (Пави, 1991; Фишер-Лихте, 2015). Семиотическая перспектива позволяет анализировать художественные тексты как системы знаковых элементов, распределенных в пространственно-временной структуре произведения. Использование семиотического анализа обеспечивает, тем самым,

методологическую сопоставимость киноискусства и инструментального театра, позволяя рассматривать их как автономные, но типологически соизмеримые художественные системы.

Герменевтический подход, позволяет учитывать интерпретационный характер художественного текста, вследствие чего смысл произведения раскрывается в процессе интерпретации и зависит от исторического, культурного и коммуникативного контекста восприятия.

Особое значение для анализа театральности в организации художественного события имеет **феноменологический подход**, ориентированный на исследование художественного опыта в его процессуальности и перцептивной заданности (Леман, 2013; Мерло-Понти, 1999; Фишер-Лихте, 2015; Sobchack, 2004). В контексте настоящего исследования феноменологическая перспектива позволяет анализировать театральность как режим присутствия и соучастия, формирующийся в процессе восприятия музыкального и экранного действия.

Контекстуальный уровень методологии представлен **культурно-типологическим подходом**, укорененным в философии и теории культуры. В работах М. М. Бахтина (1975), Н. Н. Евреинова (1923) и Е. М. Мелетинского (2000), Й. Хейзинги (1997) театральность соотносится с фундаментальными антропологическими категориями игры, ритуала, карнавала, мифа и символического действия. Данный подход позволяет рассматривать театральность как устойчивую модель символической организации культурного опыта и выявлять повторяющиеся формы театрализации в различных художественных практиках.

Совокупность указанных методологических подходов позволяет рассматривать театральность как сложный феномен, организующий художественный текст и художественное событие, проявляясь на различных структурных уровнях. Вместе с тем осуществленный анализ методологических стратегий демонстрирует наличие определенной исследовательской асимметрии. Категория театральности получила значительную теоретическую разработку в философии культуры, эстетике, театроведении и семиотике, тогда как ее аналитическое применение к различным художественным системам остается методологически обоснованным. Особенно отчетливо эта проблема проявляется при сопоставлении киноискусства и инструментального театра, поскольку в первом случае театральность относительно легко выявляется благодаря зрелищной природе кино и его ориентации на режим показа, тогда как во втором исследователь имеет дело с художественной формой, сформировавшейся в пространстве инструментальной музыки и обладающей иными медиальными основаниями.

Исходя из данного методологического положения, в настоящем исследовании предлагается многоуровневая аналитическая модель для выявления принципов театральности в инструментальном театре и киноискусстве. Модель основана на предположении, что театральность проявляется в художественной структуре через несколько взаимосвязанных уровней художественной формы: пространственный, телесный, драматургический, звуковой и коммуникативный. Каждый из них отражает определенные принципы и позволяет выявить конкретные формы проявления театральности.

Базовым в предлагаемой аналитической модели является **пространственный уровень (1)**, формирующий исходные условия проявления театральности. Именно на этом уровне художественное высказывание приобретает характер предъявляемого действия, организованного в обозримом и структурированном поле. Театральность актуализируется в тех случаях, когда художественная форма предполагает наличие выделенной зоны действия, направленности восприятия и соотнесенности происходящего с воспринимающим субъектом. В этом смысле пространство выступает первичным условием сценичности художественного события и задает рамки, внутри которых становится возможным развертывание художественного действия.

Осмысление пространственного измерения театральности опирается на несколько методологических традиций. В философской и эстетической мысли пространство интерпретируется как условие автономии художественной формы и особого режима эстетического восприятия, обеспечивающего дистанцию между произведением и воспринимающим субъектом (Адорно, 2001; Kant, 2001). В театроведении оно рассматривается как фундаментальный признак сценической ситуации, организующий структуру события и взаимодействие действия со зрительским восприятием (Пави, 1991; Фишер-Лихте, 2015). Семиотическая перспектива акцентирует знаковую природу пространственной организации художественного текста: границы, оппозиции и иерархия зон интерпретируются как элементы системы смыслообразования (Лотман, 1998; Эко, 1998). В киноведении и музыкознании пространство анализируется как динамическая структура, организующая поле восприятия через композицию кадра, монтажные соотношения планов или распределение акустических перспектив (Асафьев, 1971; Бордуэлл, 2024; Назайкинский, 1982; Aumont, 2013).

Пространственный уровень аналитической модели конкретизируется через систему взаимосвязанных принципов, описывающих различные аспекты пространственной организации художественного события.

Принцип 1.1. Пространство как рамка предъявления действия

Данный принцип позволяет рассматривать пространство как рамочное условие театральности, внутри которого формируется ситуация показа действия. К конкретным формам проявления театральности можно отнести:

а) выделение границ художественного поля (кадр, сцена, площадка исполнения);

б) разграничение внутреннего и внешнего пространства (в кадре и вне кадра);

в) наличие пороговых зон появления и исчезновения персонажей (вход, выход, внеполевые зоны);

г) расчленение пространства на планы (передний, средний, дальний), формирующие иерархию сценического присутствия.

Принцип 1.2. Пространство как механизм ориентации восприятия

Театральность в данном случае определяет эффект пространственной направленности восприятия, сближающий кино- и музыкальные формы с логикой сценического показа. Формами проявления театральности в этом случае являются:

а) центрирование или децентрация зоны действия;

б) иерархизация элементов пространства по степени значимости;

в) заданность траектории восприятия через композицию;

г) использование световых, масштабных и акустических акцентов для выделения действия.

Принцип 1.3. Пространство как иерархически организованное поле значений

В рамках аналитической модели данный принцип позволяет выявлять театральность как результат внутренней смысловой разметки пространства, проявляющейся в устойчивом распределении значений и сценических функций. Формами проявления театральности в данном случае являются:

а) семантическая иерархия пространственных зон (центр и периферия, передний и задний план, ближнее и дальнее), задающая распределение смысловых акцентов как в кадре, так и в пространстве исполнения;

б) границы и пороги (входы, выходы, закрытые и открытые зоны, экранное и внеэкранное, сценическое и закулисное), функционирующие как механизмы переключения значений;

в) смысловые доминанты и узлы пространства, в которых концентрируется действие или звучание и которые стабилизируют интерпретацию художественного события;

г) распределение ролей и функций между пространственными позициями, включая соотнесение тембровых, исполнительских или телесных элементов с определенными зонами пространства, что особенно отчетливо проявляется в практике инструментального театра.

Принцип 1.4. Пространство как элемент целостной художественной системы

Указанный принцип позволяет фиксировать театральность как устойчивую модель организации формы, а не как совокупность разрозненных эффектов, проявляясь в:

а) повторяющихся пространственно-композиционных схемах, которые функционируют как структурные единицы формы и повторяются в различных временны́х фазах, в кино как типовые конфигурации мизансцены и кадрирования, в инструментальном театре как повторяемые расстановки и сценические диспозиции;

б) устойчивых маршрутах движения – в кино как повторяющиеся траектории движения актеров и камеры, в инструментальном театре как партитурно заданные перемещения исполнителей и объектов, включенные в формальный план произведения;

в) согласовании пространственной организации с ритмом, темпом и динамикой формы – в кино через связь пространственных перестроений с монтажным и звуковым ритмом, в инструментальном театре через соотнесение смен конфигураций с временной артикуляцией, тембровой драматургией и напряжением звуковых масс;

г) включении пространственных трансформаций в драматургию произведения, когда смена конфигураций пространства выступает событием формы – в кино через переходы между пространственными режимами видимого и внеэкранного, в инструментальном театре – через изменение сценического поля, акустической дистанции и распределения тембровых ролей.

С одной стороны, пространственная организация задает условия предъявления художественного действия и рамки его восприятия, с другой, событийность художественного процесса возникает лишь при включении телесного присутствия, переводящего форму в режим совершаемого действия.

Телесный уровень (2) аналитической модели позволяет выявить проявление театральности через телесную выразительность, динамику жеста, исполнительское поведение и различные формы телесного взаимодействия с художественным материалом.

Теоретические основания анализа телесности формируются в философско-антропологической традиции, рассматривающей тело как условие человеческого опыта и медиатор взаимодействия субъекта с миром (Мерло-Понти, 1999; Подорога, 1995; Хайдеггер, 1999). В театроведении и киноведении телесность рассматривается как один из ключевых факторов выразительности художественного действия, так как телесное присутствие актера или персонажа связывается со зрелищностью и эмоциональной интенсивностью сценического и экранного образа (Балаж, 1968; Кракауэр, 1974), а также с особым режимом взаимодействия изображения и воспринимающего субъекта (Sobchack, 2004). В музыковедении и теории исполнительства телесный фактор осмысляется через категории музыкального жеста, выразительного движения и исполнительского поведения, рассматривая телесность как элемент восприятия музыкального звучания и как компонент композиционной и сценической организации произведения (Высоцкая, 2012; Петров, 2014; Godøy, 2010).

Принцип 2.1. Телесность как условие событийности художественной формы

Данный принцип фиксирует роль телесности в переходе от пространственно организованной формы к художественному событию, реализующемуся как совершаемое действие. Телесное присутствие в этом контексте обеспечивает актуализацию формы во времени и придает художественному высказыванию характер происходящего акта. Формами проявления театральности выступают:

а) актуализация присутствия исполнителя или персонажа как события;

б) телесно маркированное начало и завершение действия;

в) зависимость художественной формы от акта исполнения;

г) смещение акцента с результата на процесс действия.

Принцип 2.2. Телесность как перцептивно-аффективный механизм театральности

В рамках данного принципа телесность рассматривается как средство организации чувственного восприятия и аффективной динамики художественного события. Театральность проявляется через телесную выразительность, формирующую ритм, напряжение и интенсивность восприятия в:

а) пластике и телесной динамике как носителе выразительного ритма;

б) жесте и мимике как перцептивно значимых элементах формы;

в) аффективной нагруженности телесного действия;

г) телесной сдержанности или перенапряжении как средство управления восприятием.

Принцип 2.3. Телесность как структурный фактор драматургии действия

Данный принцип позволяет рассматривать телесное действие как элемент драматургической организации художественной формы. Телесность в этом случае участвует в формировании логики развертывания действия, задавая переходы, узлы и структурные изменения формы:

а) телесные действия, задающие повороты формы;

б) телесные конфликты и столкновения как драматургические узлы;

в) повторяющиеся телесные паттерны как структурные мотивы;

г) трансформация телесного поведения как показатель развития действия.

Принцип 2.4. Телесность как медиатор между звучанием, пространством и действием

В рамках данного принципа телесность рассматривается как связующее звено между различными уровнями художественной организации. Телесное присутствие обеспечивает согласование звучания, пространственной структуры и сценического действия, особенно в формах, где действие выявляется через исполнительскую практику. Формы проявления театральности:

а) движения и позы исполнителя как элементы формы;

б) способы телесного взаимодействия с инструментом;

в) телесная организация звучания.

Телесное присутствие, актуализируя художественное действие как совершаемое событие, одновременно раскрывает его временную протяженность и динамику развертывания. В этой связи дальнейшее исследование театральности требует обращения к драматургическому уровню анализа, позволяющему рассматривать художественное действие как процессуально разворачивающееся событие.

Драматургический уровень (3) аналитической модели связан с пониманием театральности как принципа временной организации художественного события. В данном измерении театральность определяется особенностями развертывания художественного действия во времени и связана с выделением фаз, переходов, напряжений и пауз, формирующих динамику художественного процесса и ориентированных на восприятие и соучастие воспринимающего субъекта.

В музыковедении драматургическое измерение художественной формы связано с процессуальной организацией звучащего материала и с логикой его временного развертывания (Асафьев, 1971; Холопова, 2014). В контексте инструментального театра драматургический уровень приобретает особую значимость, поскольку временна́я структура произведения включает не только звуковые процессы, но и телесные и пространственные события. Исполнительские действия и взаимодействие с инструментом становятся элементами временно́й организации художественного действия, объединяя телесный, пространственный и звуковой планы в целостную драматургическую структуру (Петров, 2014).

Принцип 3.1. Драматургия как членение художественного действия на событийные фазы

Данный принцип фиксирует театральность через структурное членение художественного действия на различимые временны́е фазы, каждая из которых обладает относительной завершенностью и событийным статусом. Театральность художественного высказывания проявляется в фазовой организации:

а) расчленение действия на эпизоды, сцены, блоки или состояния;

б) наличие четко фиксируемых точек начала и завершения фаз;

в) смена режимов действия между фазами;

г) структурная асимметрия фаз по длительности и интенсивности.

Принцип 3.2. Драматургия как система переходов и трансформаций

Данный принцип рассматривает театральность как эффект организации переходов между фазами действия, проявляясь в способах перехода от одного состояния формы к другому, независимо от наличия сюжетного развития:

а) резкие или плавные переходы между фазами действия;

б) трансформация характера действия без смены тематического материала;

в) повтор фаз с измененными параметрами;

г) качественное изменение режима действия при сохранении структуры.

Звуковой уровень (4) занимает ключевое место в предлагаемой аналитической модели, выступая активным медиатором художественного события. На данном уровне театральность проявляется через способность звуковой материи функционировать как самостоятельный компонент художественного действия, участвующий в формировании драматургии, организации пространственного восприятия и установлении особого режима коммуникации с воспринимающим субъектом. Звук в этих условиях выступает не только акустическим сопровождением действия, но и элементом, структурирующим художественное событие.

Философско-эстетические основания подобного понимания звукового измерения связаны с интерпретацией звука как носителя присутствия и непосредственного воздействия на воспринимающего (Мерло-Понти, 1999). В семиотической же перспективе звук осмысляется как сложная знаковая система, способная участвовать в динамическом процессе смыслообразования (Барт, 2014; Лотман, 1998). В музыковедении звуковая материя трактуется как процессуальная и драматургическая сила, обладающая потенциалом семантизации и персонификации (Асафьев, 1971; Медушевский, 1993). В исследованиях инструментального театра звук осмысляется как часть общей перформативной организации художественного события (Высоцкая, 2012;

Караев, 2010). В киноведении и театроведении звук рассматривается как самостоятельный структурный компонент художественной формы, способный организовывать пространство, формировать временную динамику и влиять на интерпретацию происходящего (Лисса, 1970; Фишер-Лихте, 2015; Шион, 2023).

Принцип 4.1. Аудиовизуальное сцепление как звуковая театрализация события

Данный принцип фиксирует театральность на звуковом уровне через способы соотнесения звучания и визуального ряда, в результате которых художественное событие приобретает характер сценического предъявления. Театральность в этом случае возникает не из самого наличия звука, а из его функциональной связи с визуальным действием, когда звук участвует в конституировании события как наблюдаемого и осмысляемого акта. Аудиовизуальное сцепление формирует режим показа, в рамках которого слышимое и видимое объединяются в целостную сценическую ситуацию либо, напротив, намеренно разводятся, подчеркивая условность происходящего:

а) систематическое рассогласование звука и изображения как прием контрапункта;

б) акустическое закрепление за визуальным событием (намеренное «присвоение» источника звуку при неоднозначной причинности);

в) смена статуса звучания (кадровое или закадровое, условное или реалистическое) как перевод эпизода в режим показа.

Принцип 4.2. Акустическая сценография: закадровость и перспектива

В рамках данного принципа театральность проявляется через способность звука формировать и структурировать сценическое пространство. Звучание рассматривается как средство организации зон действия, дистанций и направлений, позволяющее моделировать сценическую ситуацию независимо от визуальной разметки. Акустическая сценография расширяет пределы видимого пространства и вводит в художественную форму дополнительные уровни сценической реальности:

а) закадровое звучание как обозначение зоны действия за пределами видимого;

б) акустическая перспектива (глубина, дистанция, приближение, удаление) как параметр сценического пространства;

в) смена звуковых планов (передний, средний, дальний) как перераспределение сценического центра;

г) акустическая «рамка места» (тип реверберации, среда) как очерчивание сценической ситуации.

Принцип 4.3. Киномузыка как конвенция звукового показа

Данный принцип описывает театральность киномузыки как особый режим звукового предъявления, основанный на условности и конвенциональности музыкального слоя. Киномузыка в этом контексте не включается в акустическую реальность изображаемого мира напрямую, а функционирует как средство показа, дистанцирования и структурирования сценического действия:

а) музыка как маркировка режима показа и дистанции по отношению к изображаемому;

б) музыкальное акцентирование перспективы восприятия (устойчивое соотнесение музыки с точкой зрения или оценкой эпизода);

в) маскирование и «сшивание» визуальных разрывов музыкой как прием звукового показа;

г) тематическая маркировка сценических функций (устойчивые интонационные комплексы, закрепленные за типом ситуации или действия).

Принцип 4.4. Персонификация звука: тембровая роль и тембровое взаимодействие

В рамках данного принципа театральность звука проявляется через наделение звуковых элементов ролевыми и функциональными характеристиками, соотносимыми с логикой сценического взаимодействия. Тембр, регистр и музыкальная фактура начинают функционировать как носители сценических ролей, вступающие в отношения диалога, конфликта или иерархии. Особенно отчетливо данный принцип реализуется в инструментальном театре, где звук выступает активным участником действия:

а) тембровая роль (закрепление тембра или звукового комплекса за функцией «участника» сценического процесса);

б) тембровое взаимодействие (диалог, конфликт, доминирование между звуковыми слоями);

в) звуковая «реплика» как краткая единица сценической логики (обращение, ответ, возражение);

г) семантизация приемов звукоизвлечения (тон или шум, артикуляционные эффекты) как перевод звука в знак сценического действия.

Звуковая организация театрализованной формы взаимодействует с пространственными, телесными и драматургическими параметрами художественного события, поскольку театральность раскрывается в полной мере лишь в ситуации восприятия. В связи с этим завершающим аналитическим измерением предлагаемой модели становится коммуникативный уровень.

Коммуникативный уровень (5) завершает аналитическую модель и фокусируется на театральности как специфическом типе художественной коммуникации, в рамках которого акт восприятия приобретает характер события. Данный уровень интегрирует эффекты, возникающие в результате взаимодействия пространственных, телесных, драматургических и звуковых параметров художественной формы, и позволяет анализировать механизмы вовлечения воспринимающего субъекта в структуру художественного действия.

Философские и эстетические основания подобного понимания художественной коммуникации связаны с концепциями диалогизма и эстетического суждения (Бахтин, 1975; Kant, 2001). Феноменологическая традиция акцентирует значение соприсутствия и телесной вовлеченности в процессе художественного восприятия. Восприятие при этом рассматривается как форма переживаемого взаимодействия субъекта с художественным

событием, в процессе которого возникает понимание (Мерло-Понти, 1999; Хайдеггер, 1999). В семиотической и коммуникативной традиции художественное произведение интерпретируется как система взаимодействия адресанта, сообщения и адресата (Якобсон, 1987). В семиотике культуры художественный текст рассматривается как пространство перевода между различными кодами и культурными смыслами, где интерпретация становится важнейшим элементом коммуникации (Лотман, 1998). В театроведении и теории перформанса коммуникативное измерение занимает центральное место, поскольку художественное событие формируется в процессе взаимодействия действия и реакции воспринимающего субъекта (Леман, 2013; Фишер-Лихте, 2015).

В музыковедении коммуникативный аспект художественной формы раскрывается через категории интонационной адресованности и активного участия слушателя в процессе смыслообразования (Арановский, 1998; Асафьев, 1971). В киноведении рецептивный уровень анализа связан с исследованием телесного и перцептивного опыта зрителя, вовлеченного в пространство экранного действия (Sobchack, 2004).

Принцип 5.1. Адресованность как условие театральности художественного действия

Данный принцип фиксирует театральность через наличие в форме структурно заданного адресата. Художественное действие в этом случае не замкнуто на себе, а организуется как предъявляемое кому-то. Формами проявления театральности выступают:

а) композиционная ориентация действия на внешнего наблюдателя;
б) структурное выделение момента показа или демонстрации;
в) соотнесенность формы с предполагаемым актом восприятия;
г) организация действия с учетом эффекта видимости или слышимости.

Принцип 5.2. Режимы вовлечения и дистанцирования воспринимающего

Театральность проявляется через способы регуляции дистанции между художественным событием и адресатом. Коммуникация здесь строится не как передача сообщения, а как управление позицией воспринимающего:

а) прямое или косвенное включение адресата в структуру действия;
б) демонстративное удержание дистанции между действием и восприятием;
в) смена режимов вовлечения и отстранения внутри формы;
г) колебание между эффектом присутствия и эффектом наблюдения.

Принцип 5.3. Рефлексивная организация акта показа

Данный принцип фиксирует театральность как осознание и предъявление самого факта показа. Коммуникация в этом случае направлена не только на содержание действия, но и на условия его демонстрации:

а) акцентирование условности художественного действия;
б) демонстрация механизмов показа или представления;
в) включение в форму элементов самонаблюдения или самоотсылки;
г) разрыв между действием и его комментированием внутри формы.

Принцип 5.4. Коллективность и распределенность коммуникативных ролей

Театральность на данном уровне проявляется через распределение ролей между участниками коммуникативного процесса и через моделирование коллективного восприятия:

а) разграничение ролей, действующих и воспринимающих;
б) моделирование ситуации совместного наблюдения;
в) обращение к коллективному опыту или ожиданию;
г) включение зрителя или слушателя в структуру художественного события как участника коммуникативной ситуации.

Выделенные аналитические уровни – пространственный, телесный, драматургический, звуковой и коммуникативный – образуют взаимосвязанную систему анализа. Каждый из них фиксирует определенный аспект театрализации художественного действия, однако в реальном художественном процессе они функционируют не изолированно, а во взаимодействии, образуя сложную конфигурацию взаимных влияний. Благодаря этому театральность может рассматриваться как внутренний принцип организации художественной формы, проявляющийся в различных структурных параметрах художественного текста.

Применение многоуровневой аналитической модели требует уточнения процедур анализа, поскольку объектом анализа выступает не произведение в целом, а локализованный фрагмент художественного события, в пределах которого наиболее отчетливо проявляются принципы театральности. В кино таким фрагментом может быть кадр, сцена, эпизод, монтажный или звуковой блок, а также устойчивая ситуация экранного действия. В инструментальном театре единицей анализа выступают номер, фрагмент партитуры, перформативный акт, эпизод сценического действия.

Сопоставление художественных явлений осуществляется на основе принципа функциональной соотнесенности, при котором в центре внимания оказываются не отдельные приемы или техники, а способы реализации сходных художественных функций в различных медиальных условиях. Пространственная организация кадра может соотноситься с конфигурацией сценического расположения исполнителей, телесная артикуляция актера – с поведенческой драматургией музыканта, а звуковая драматургия фильма – с аудиальной структурой инструментального театра. Такой принцип анализа позволяет избегать редукции одного медиума к другому и сохранять автономию сопоставляемых художественных систем.

Особое значение в рамках предлагаемой модели приобретают межуровневые связи. Театральность проявляется как результат взаимодействия нескольких структурных плоскостей художественной формы. Анализ допускает одновременную актуализацию нескольких уровней, однако приоритет отдается выявлению доминирующего

параметра, определяющего характер художественного события в конкретном фрагменте. Корреляция между уровнями фиксируется через точки пересечения пространственных, телесных, драматургических, звуковых и коммуникативных характеристик художественного действия.

Предложенная модель не подменяет эмпирическое исследование конкретных произведений, но задает систему наблюдаемых параметров, позволяющих фиксировать проявления театральности в инструментальном театре и киноискусстве. Наличие операциональных индикаторов – рамки предъявления, телесного присутствия, фазовой структуры действия, акустической сценографии и коммуникативной адресованности – переводит понятие театральности из области абстрактных определений в сферу применимого аналитического инструментария.

Заключение

Осуществленный анализ исследований продемонстрировал, что в гуманитарном знании XX – первой четверти XXI века феномен театральности интерпретируется преимущественно в трех исследовательских парадигмах: как культурная универсалия, как специфический признак сценического искусства и как коммуникативная категория художественного мышления. Вместе с тем при значительной степени теоретической разработанности отсутствует согласованный аналитический инструментарий, позволяющий последовательно исследовать проявления театральности в автономных и медиально разнородных художественных системах.

Данная методологическая лакуна особенно отчетливо проявляется при сопоставлении киноискусства и инструментального театра: с одной стороны, кино благодаря своей аудиовизуальной природе и ориентации на режим показа сравнительно близко к театральности как форме событийного предъявления художественного действия. Инструментальный же театр, сформировавшийся в пространстве музыкального искусства, обретает театральность в процессе долгой художественной эволюции. В этих условиях сопоставительный анализ требует разработки аналитической системы, позволяющей исследовать театральность без сведения различных художественных форм к нормативной модели театра.

В качестве результата исследования предложен аналитический инструментарий, основанный на многоуровневой модели проявления принципов театральности на пространственном, телесном, драматургическом, звуковом и коммуникативном уровнях художественного текста. Принципиальным для межмедийного сопоставления становится переход от сопоставления выразительных средств к анализу функциональных механизмов предъявления, событийности и адресованности художественного действия. Это позволяет рассматривать театральность как наблюдаемое свойство художественной формы, поддающееся аналитической фиксации в различных медиальных условиях.

Перспективы дальнейшего исследования связаны с эмпирической апробацией предложенной модели на материале конкретных произведений инструментального театра и киноискусства, а также с уточнением критериев отбора сопоставимых фрагментов и развитием процедур межуровневого анализа, учитывающих особенности различных медиальных режимов художественного действия.

Материалы исследования | Research materials

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства. М.: Композитор, 1998.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971.
3. Караев Ф. К. Лекция об инструментальном театре // Официальный сайт Faradzh Karaev composer. 2010. http://www.karaev.net/t_lection_instrumtheater_r.html
4. Курышева Т. А. Театральность и музыка. М.: Советский композитор, 1984.
5. Лотман Ю. М. Об искусстве: структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. СПб.: Искусство-СПб., 1998.
6. Метц К. Воображаемое означающее: психоанализ и кино. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013.
7. Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991.
8. Петров В. О. Инструментальный театр XX века: история и теория жанра: дисс. … д. иск. Астрахань, 2014.
9. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М.: Канон+, 2015.
10. Шион М. Аудио-видение. Звук на экране. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2023.
11. Sobchack V. Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture. Berkeley: University of California Press, 2004.

Источники | References

1. Адорно Т. В. Исследование авторитарной личности / под общ. ред. В. П. Култыгина. М.: Серебряные нити, 2001.
2. Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. М., 2000.
3. Балаж Б. Кино: становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968.
4. Барт Р. Работы о театре. М., 2014.
5. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975.

6. Бордуэлл Д., Томпсон К., Смит Дж. Искусство кино. Введение в историю и теорию кинематографа. М.: Бомбора, 2024.
7. Высоцкая М. С. Между логикой и парадоксом: композитор Фарадж Караев. М.: Типография Момент, 2012.
8. Давыдова И. С. Театральность как феномен культуры // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. 2007. № 16 (40).
9. Евреинов Н. Н. Театр как таковой. Берлин: Academia, 1923.
10. Кайуа Р. Игры и люди. М.: Объединенное гуманитарное издательство, 2007.
11. Карпилова А. А. О театральной природе киномузыки // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. Мн., 2017. Вып. 40.
12. Кракауэр З. Природа фильма: реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974.
13. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ADCdesign, 2013.
14. Лисса З. Эстетика киномузыки. М.: Музыка, 1970.
15. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993.
16. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 2000.
17. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Ювента; Наука, 1999.
18. Митри Ж. Визуальные структуры и семиология фильма // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана: сборник статей. М.: Радуга, 1984.
19. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982.
20. Немцова-Амбарян С. Н. Музыкально-театральный текст как художественный феномен (творческое наследие Е. А. Глебова): дисс. … д. иск. Мн., 2023.
21. Подорога В. А. Феноменология тела. М.: Ad Marginem, 1995.
22. Поляков М. Я. О театре. Поэтика. Семиотика. Теория драмы. М., 2001.
23. Тазетдинова Р. Р. Театральность как феномен в бытии культуры: дисс. … д. филос. н. Казань, 2013.
24. Финк О. Основные феномены человеческого бытия. М.: Канон+, 2017.
25. Хайдеггер М. Положение об основании. СПб.: Алетейя, 1999.
26. Хейзинга Й. Homo Ludens. М.: Прогресс-Традиция, 1997.
27. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. СПб.: Лань; Планета музыки, 2014.
28. Чуреева О. А. Театральный текст и театральный дискурс // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2024. № 91. https://doi.org/10.17223/19986645/91/7
29. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964-1971. Т. 2. Монтаж.
30. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: Петрополис, 1998.
31. Якобсон Р. О. Работа по поэтике. М.: Прогресс, 1987.
32. Aumont J. L'image. P.: Armand Colin, 2013.
33. Godøy R. I. Gestural Affordances of Musical Sound // Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning. N. Y.: Routledge, 2010.
34. Kant I. Kritik der Urteilskraft. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2001.
35. Schiller F. Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Stuttgart: Reclam, 2000.

Информация об авторах | Author information

RU

Романюк Ольга Валерьевна[1]
[1] Белорусский государственный университет культуры и искусств, г. Минск, Республика Беларусь

EN

Olga Valerievna Romanyuk[1]
[1] Belarusian State University of Culture and Arts, Minsk, The Republic of Belarus

[1] *oliosha09@gmail.com*

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 09.02.2026; опубликовано online (published online): 07.04.2026.

Ключевые слова (keywords): художественное мышление; художественный текст; аналитическая модель театральности; инструментальный театр и киноискусство; коммуникативная природа искусства; artistic thinking; artistic text; analytical model of theatricality; instrumental theater and cinema; communicative nature of art.