

сотрудничество с другими пользователями социальных сетей, использование системы рекомендаций на web-сайтах и в книжных социальных сетях, информирование пользователей посредством уведомлений. Особенности же является направленность на молодёжь и разработка системы рекомендаций.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Simon Kemp DIGITAL 2024: BELARUS / Simon Kemp // DataReportal – URL: <https://datareportal.com/reports/digital-2024-belarus> (date of acces: 27.02.2025).
2. Струкова, Е. Продвижение как процесс маркетинговых коммуникаций / Е. Струкова // Экономика и социум. 2017. №1-2 (32). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/prodvizhenie-kak-protsess-marketingovyh-kommunikatsiy> (дата обращения: 27.02.2025).
3. Какие соцсети популярнее всего у белорусов? // Институт социологии НАН Беларуси. – URL: <https://goo.su/UxMuW> (дата обращения: 27.02.2025).
4. Государственная программа «Цифровое развитие Беларуси» на 2021–2025 годы // Министерство связи и информатизации Республики Беларусь. – URL: <https://www.mpt.gov.by/ru/gosudarstvennaya-programma-cifrovoe-razvitie-belarusi-na-2021-2025-gody> (дата обращения: 27.02.2025).

Ехамова В.И., студент 415 группы
очной формы получения образования
Научный руководитель – Леонова Т.А.,
кандидат искусствоведения

ДИХОТОМИЯ ВОСПРИЯТИЯ СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРА

Текущая театральная ситуация мыслится дихотомически: классический театр противопоставляется современному. Зритель часто воспринимает первый как «эталонный», а второй – как «непонятный». Такое непонимание связано с отсутствием привычной иллюстрации классических текстов и новаторским подходом к сценическому пространству. В недоумении зритель предпочитает обращаться к прошлому опыту, избегая диалога с новым.

При обращении к театральному опыту возникает проблема субъективности фиксации этого опыта. Запись не передает «живое присутствие», ключевую особенность театра. Видео фиксирует лишь внешний облик, утрачивая суть, связываемую с присутствием актера, «потенциально умирающего» [7, с. 20–21]. Театр сохраняется не в артефактах, а в рассказах и переживаниях очевидцев, что делает его восприятие субъективным и непрерывно меняющимся. Результат этой коммуникации между поколениями очевидцев зритель и называет «классикой».

Зритель воспринимает «классику» как выверенную, привычную и понятную систему, ассоциируемую в русской и советской театральной традиции с психологическим театром Станиславского, адаптированным под социалистический реализм. Впоследствии в советском государстве была сформирована определенная эстетическая система, которая подравнивала все театры под МХАТ, что породило дихотомию восприятия: «театр Станиславского – хорошо, все остальное – плохо».

Вадим Максимов – русский театровед, специалист по французскому театру XX века и творчеству Антонена Арто называет подобную театральную ситуацию «зауживанием»: «Российские театроведы (и историки, и критики) в течение нескольких десятилетий максимально сузили понятие «театр», сведя его до театра психологического типа и до традиции русской актерской школы,

сформулированной раз и навсегда Станиславским. Все прочие явления рассматриваются только через этот канон» [8, с. 275].

В разных театральных системах под словом «театр» понимается разное. Театральная система – это изменяющаяся традиция, включающая требования к драматургии, режиссуре, актерской игре и роли зрителя. Спектакль может существовать в рамках любой традиции, и понятие «классики» не передает его сути. Традиция же передает систему «кодирования» (построения условных визуальных систем), позволяющую театру развиваться и находить новые формы. Ограничение театра одной системой или теорией ведет к его кризису. По мнению Максимова, подобная ситуация привела к выдвиганию нового ориентира современного театра как «постдраматического» [8, с. 275].

Немецкий театровед Ханс-Тис Леман в книге «Постдраматический театр» описал изменения в театральной практике, которые начались с середины XX века, и предложил концепцию, объясняющую суть этих изменений. Ключевой предпосылкой появления постдраматического театра стал кризис драматургического текста. Если драматический театр создает на сцене подражание действительности с помощью воспроизведения текста, то постдраматический театр вступает в коммуникативную игру со зрителем, где его интерпретация становится самостоятельным актом искусства. В нем акцент смещается на визуальные, звуковые и перформативные средства, а пьеса становится несамостоятельной [7].

Леман объясняет проблему восприятия зрителем постдраматического театра следующим образом: «... постдраматический театр предлагает себя как место встречи различных искусств, а потому развивает (и даже напрямую требует) и некоего нового потенциала восприятия, который уходил бы прочь от драматической парадигмы (и даже от литературы вообще). А потому неудивительно, что любители других искусств (изобразительного искусства, танца, музыки...) зачастую чувствуют себя куда увереннее в его сферах, чем

завзятые посетители обычного театра, привыкшие к литературным, нарративным театральным формам» [7, с. 51]. Именно отхождение от текста, автоматически поддерживающего восприятие зрителя, от изображения жизни на сцене, от четкой предметности является основой для непринятия «непонятного» театра. Следовательно, новый театр требует нового восприятия.

Французский философ Жак Рансьер критикует традиционное разделение на активного автора и пассивного зрителя, рассматривая такое восприятие театра, как «недуг взгляда, поработленного тенями» [2, с. 3]. Когда зритель приходит в театр, базовое восприятие, исходящее из его опыта, задает определенные ожидания. Как будто существует выверенная старая привычка, по схеме которой строится понятное каждому опредмечивание образов. Действительно, наше восприятие подчинено исторически сложившейся норме связей между сферой нашего опыта (нашей чувственностью) и между сферой означивания нашего опыта (между тем, что мы видим и что говорим). Ги Дебор развивает эту мысль, утверждая, что современные люди живут в мире иллюзий, принимая созданные образы за реальность, подобно узникам платоновской пещеры, видящим лишь тени [1, с. 25]. Таким образом, мы можем утверждать, что зрительское восприятие оказывается под влиянием не только непосредственного опыта, но и тех символов и знаков, которые навязываются нам внешним миром (исторически сложившейся нормой связей между чувственным опытом и его означиванием), что приводит к искажению восприятия действительности.

По Рансьеру, необходимо «упразднить искусство в качестве отдельной деятельности, вернуть его труду, т.е. жизни, разрабатывающей свой собственный смысл» [5, с. 109], что достигается через «эстетическую революцию» — разрушение правил, определяющих, как, кто и что может быть видимым и говоримым [6, с. 25]. В театре эти правила проявляются через установление «эстетической нормы», регулирующей, что считается художественным, ценным

и достойным, а что исключается. «Классика» в этом контексте становится аналогом закона или нормы, которая регулирует участие и исключение различных элементов, определяя меру справедливости и равенства внутри театрального пространства [4, с. 20].

Таким образом, современный театр – это театр, который должен открывать новые формы и смыслы. Он возникает там, где существуют разрывы и диссенсус, а понятие истинности – подвергается сомнению. Если все, что мы воспринимаем, условно и не окончательно, то театр становится пространством свободы, где нет единственно верного ответа.

Театр – это просто театр.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Дебор, Ги. Общество спектакля / Ги Дебор. – М.: Издательство «Логос», 2000. – 184 с.
2. Рансьер, Ж. Эмансипированный зритель / Ж. Рансьер. – Нижний Новгород: Красная ласточка, 2018. – 126 с.
3. Рансьер, Ж. На краю политического / Ж. Рансьер. – М.: Праксис, 2006. – 192 с.
4. Рансьер, Ж. Несогласие: Политика и философия / Ж. Рансьер. – СПб.: Machina, 2013. – 194 с.
5. Рансьер, Ж. Разделяя чувственное / Ж. Рансьер. – СПб.: Издательство Европейского ун-та, 2007. – 264 с.
6. Рансьер, Ж. Эстетическое бессознательное / Ж. Рансьер. – СПб.: Machina, 2004. – 128 с.
7. Леман, Ханс-Тис. Постдраматический театр / Ханс-Тис Леман. – М.: ABCdesign, 2013. – 312 с.

8. Максимов, В. И. Формирование артодианской традиции в современном театре / В. И. Максимов // Вопросы театра. Proscaenium. – 2013. – № 1/2. – С. 275–291.

Жердецкая Д.А., студент 114Р группы
очной формы получения образования
Научный руководитель – Сулима А.Н.,
доцент кафедры

АВТОБИОГРАФИЧЕСКАЯ КНИГА К. С. СТАНИСЛАВСКОГО «МОЯ ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ» И ЕЕ РОЛЬ В ВОСПИТАНИИ РЕЖИССЕРСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ

*«Смотреть (и не только смотреть, но и уметь видеть)
прекрасное во всех областях своего и чужого искусства и жизни...»*

К. С. Станиславский

Автобиографическая книга «Моя жизнь в искусстве» К. С. Станиславского (1863–1938) – реформатора театрального искусства, была написана в 1923–1924 гг. по заказу американского издательства в период гастролей Московского Художественного театра по Европе и Северной Америке. Написание книги во время проведения гастрольных репетиций и спектаклей давалось автору тяжело, но каждодневная упорная работа помогла завершить литературный труд. Первая редакция книги была закончена в феврале 1924 г., издание книги «Моя жизнь в искусстве» пришлось на май 1924 г. (США, Бостон). Первоначальное издание книги осуществилось на английском языке [3].