

2. Давыдов, В. В. Формирование учебной деятельности школьников : учеб. пособие / В. В. Давыдов , А. К. Маркова, И. Ломпшер. - Москва : Педагогика, 1982. - 216 с.
3. Додонов, Б. И. Эмоции в системе ценностей // Психология эмоций: хрестоматия. СПб.: Питер, 2004. С. 303-312.
4. Изард, И. Когнитивные теории эмоций и личности [Электронный ресурс]: электрон. данные. - Минск: Белорусская цифровая библиотека LIBRARY.BY, 22 января 2005. - Режим доступа: https://library.by/portalus/modules/psychology/readme.php?subaction=showfull&id=1106413420&archive=1120045024&start_from=&ucat=& (свободный доступ). – Дата доступа: 02.03.2025.
5. Эмоции и чувства / Е. П. Ильин. – Санкт-Петербург : Питер, 2002. – 752 с.
6. [Электронный ресурс]:
URL:<https://www.unicef.org/belarus/психическое-здоровье>

Залеская Е.А., студент 315 группы
очной формы получения образования
Научный руководитель – Кащеев В.Е.,
доцент кафедры

ТЕАТР, КОТОРОМУ НЕ НУЖЕН ЗРИТЕЛЬ

В театральной среде каждому знакомо имя великого польского режиссера и педагога Ежи Гротовского. Модель его театра – одна из самых ярких театральных систем XX века Его ставят рядом с К. Станиславским, М. Чеховым, В. Мейерхольдом, А. Арто. Работы Гротовского – это не просто

техника, это философия, подход к жизни и искусству, который может помочь каждому актеру стать более искренним, выразительным и свободным в своей игре.

В его концепции главное место занимает актер. Минимум декораций и роскошных костюмов, посторонних шумов и освещения, музыкального сопровождения. Вместо этого основное внимание уделяется актерам и их способности передавать эмоции и смысл с помощью своих тел и голоса. Гротовский верил, что меньшее количество элементов на сцене может усилить воздействие на зрителя и сосредоточить внимание на актерам и их исполнении. Режиссер создавал пространство, где зритель мог сосредоточиться на внутреннем мире персонажей и их взаимодействии, что способствовало более глубокому пониманию и сопереживанию.

Гротовский считал, что театр должен быть не развлекательным, а духовным опытом. Он стремился к тому, чтобы зрители не просто наблюдали за происходящим на сцене, а переживали вместе с актерами. В его концепции важную роль играло понятие «активного зрителя», который не просто пассивно воспринимает информацию, а вовлечен в процесс, то есть становится активным соучастником постановки.

По мнению режиссера, актер, который беспокоится о том, что о нем подумает зритель, занимается «продажей себя» и в какой-то мере становится ниже своей публики. Но это вовсе не значит, что актер должен полностью забыть о существовании зрителя. Ежи Гротовский писал: «Самое важное, я думаю, вот что: актер не должен играть для зрителей, он должен — сознательно — играть перед лицом зрителя, в присутствии зрителей. Совершать акт истины, предельного самовыявления, но точного и обладающего структурой. Отдавать себя, не щадя себя; выявлять себя, не копаясь в себе (иначе — нарциссизм)».

Взаимоотношения между актерами и зрителям в постановках польского режиссера были всегда разные. Например, в спектакле «Фауст» зрители являются «гостями», а в «Стойком принце» – «соглядатаями».

Ежи Гротовский считал, что, если мы хотим, чтобы зритель отождествлял себя с героями спектакля, необходимо создать дистанцию между публикой и актерами. Зритель, отдаленный в пространстве от артиста, превращается в свидетеля, который является лишь наблюдателем происходящего, поскольку сам зритель не вмешивается непосредственно в действие с персонажами спектакля.

Если же нам надо погрузить зрителей в спектакль, чтобы он стал частью самого представления, то необходимо перемешать зрителей и актеров, чтобы и те, и другие были обладателями определенных ролей. Например, в постановке «Дзяды» А. Мицкевича (1961) актеры находились в одном пространстве со зрителями. Роль призрака умершей Пастушки получала самая красивая девушка из присутствующей публики. Таким образом происходило непосредственное общение актеров со зрителями.

Похожая ситуация и в спектакле «Кордиан» Ю. Словацкого (1962). Весь зал был психиатрической больницей, повсюду были медицинские кровати, где сидели зрители в роли больных пациентов. Актеры же своими действиями вовлекали зрителя в совместную игру, то есть провоцировали их на определенные реакции, действия и слова. Зритель же, в свою очередь, становился героем спектакля.

Когда польский режиссер хотел оставить у зрителя ощущение дистанции и обособленности, то перемешивал их с актерами в одном пространстве, при этом последние не должны вступать в контакт с публикой, то есть актеры играли среди зрителей, но не замечали их. Такое было в спектакле «Акрополь» С. Выспянского (1962). Игнорирование актерами зрителей создавало ощущение двух миров. Это было сделано для того, чтобы показать, что обычный зритель, который живет своей жизнью и пришел насладиться спектаклем, не сможет стать

бедолагой из Освенцима. Ежи Гротовский говорил про это так: «Эмоции взаимопроникновения здесь невозможны, и, чтобы вырыть эту пропасть между двумя мирами, двумя действительностями, двумя типами вопреки видимой человеческих реакций, требуется именно смешение их – вопреки видимой логике» [3, с. 551].

Таким образом, мы можем заметить, что уже во второй половине XX века у Ежи Гротовского зарождается театр, который в будущем получит название «иммерсивный».

Ежи Гротовский говорил о том, что реакции зрителей на участие в спектакле всегда были разными: кто-то реагировал увлеченно и с радостью начинал взаимодействие с актерами, а кто-то, наоборот, проявлял протест и молчание, были также и случаи, когда случались неожиданные истерически припадки: крики, стоны, дрожь, всхлипывание. В связи с этим, актерам заранее надо было продумать несколько вариантов поведения в зависимости от допустимой реакции зрителя. Но этот факт совсем не растреивал польского режиссера, а даже наоборот вызывал любопытство: «Если бы вообще можно было выстроить вокруг нашего зала второй зал, для зрителей, чтобы те могли наблюдать, что же происходит в спектакле между играющими актерами и играющими зрителями, результат мог получиться интересным» [3, с. 549].

Так Гротовский хотел организовать совместное пребывание актеров со зрителями для создания общего действия, которое могло бы взять на себя функции ритуального сотворчества, катарсического экстаза, ведущего к осознанию подлинности собственного существования.

В период с 1969 по 1978 года, польский режиссер стал проводить перформансы на природе для простых людей с целью приобщить их к «активной актерской культуре» [2, с. 351]. Для этих театральных экспериментов Гротовский выбирал места под открытым небом: лес, берег озера, деревенский сарай, чтобы создать особую атмосферу, в которой актеры и зрители могли

глубже ощутить происходящее. В данном представлении сам зритель становится главным героем, который создает общее действие. Для Гротовского, актер — это любой человек, готовый к действию. Актер — человек, который изменяет свое «Я». Он проходит путь от себя к себя, от нереального мира реальности, к единственной реальности, в которой можно найти свое внутреннее содержание, к театру. «Театр для нас - средство уйти от себя, чтобы заполнить себя» – говорил Ежи Гротовский [1].

Еще одной особенностью данных мероприятий являлось глубокое познание человеческого тела в процессе создания спектакля. Поэтому часто перформансы включали в себя элементы медитации и ритуалов, для того чтобы создать связь между участниками и окружающим миром. Гротовский полагал, что простые физические реакции помогают, телу актера становится проводником коллективного бессознательного. В результате чего, помимо внешнего включения зрителей затрагиваются также внутренние и духовные сферы его жизни. Уничтожив все физические преграды между зрителем и актером, перемешав людей в одном небольшом пространстве театра, Гротовский решил сломать основы театральной эстетики. Театр для него — это место, где человек становится самим собой, не играя, а, напротив, избавляясь от множества социальных ролей и обыденных масок[1]. Таким образом, театр Гротовского в тот период вовсе не нуждался в публике в качестве наблюдателя, поскольку сам зритель становился активным участником театрального действия. И не смотря на осуждение критиков, спустя время про паратеатральные опыты Ежи Гротовского Луи Маль снимет фильм «Мой ужин с Андре».

Идеи и методы польского режиссера оказали влияние на множество театральных направлений, включая физический театр, театр жеста и экспериментальный театр, вдохновляя многих режиссеров и актеров по всему миру. Став одним из основоположников концепции постдраматического театра, в котором акцент смещается с традиционного нарратива и сюжета на

исследование человеческих эмоций и переживаний, Ежи Гротовского оказался одной из самых влиятельных фигур в современном театральном искусстве.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Степанова П. М. Театр без кулис: Театральные опыты Ежи Гротовского: [сайт]. – СПб.: Гиперион, 2008. – 175 с. – URL: http://teatr-lib.ru/Library/Personal/Stepanova_Polina_Mihailovna.htm. (Дата обращения: 22.03.2025).
2. Актерское мастерство: Американская школа / А. Бартоу; под ред. А. Бартоу; Пер. с англ. — М. Альпина нон-фикшн, 2021. — 503 с.
3. Никулин, С. К. Искусство режиссуры XX век / С. К. Никулин, Л. А. Пичхадзе. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 2008. — 768 с.

Занько А.И., студент 314Т группы
очной формы получения образования
научный руководитель – Котович О.В.,
кандидат культурологии, доцент

СОВРЕМЕННЫЕ РЕКОНСТРУКЦИИ РЫЦАРСКИХ ТУРНИРОВ В БЕЛАРУСИ: ОТ ИСТОРИИ К СОВРЕМЕННОСТИ

Военное состязание рыцарей в средневековой Западной Европе получило название турнир, и предназначалось для демонстрации их боевых качеств. Рыцари состязались в различных видах боевых искусств, таких как поединки на копьях (джастинг) и другие физические испытания. Они возникли в 11–12 веках как способ подготовки рыцарей к войне и демонстрации их навыков. Рыцарские