

ТЕАТР, ПЕРФОРМАНС И НОВЫЕ МЕДИА

THEATER, PERFORMANCE
AND NEW MEDIA

Zheng Ying

Summary. Large-scale and rapid social transformations associated with both local characteristics and the global context cause people to desire and search for certainty in a changing world. The process of urbanization is rather specifically perceived by residents of cities, especially they are concerned about the violation of traditions in the cultural sphere. In our study, we explored the possibilities of unconventional perception of the urbanization of theatrical performance. Objectives of the study: to reveal the features of semiotic analysis, which makes it possible to correlate a performative media text with the broad context of media culture where it works; reveal the mechanisms of the urban component of sociocultural reality, it is possible to understand the role of media culture as a source for the formation of ideas, tastes, values of a person; substantiation of the main aspects of the formation of the cultural space of the metropolis, its principles and the content of modern theatrical art, in which various forms of art-urbanism are consolidated. For the implementation of the tasks we conducted a survey using a semiotic platform. The study involved 700 people. The work was carried out in the period from January to March 2019. The results indicate a problematic perception of the urbanization of theatrical space, lack of readiness to perceive new forms of theatrical performances. The data proves that there is a problem with the use of new media due to the lack of understanding of the technology of the urban process.

Keywords: theater, mass media, urban studios, performance, urbanization, city lifestyle.

Чжэн Ин

*Аспирант, Московский государственный университет
имени М. В. Ломоносова*

Аннотация. Масштабные и стремительные общественные преобразования, связанные как с местными особенностями, так и с мировым контекстом, вызывают у людей желание и поиски определенности в меняющемся мире. Процесс урбанизации достаточно специфически воспринимается жителями городов, особенно их волнует нарушение традиций в культурной сфере. В своем исследовании мы изучили возможности нетрадиционного восприятия урбанизации театрального перформанса. Цели исследования: раскрыть особенности семиотического анализа, что позволяет соотнести перформативный медиа-текст с широким контекстом медиакультуры, где он работает; раскрыть механизмы урбанистического компонента социокультурной действительности, возможным понимание роли медиакультуры как источника формирования представлений, вкусов, ценностей человека; обоснование основных аспектов формирования культурного пространства мегаполиса, его принципов и содержания современного театрального искусства, в котором закрепляются различные формы арт-урбанизма. Для реализации поставленных задач нами было проведено анкетирование с использованием семиотической платформы. В исследовании приняло участие 700 человек. Работа проводилась в период с января по март 2019 года. Полученные результаты свидетельствуют о проблемном восприятии урбанизации театрального пространства, отсутствия готовности воспринимать новые формы театральных перформансов. Данные доказывают, что существует проблема с использованием новых медиа в связи с отсутствием понимания технологии урбанистического процесса.

Ключевые слова: театр, масс-медиа, урбанизация, перформанс, культурное пространство мегаполиса.

Вступление

Как художественная практика, перформанс проявляется в фундаментальном и прикладном, линейном и нелинейном междисциплинарном взаимодействии со смежными и удаленными областями, оставляя их без изменений, включенными полностью или модифицированными. Благодаря своим возникновением в процессе общей эволюции современной науки и искусства, перформанс, вместе с искусством новых медиа, кардинально меняется начиная с XX века. Спрос на перформанс имеющийся сейчас в широком кругу современных культурологических, социологических, политологических, философских, искусствоведческих исследований и является полемическим понятием, которое одновременно требует обоснования и избегает его благодаря своей природе. [7, 17, 20]

Об «обществе спектакля» в современном пространстве происходит явление инверсии между настоящей жизнью и спектаклем. Сфера влияния перформанса распространяется на его главных героев — зрителей / участников с моделированием их поведения в реальной жизни. Перформанс трансформирует любые процессы в предмет глобальной демонстрации, уделяя действию больше внимания, чем его результату. Современный человек вынужден существовать в режиме всеобщего зрелища, «чувствовать и переживать событие становится важнее, чем просто быть в курсе событий» [3, 15].

Различные технические возможности позволяют искусству перформанса распространяться на медиа сферу, вовлекая в действие «технические» искусства для синтеза: видео-арт (работа с видео и телевизионными имиджами) теле-коммуникацион-арт (как художественное простран-

ство используется виртуальная реальность) видео-инсталляции (конструкции из телевизионных или видео устройств); нет-арт (постоянно меняющееся сетевое искусство в Интернет, трансформируется пользователями). При этом образуются производные от перформанса формы творчества: медиаперформанс (использование всего спектра телекоммуникационных систем для взаимодействия участников на расстоянии), видеоперформанс (документация художественных акций), флешмоб (создание коллективного сценария непосредственно в соцсети). [1, 4]

Связанные с медиа перформансы имеют такие же характерные для живого искусства составляющие, среди которых: преодоление культурных границ с целью «равноправного диалога», поиск новых возможностей коммуникации; расширение художественных возможностей вследствие введения новых технических средств; расширение возможностей восприятия искусства с помощью виртуального пространства; устранения географических границ ради искусства; попытка создать некоммерческую форму искусства; коллективное творчество. [2, 12, 13]

История синкретического перформанс-арта, использующий новейшие медиа и видеопроекции, начинается примерно сто лет назад, с видеопроекциями на прозрачную одежду, а также первой интеграции видео в спектакль во время Берлинского ревю 1911 года. Был создан уникальный танцевальный мультимедийный перформанс в парижском Comediedes Champs-Élysées. В этом сложном хореографическом «исследовании» любви и войны, выполненном на музыку Сати и Дебюсси, поэмы, световые эффекты и математические выражения проектировались на стены и несколько полотняных экранов. В 1920-х видеопроекция уже используется во многих кабаре, а исполнители продолжали экспериментировать с иллюзорными эффектами. Используя динамические элементы — подвижные панели и диафрагмы размером 2,5 м, открывается и закрывается, чтобы ослеплять публику светом, колер верил в мизансцену, которая предусматривала, что от начала и до конца вся постановка имеет быть расположена в движении, создавая напряжение. Монументальные декорации были впечатляющей и тщательно продуманной смесью графического дизайна, кубизма, конструктивизма и абстрактных геометрических работ. Они состояли из неоновых огней, круглого видеозащита и прямоугольного монитора кабельного телевидения. Система зеркал за сценой отражала и проектировала живые изображения людей. Круглый киноэкран использовался для проектирования предварительно записанного видеоряда. [11, 20]

Среди относительно современных перформансов и инсталляций, подражающие идеи, стоит отметить пер-

форманс группы Blast Theory (Desert Rain) 1999, в котором проекция пустынной равнины направлена на точную воду, похожую на стену дождя. [6]

В 1950-х развилась тенденция привлечения новых технологий для театра, в частности, 1958 Йозеф Свобода (Joseph Svoboda) и Альфред Радока (Alfred Radok) основали мультимедийный театр Laterna Magika в Чехословакии. [14] Вдохновленные Эмилем Бурианом (Emil Burian), который использовал слайды и видеопроекции для своих работ в «световом театре», группа создала видеопроекции на нескольких экранах и спецэффекты для создания иллюзий и усиление зрелищности. Они разработали сложные полиэкранные системы, объединив их с подвижными конвейерными лентами, эффектами рассеяния и направленного света, чтобы достичь синтеза проектированных изображений с синхронной игрой актеров. [8, 15]

Для свободы объединения видео и театра представляло уникальную междисциплинарную форму искусства, которая расширит драматургические возможности и создаст новые значения и арт-измерения. Равенство и баланс эстетических и драматичный политических функций обеих форм были основой его концепции: «Игра актеров не может существовать без видео и наоборот. Они становятся единым целым. Один не является фоном для другого; вместо этого вы получаете одновременность, синтез, слияние актеров и проекции. Видео имеет драматическое назначения» [3, 18].

Уделяя особое внимание синхронизации между сценическим действием и видеоизображением, Laterna Magika сильно повлияла на демонстрацию потенциала визуального синтеза живой игры и видеозаписи, а также их нарративных возможностей. Театр занял уникальное место в истории урбанистического синкретического искусства, осуществляя некоторые из самых сложных и новаторских экспериментов, нацеленных на визуальный синтез видео и живых исполнителей; создавая ощущение жизни, исходит из возможности видеть реальность под разными углами, на разных временных интервалах, сочетая образы, которые не могут быть помещены в ограниченном реальном мире.

В то время, как Laterna Magika развивала техники для усиления драматических рассказов, более абстрактные проекционные эксперименты и гепенинги начали появляться в США и других странах. Театр Милтона Коэна (Milton Cohen). [2] Space Theatre совместно с ONCE Group появился 1958, и они создали арт-пространство в духе нео-баухаус, где обращаются зеркала и призмы, совершали несколько проекций на треугольные экраны и куполоподобный потолок над зрителями, которые сидели или лежали на диванных подушках. Подобные

арт-объекты появлялись и позже, в 1970-х, как проект Алана Финнерана (Alan Finneran) «Theatre Machine», где использовались кинетические скульптуры и видеопроекции, вращающиеся вокруг своей оси. [9]

Было предложено третью категорию — диалогическое медиа-произведение, где существует равный баланс между записанными и живыми элементами, где видео влияет на перформанс через обмен между различными формами медиа. Этот акцент на влияние медиа с помощью диалогового обмена с «живым» действием на сцене существенно проявил себя в 1970-х и 1980-х в синкретическом перформанс-арте. [7, 23]

Современные процессы урбанизации размывают традиционное понимание города как социо-пространственного процесса (согласно которому городом считается сообщество горожан, которая живет в каком-то постоянном поселении на каком постоянном месте) или населенного пункта определенного размера с определенным количеством населения. Анализ численности населения украинских городов показывает, насколько разными являются физические признаки города. Город считается городом, если большинство его населения считает, что оно живет в городе, а не в деревне. Ключевым признаком городского образа жизни, отличает его от жизни на селе, является хорошее качество жизни [2, 23]. В Средние века само понятие «горожанин» совпадало с понятием «свободный», что свидетельствует немецкая пословица «Городской воздух делает свободным» (Stadtluft macht frei). В то время как крестьян в христианском мире называли «вилланов» (что имеет негативные коннотации «гнусные, злые, уродливые»). Связывают процесс формирования европейской модели с рядом достижений. Одним из основных считают бурное развитие городов в период Средневековья, а именно в XIII в. [24]

Из последних исследований наиболее заметной является теория перформативности, которая предлагает анализировать спонтанные собрания людей как своеобразные социальные перформансы, существенно меняют доминантные властные дискурсы. В частности, теоретик указывает на важность телесности: «Телесные действия разного типа порождают значение таким образом, что является ни дискурсивными, ни додискурсивными. Иначе говоря, сами формы собрания уже имеющие значение для выдвижения условий» [6, 8]. Таким образом, используются перформативную теорию для анализа народных протестов, особенно телесных образований внутри них, несмотря на марксистскую теорию общества. [1]

Существует иная теория о том, что субъективность формируется только благодаря перформативности, поскольку для человека ключевыми являются телесность,

память, аффект, мобильность и вообще постоянное взаимодействие с другими. Субъекта невозможно лишать вышеупомянутых антропологических атрибутов [7, 16]. В соответствии с этим, субъект находится в постоянном создании социальной реальности, одновременно изобретая и демонтируя самого себя под влиянием внутренних и внешних факторов. Перформативные процессы представления и самоидентификации играют основную роль в формировании социальной реальности [18, 19]. Все эти исследования связаны между собой тем, что ассоциируют перформанс с глобальными трансформациями нашего мира, где субъект каждый раз изобретает себя благодаря телесности и чувственности. Добавим, что особенностью перформативного открытия субъекта является возвращение к важности человека и социальной реальности, которую она конструирует. [9]

В этом контексте уместна идея о перформативном создании урбанистического знания в социальном мире. Суть заключается в объединении концепт перформативности и идею перформанса как среды знания и власти [14, 25]. Самое важное то, что перформативная власть существенно перестроила знания и законы его функционирования.

В современном мире основной формой организации культурной среды становится мегаполис — социокультурный феномен, наделенный собственным сознанием и содержанием. С образованием мегаполиса открывается новая страница развития культуры в постурбанистическом пространстве. Возникновение мегаполиса стало следствием изменений, которые уже произошли и которые происходят сегодня в информационном культурном ареале европейского и американского общества, а также глобалистических тенденций, охвативших мир в целом. [5]

Проблемы уникальности культуры мегаполиса, как социального феномена остаются до сих пор в стадии разработки и требуют детального изучения, философского и культурологического анализа, ибо мегаполис имеет потенциал, влияющий на возникновение системы, наполненной другими культурными смыслами. [25] Этот факт обуславливает актуальность исследования.

Цели исследования:

- ◆ раскрыть особенности семиотического анализа, что позволяет соотнести перформативный медиа-текст с широким контекстом медиакультуры, где он работает;
- ◆ раскрыть механизмы урбанистического компонента социокультурной действительности, возможным понимание роли медиакультуры как источника формирования представлений, вкусов, ценностей человека;

- ♦ обоснование основных аспектов формирования культурного пространства мегаполиса, его принципов и содержания современного театрального искусства, в котором закрепляются различные формы арт-урбанизма.

Методы

Анализ с позиции семиотики предполагает расшифровку символов и знаков, смысловых структур медиакультуры учитывая социальный, политический и общий культурной контекст. Через декодирования медиатекстов могут быть раскрыты глубинные скрытые смыслы и идеологии. Процесс познания смыслов и форм медиа происходит на нескольких уровнях: синтаксическом, семантическом и прагматических. Первый уровень предусматривает анализ и трактовка самого определителя, его форм и взаимодействия. Второй из-за оппозиции уровень — обозначаемое переходит к внутренней семантической плоскости объекта. И, на остальных, третий уровень — прагматический, Направленная на эффекты и использования знаков. Семиотический анализ идет в направлении от знака к широкому социокультурному контексту, а не наоборот: «... семиотика может быть определена как одна из социально-коммуникативных наук, имеющих непосредственное отношение к функционированию СМК» [2, 16].

В семиотическом анализе, независимо от сферы его использования, обычно выделяют три уровня исследования знаковых систем:

1. синтактика изучает сообщения знаков и способы их соединения;
2. семантика исследует знаковые системы как средства выражения смысла — основным ее предметом является интерпретация знаков и сообщений;
3. прагматика связана с изучением отношений между знаковыми системами и использует, и интерпретирует сообщения, помещенные в них.

По структурной лингвистики, то изучают структурные отношения знаков друг с другом. На основе этих отношений разработаны парадигматический и, соответственно, синтагматический анализы текста, которые применяют не только в структурной лингвистике, но и в литературоведении, антропологии и других отраслях использования методик семиотического анализа. [4, 17].

Обычно при использовании метода семиотического анализа выделяют культурные, социальные или социально обусловленные идеологические коды. В общении с эстетической функцией выделяют идиолект как индивидуальный, неповторимый стилистический код говорящего [9]. Сложный многоступенчатый код

или Совокупность различных кодов исследователи выделяют в процессе анализа так называемых коммуникативных систем синтетического уровня (театр, музыка, кино, танец, живопись, телевидения). Особенно большой репертуар кодов свойствен аудиовизуальным сообщениям, потому что они построены с помощью различных выразительных средств. Итак, среди категорий семиотического анализа выделяются как универсальные коды, организующие сообщения любого типа (социальный код, культурный код, идеологический код, код восприятия), так и специальные, присущие определенному типу коммуникативных произведений (кинематографический код иконографический код и т.д.). [11]

предлагает общую схему семиотического анализа:

1. знаки как единицы семиотического анализа: иконические; индексальные; символические;
2. уровни знаковых систем: синтактика; семантика; прагматика; уровне структурных отношений знаков: синтагматический; парадигматический;
3. коды как основные категории семиотического анализа: обязательные (денотативный и коннотативный) универсальные (социальный, идеологический, культурный) специальные (кинематографический, иконографический, монтажный и т.п.);
4. функции кодов:
 - а) универсальные: идеологические; социальные; коммуникативные;
 - б) специфические: референтные; эмотивные; металингвистическая; эстетические [8].

Матрицу семиотического анализа материалов театрального перформанса, предусматривает несколько этапов:

A. Необходимо выделить и проанализировать важнейшие знаки текста.

1. Какие важные качества и что они означают?
2. Какая система, позволяет наделять смыслом знаки?
3. Какие коды могут быть найдены в тексте?
4. Какие идеологические и социологические аспекты затронуты в тексте?

B. Какая парадигматическая структура текста?

1. Какое центральное противопоставление в тексте?
2. Какие парные оппозиции скрываются за разными категориями?
3. Имеют ли эти оппозиции социальное или психологическое привнесение?

C. Какая Синтагматическая структура текста?

1. Какие функции (по В. Проппу) могут быть применены к анализу текста?

2. Как организация последовательности повествования влияет на содержание?

D. Как канал телевидения влияет на текст?

1. Какие типы кадров, углов камеры и т.д. использованы?
2. Какую смысловую роль играют музыка, цвет, звук и т.д.? [5].

Для понимания системы социальной ответственности важно иметь информацию о количественных пропорциях, степени распространения различных аспектов ответственных отношений. Эти данные можно получить путем эмпирического исследования в форме анкетирования граждан обеих полов и возраста от 18 до 45 лет. Исследование проводилось в январе-марте 2019. Выборка районированная — 700 чел. Поскольку молодежь является одним из источников двигателя прогресса, среди респондентов выделена отдельная группа — студенты, состоящая из 170 человек в возрасте от 18 до 24 лет.

Результаты

Рассмотрим общее состояние ответственности по результатам анкетного опроса. На вопрос: «Считаете ли Вы себя ответственными за состояние дел в стране?» Были получены следующие ответы: «Да» — 18,6%, «В определенной степени да» — 39,1%, «Нет» — 42,3%. Следовательно, можно рассматривать эти величины, как восходящие данные социоморальной структуры общества и города. Конечно, нельзя полностью опираться на вербальные оценки и результаты рефлексии. Следует более детально проанализировать качества групп, создающих социоморальную структуру города. Пока что речь идет скорее об идеальной модели или концепции, которую следует наполнять эмпирическим данным и их теоретическим обобщениям. Эта модель будет неполной, если останавливаться только на чувствах и не принимать во внимание деятельность по реализации ответственности, а также возможности человека влиять на ситуацию, за которую она считает себя ответственной. Например, человек считает себя ответственным за действия своего государства, но она не в состоянии реально влиять на эти действия. Такая бессильна ответственность призрачная, кажущаяся и бесплодна.

Если спуститься с глобального на региональный уровень объекта ответственности, то получаем следующие данные. Так, на вопрос: «Считаете ли Вы себя ответственными за состояние дел в своем городе?», Пункт «Да» отметило 17,6%. «В определенной степени, да» — 48%, «Нет» — 34,4%. Отрицательных ответов ощутимо меньше, но меньше и положительных. Можно сказать, что острота, или сила ответственности уменьшилась по региональному объекту, но суммарный индекс высшего

объекта более абстрактный. Город, конечно, есть конкретным за общество в целом. Общество — скорее символ, обобщающий объект идентификации, который имеет более политическую окраску, тогда как город, более конкретный, так сказать, объект повседневности. Важно также, что на вопрос: «В какой мере Вас интересуют проблемы города» 29,4% респондентов ответили «очень интересуют», 57,6% — «интересуют в средней степени» и 13% — «не интересуют».

Пропорции, которые оказались при ответе на вопрос об ответственности перед обществом, стабильно сохраняются и при ответах на вопросы, которые близки по содержанию. Это подтверждает стабильность выявленных соотношений в социоморальной структуре общества. Так, на вопрос: «В какой мере люди вокруг Вас безответственные или ответственные?», Пункты «В основном ответственные» отметили 18,1% респондентов, «Чаще ответственные, чем безответственные» — 40,3%, «Чаще безответственные, чем ответственные» — 33,7%, «В основном безответственные» — 7,7%. Как видим, сумма третьего и четвертого пунктов, отражающих меру безответственности, составляет не более 40%. Меру ответственности отражают ответы на первый пункт — около 18%. Другое — промежуточная позиция умеренной ответственности.

По результатам исследования, студенты — жители крупного города (58,8%) хотя и представляют меньшинство в исследовании (4,25%), являются референтной группой в формировании отношения к потреблению урбанистического культурного продукта. Студенты — выходцы из среднего города в принципе придерживаются позиции индивидуализма (43,6%), но для них культура потребления не является основным индикатором индивидуальности. Они относят себя к группе «осознанной» культуры потребления, культуры, в которой иерархия потребностей связана не только с досуговыми практиками, но и с ориентациями на профессиональную компетентность. Показательно, что студенты — выходцы из малых городов, которых можно считать по количественным параметрам близкими к жителям среднего города (39%) обнаруживают меньшую значимость «высоких идеалов» (24,4%) и склонны полагать, что территориальность не является пространством формирования потребительских ориентаций. Это свидетельствует и о том, что малые города остаются консервативной культурно-потребительской средой и о том, что структура доходов населения малых городов «обязывает» к стратегиям экономии, рационального потребления.

Полученные результаты доказывают, что существует проблема урбанистического восприятия культурного продукта. Жители городов разных размеров чувствуют своеобразное давление урбанизма на культурном фрон-

те. Студенты, как важное звено формирования культуры потребления нового перформанса проявляют неготовность к восприятию новых способов представления перформансов.

что на них влияет два противоположных аспекта:

1. Универсализация потребления; возникновение феномена массового потребления, что выражается в появлении торгово-развлекательных центров — мест, где протекают процессы самоидентификации, «обучения» социальной структуре, проведения социальных границ и маркирования различий. Пространство торговых центров используется горожанами как коммуникативная среда, в которой индивиды, группы проявляются, составляют свое высказывание.
2. Влияние территориального аспекта на потребительские ориентации. Культурная традиция, национальная и территориальная специфика все же играет роль в формировании потребительского поведения. Несмотря на то, что цель глобализационных процессов — объединение всего мира под одним единым культурным стандартом, разница в этических, религиозных, национальных традициях и культурах все равно будет играть большую роль.

Обсуждение результатов

Современная урбанистическая культура — это образование, которое можно представить культуре классического городского типа, где все создают из материалов, взятых в природе, с которой поддерживалась тесная связь. Для культуры современного урбанизма характерно развитие науки и техники и практически творческая деятельность человека. [24]

С точки зрения общественной практики культура — это постоянное движение, переработка, воспроизведение идей, привычек, вследствие индивидуальной и совместной деятельности людей. Поэтому ее следует изучать не как единое целое, а дифференцированно. В современном большом городе культура характеризуется чрезвычайным разнообразием форм. Группы горожан порождают и поддерживают разнообразные черты образа жизни, разные ценности, нормы поведения, стили жизни. Поэтому именно в больших городах можно наблюдать различные формы и разновидности культуры — элитарную, народную, массовую, субкультуру, контркультуру. [7, 13]

Говоря о социально-управленческом аспекте современного города, следует помнить, что город — это прежде всего определенная социальная общность людей, обладающая определенной целостностью; это сложный

организм, в котором взаимодействуют люди, природа, экономика и общество. [5, 18]

Город — это открытая социальная система, то есть сложноорганизованное упорядоченное целое, которое содержит отдельных индивидов и социальные общности, объединенных разнообразными связями и взаимоотношениями. Исследование города как объекта управления осложняется такими моментами. Во-первых, города, как правило, изучаются с позиций отдельных научных дисциплин — экономики, социологии, медицины и др. — каждая из которых характеризуется своим видением города. Совокупность этих научных представлений не формирует единого взгляда (фокуса) на город как целостное образование (объект управления), поскольку исключает возможность выявить и учесть в управленческом процессе причинно-следственные связи городских процессов качественно другой, междисциплинарной природы. Во-вторых, существующая классификация городов не позволяет адекватно отразить, с одной стороны, общее и особенное, а с другой — качественные различия города как объекта управления, так классификация в основном основывается на одном показателе — численности населения. В-третьих, существующие параметры города (численность населения и территория) отражают лишь некоторые их формальные признаки, но не дают представления о качественных особенностях процессов в городах, во рожденный концентрацией больших масс населения в условиях наиболее развитой антропогенной деятельностью природы, диктует особые правила и высокие темпы жизнедеятельности (часто на грани адаптационных возможностей человека). В-четвертых, управление городом нельзя свести к какому-то одному стилю урбанистического управления — федеральному, региональному или местному. В то же время, в управлении современными городами можно обнаружить отдельные элементы (функции) каждого из выделенных уровней. В-пятых, сложность исследования социально-управленческих аспектов современного города обусловлено его куматоидным характером. [9, 12]

В условиях глобализации, мироощущение каждого человека формируется в контексте борьбы или взаимодействия различных культур. В этой ситуации театр может стать одним из ведущих видов искусства и «механизмов» культуры по созданию новых жизненных форм и стратегий, сохранению культурной целостности и духовных ориентиров нации. [4]

Современный период трансформаций общества влияет на все составляющие культурной сферы. Именно поэтому особенно ярко эти процессы прослеживаются в урбанистической театрально-художественной деятельности, которая вывела на первый план значимость социальных факторов, оговорив необходимость переосмотра моральных ценностей. [9]

ВЫВОДЫ

Анализируя данные полученные в результате исследований следует сделать выводы что театральным зрителем — детерминантом в формировании театрально-зрительских отношений, а через них — и общественно-театральных отношений. Эволюция достижений театра происходит благодаря публике, поэтому такое важное значение для театра имеет количественное и качественное определение природы, характера, типологии потребностей публики в нем. Зрители театра являются особой социально художественной сообществом, которое формируется театральными потребностями, имеет специфические художественные взгляды, вкусы, систему норм, ценностей и общения, выполняет системообразующую роль, поскольку на удовлетворение его потребностей направлена вся театральная деятельность.

Современный зритель менее активен. Когда он навязывал свое мнение средствами массовой информации, сейчас уже зрителю навязывают определенные спектакли, актеров. Итак, поскольку искусство существует для общества, выразителем которого в театре есть публика, то она является центральным субъектом художественной жизни.

По результатам эмпирических исследований можно сделать вывод об относительной низкой ответственности населения города перед обществом и за общество, в определенной степени отражает вытеснения авторитарного сознания социалистической эпохи. От-

каз от ответственности за общество является результатом реакции людей на низком уровне, ответственности за благосостояние людей. Большинство респондентов считает себя ответственными прежде всего перед собой, отражающий отношение ответственности, характерное для современного индивидуалистического общества.

В ходе данного исследования выяснилось, что «территориальность», понимаемая как приверженность культурной традиции, значительно ослабляет «магию потребительства» и при противоречивости векторов потребительских устремлений студентов, укрепляет инструментальное отношение к культуре потребления.

Наблюдая за моделями потребления жителей большого города в условиях глобализации можно сказать, в анализе медиакультуры важным обнаруживается именно такой анализ медиатекста, где можно обнаружить скрытые механизмы мифологизации действительности. Семиотический анализ является противоположным идеологии, поскольку акцентирует внимание на проблемах языка медиа, а не политического или социального содержания медиатекста, но здесь понятие «идеология» смещены в сторону «идеологии самих вещей». Семиотический анализ медиакультуры раскрывает глубинные, скрытые смыслы медиамесседжей, позволяет использовать его для развенчания технологий тайного принуждения, часто незаметных механизмов влияния. Перспективы дальнейших исследований заключаются в применении разных схем и инструментов структурализма и углублении и расширении методологии семиотики в анализе медиакультуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Austin, J. L. *How to Do Things with Words* / J. L. Austin. — Oxford: Oxford University Press, 1975.
2. Baker, D. *Textual and Performative Interventions: Autobiographical Stage Writing as a Rescription of the Self* / D. Baker // *Social Alternatives*. — 2017. — No. 36 (2). — P. 20–24.
3. Berger, P. L., & Luckmann, T. *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge* / P. L. Berger, & T. Luckmann. — London: Penguin Books, 1991.
4. Beyers J. *Gaining and seeking access: The European adaptation of domestic interest associations [Text]* / J. Beyers // *European Journal of Political Research*. — 2002. — Vol. 41. — P. 585–612.
5. Blumer, H. *Symbolic Interactionism: Perspective and Method* / H. Blumer. — Berkeley: University of California Press, 1986.
6. Butler, J. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* / J. Butler. — New York: Routledge, 1999.
7. Butler, J. *Notes Toward a Performative Theory of Assembly* / J. Butler. — Cambridge: Harvard University Press, 2015.
8. Chatterton P. *Putting Sustainable Development into Practice? The role of local policy partnership networks [Text]* / P. Chatterton, S. Style // *Local Environment*. — 2001. — Vol. 6, № 4. — P. 439–452.
9. Derrida, J. *Limited Inc* / J. Derrida. — Paris: Galilée, 1990.
10. Dixon S. *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art and Installation*. — N. Y., 2007.
11. Domańska, E. *'Zwrot performatywny' we współczesnej humanistyce* / E. Domańska // *Teksty Drugie*. — 2007. — No. 5. — S. 48–61.
12. Fischer-Lichter, E. *Performative Spaces and Imagined Spaces: How Bodily Movement Sets the Imagination in Motion* / E. Fischer-Lichter //
13. Florida, R. *The rise of the creative class. Revisited [Text]* / Richard Florida. — N.Y.: Basic Books, 2012. — 484 p.
14. Goffman, E. *Behavior in Public Places: Notes on the Social Organization of Gatherings* / E. Goffman. — New York: The Free Press.
15. Goffman, E. *The Presentation of Self in Everyday Life* / E. Goffman. — Edinburgh: University of Edinburgh, 1956.

16. Goldbeg R. Performance Art: From Futurism to the Present.
17. Handler, R. What's Up, Doctor Goffman? Tell Us Where the Action Is! /
18. Latour, B. Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network- Theory / B. Latour. — Oxford: Oxford University Press, 2005.
19. Locke, K. Performativity, Performance and Education / K. Locke // Educational Philosophy and Theory. — 2015. — No. 47 (3). — P. 247–259.
20. McKenzie, J. Perform or Else: From Discipline to Performance / J. McKenzie. — London: Routledge, 2001a.
21. McKenzie, J. Performance and Global Transference / J. McKenzie // The Drama Review. — 2001b. — Vol. 45 (3). — P. 5–7.
22. Proud, A. Cool' London is dead, and the rich kids are to blame [Text] / Alex Proud // The Telegraph. — 2014. — 09 April.
23. R. Handler // Journal of the Royal Anthropological Institute. — 2012. — No. 18 (1). — P. 179–190.
24. Reynolds, B. Intermedial Theater: Performance Philosophy, Transversal Poetics, and the Future of Affect / B. Reynolds. — London: Palgrave Macmillan, 2017.
25. Schechner, R. Performed imaginaries / R. Schechner. — London: Routledge, 2014.
26. Wulf, C. Zur Genese des Sozialen: Mimesis, Performativität, Ritual / C. Wulf. — Bielefeld: Transcript Verlag, 2005.

© Чжэн Ин (mnevelev@gmail.com).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»



Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова