

DOI: 10.18721/JHSS.12302

УДК 1:165; 111.1.

КОНСТРУКТИВИСТСКИЙ ТЕАТР И «ОБЩЕСТВО СПЕКТАКЛЯ»: К ПРОБЛЕМЕ КОНСТРУИРОВАНИЯ ОБРАЗНОГО ЗНАНИЯ

Л.В. МурейкоПетербургский государственный университет путей сообщения
Императора Александра I, Санкт-Петербург, Российская Федерация

Цель исследования – развитие гипотезы о возможности эпистемологического исследования «общества спектакля» на модели конструктивистского театра. В процессе моделирования акцентируются такие схожие свойства одного и другого, как зрелищная подача информации и особая значимость технологий игровой трансформации образа реальности. Исследование направлено на уточнение онтологического среза технологий создания, трансляции и усвоения автоматических актов образного мышления. Методологической основой данной работы являются режиссерские идеи В. Мейерхольда (включая их развитие в современном экспериментальном театре) и концепты Г. Дебора, Б. Лорел о тенденции ко всеобщей театрализации общества. Принимаются во внимание сравнения поля науки и сцены театра, предлагаемые П. Бурдьё, Ж. Бодрийяром, Д. Деннетом, Б. Баарсом. Эмпирическим материалом являются постановки театров, ориентированные на технологическую игру с образами реальности. Исследование проводится с использованием коммуникативно-эпистемологического подхода. Результаты исследования. Рассматривается проблема зримого с обращением к метафоре света, используемой как в теориях знания, так и в театроведческих определениях сцены. При выделении в постановках Мейерхольда особой роли механически функционирующих образов мира уточняется тезис, согласно которому театральный конструктивизм по своей сути анти-психологичен. Предлагается трактовать феномен человека-«марионетки», находящегося под влиянием определенных технологий, следующим образом: техническое, машинное, соединяясь с автоматически протекающим аффективным, способно произвести новую субъективность. Заключение. Авторским вкладом в рассматриваемую проблему является разработка идеи, согласно которой использование метафоры театра в философских исследованиях особенно ярко демонстрирует концептуальную противоречивость в понимании сознания и субъективности. Механистичность образного мышления имеет неоднозначный характер и может сопровождаться субъективностью. Конкретизация неоднозначности механически функционирующих образов способна повысить продуктивность эпистемологических проектов по изучению вариантов объективации субъективности. Такое знание необходимо для разработки новых технологий контроля имитации субъектности в условиях разрастающейся театрализации общества.

Ключевые слова: конструктивистский театр, общество спектакля, медиа, масс-медиа, конструирование образа реальности.

Ссылка при цитировании: Мурейко Л.В. Конструктивистский театр и «общество спектакля»: к проблеме конструирования образного знания // Общество. Коммуникация. Образование. 2021. Т. 12. № 3. С. 20–35. DOI: 10.18721/JHSS.12302

Статья открытого доступа, распространяемая по лицензии CC BY-NC 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).

CONSTRUCTIVIST THEATER AND THE “SOCIETY OF THE SPECTACLE”: ON THE PROBLEM OF CONSTRUCTING IMAGINATIVE KNOWLEDGE

L.V. MureykoPetersburg State Transport University,
St. Petersburg, Russian Federation

The purpose of the study is to develop a hypothesis about the possibility of an epistemological study of the “Society of the Spectacle” on the model of Constructivist Theater. The research is aimed at clarifying the ontological, usually unconscious cross-section of technologies for creating, translating and assimilating automatic acts of imaginative thinking. The methodological basis of this work is the director’s ideas of V. Meyerhold (including their development in the modern experimental theater) and the concepts of G. Deborah, B. Laurel etc. about the trend towards the general theatricalization of society due to the development of the mass media environment. The comparisons of the field of science and the theater scene proposed by P. Bourdieu, J. Baudrillard, D. Dennett, B. Baars are taken into account. The empirical material is theater productions focused on a technological game with images of reality. In general, the above-mentioned purpose of the article is implemented using a communicative-epistemological approach. **Results.** When highlighting the special role of mechanically (automatically) functioning images of the objective world in V. Meyerhold’s productions, the thesis is clarified, according to which theatrical constructivism is inherently anti-psychological. It is proposed to interpret the phenomenon of a human-“automaton” who is under the influence of certain technologies as follows: the technical, machinelike component combining with the automatically flowing affective one is able to produce a new subjectivity. **Conclusion.** The author’s contribution to the problem under consideration is the development of the idea according to which the use of the metaphors of the theater in philosophical research especially vividly demonstrates the conceptual inconsistency in the understanding of consciousness and subjectivity. The mechanistic nature of imaginative thinking is ambiguous and may be accompanied by subjectivity. Such knowledge is necessary for the development of new technologies for controlling imitations of subjects.

Keywords: constructivist theater, “society of the spectacle”, media, mass media, constructing the image of the observed world.

Citation: L.V. Mureyko, Constructivist theater and the “Society of the Spectacle”: on the problem of constructing imaginative knowledge, *Society. Communication. Education*, 12 (3) (2021) 20–35. DOI: 10.18721/JHSS.12302

This is an open access article under the CC BY-NC 4.0 license (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).

Введение

«Общество спектакля» как понятие, необходимое для анализа существенных изменений в социальных процессах, начавшихся со второй половины XX века, ввел Ги Э. Дебор. Он связывал уподобление общества спектаклю с обретением экономикой фетишизированной формы, тотального отчуждения общества от производства, в чем значительную роль, по его мнению, сыграли масс-медиа. Следующий из этого принцип товарного фетишизма вместе с чрезмерно потребительским отношением к вещам, заключается в господстве вещей «скорее сверхчувственных, чем чувственных». В обществе спектакля «чувственный мир заменен существующим над ним надстройкой из образов, которая заявляет себя как чувственное *par excellence*» [1]. Товарный фетишизм, оказываясь социокодом такого общества, превращает его лишь в видимость, в иллюзию.

Сегодня в социально-философской теоретической литературе широко распространена позиция, признающая игровой, театральный характер общественной жизни и фиксирующая рост нововидностей театрализации общества (web-спектакли, постколониальные спектакли, мода как спектакль, субкультура как спектакль, тело как спектакль...). Тому способствует и расширение практик социального протеста против тех свойств общества, которые были отмечены еще Ги Дебором. Интересно, что и практики социального протеста (тактики микросопротивления власти, Greenpeace, образование временных городских «автономных зон», движение преодоления угнетенного состояния, акции анархо-примитивистов), будучи направленными против искусственности и чрезмерной режиссуры театрализованной жизни, против подмены реального изображаемым, против консьюмеризма, сами *используют драматургию, режиссуру, зрелищную выразительность* [2, 3].

В исследовательский аппарат современных междисциплинарных исследований театрализованного общества входит понятие «спектаклярность», производное от появившегося еще в начале XX в. французского слова «spectaculaire», заменившего более раннее — «spectaculeux» («напоминающий спектакль», «избыточно театральный»). Современное значение понятия «спектаклярность» определяется с отсылкой «к материальной оболочке зрелища (декорации, картинка, музыка, танцы и пр.), но в большей степени подразумевает то воздействие, которое все эти эффекты оказывают на зрителя»[4]. На наш взгляд, продуктивность этого понятия для эпистемологии прослеживается, прежде всего, в изучении автоматически (бессознательно) протекающих механизмов объективации способа представления (выражения) предметного мира, происходящей под технологическим воздействием на чувства человека.

Говоря о конструктивистском театре, будем иметь в виду, что конструктивизм в искусстве и конструктивизм в эпистемологии имеют свою специфику. Принято считать, что конструктивизм в искусстве характеризуется, прежде всего, формализмом, абстрактностью, механистичностью («машинной эстетикой»). В эпистемологии конструктивизм весьма неоднороден. Он представлен, как минимум, тремя основными направлениями мысли: (1) конструктивизм в узком смысле слова, (2) радикальный конструктивизм и (3) социальный конструкционизм. Первый из них характеризуется признанием социально-культурной обусловленности мышления человека «конструктами» как некими классификационно-оценочными шаблонами (Ж. Пиаже), структурами (Дж. Келли), действующими автоматически, в обход сознания. Суть процесса познания представляется здесь как сведение данных нового опыта к базовым сенсомоторным и концептуальным структурам. Для второго вида конструктивизма свойственно рассмотрение обусловленности социально-культурных структур *структурами самореферентных, самоорганизующихся биологических процессов*, убеждение в неотделимости наблюдателя от наблюдаемого, в практическом смысле познания. Конструктивизм здесь больше рассматривается в смысле конструктивной, то есть продуктивной функциональности биологических самоорганизующихся мобильных структур, которые также действуют по «машинному» типу, автоматически. Третий вид конструктивизма характеризуется призывом к борьбе с шаблонами в формировании картины мира, акцентирует социально обусловленную полифоничность «я», разнообразие дискурсов как способов интерпретации воспринимаемого. Здесь конструктивизм больше интересуется конструкциями познавательных систем, технологиями преобразования познавательной способности человека.

Конструктивистский театр по своему существу имеет больше сходства с третьим видом эпистемологического конструктивизма притом, что ему не чужды некоторые идеи первого и второго. В целом, общее в конструктивистском театре и конструктивистской эпистемологии — такой взгляд на познание, при котором его природа состоит не в отражении и репрезентации, а в явном или неявном конструировании, построении человеком образов предметов и событий. Важную часть разных видов конструктивизма составляет внимание к шаблонам (устойчивым структурам знания, стереотипам).

В данном исследовании на примере театральных постановок В. Мейерхольда мы показываем возможность автоматических актов в восприятии реальности функционировать не только в плане шаблона, но и содействия вариативному конструированию образной картины мира.

В проведении аналогии между технологиями конструктивистского, экспериментального театра и нынешнего «общества спектакля», специфику которого во многом определяют электронные медиа, мы учитываем те исследования современного мира, в которых фиксируются общие черты между дизайном компьютерного интерфейса и театральной сценой [см., напр.: 5, с. 25], прослеживается мощная тенденция трансформации театральной сцены в связи с перемещением ее в Интернет-пространство, пронизывающим всю социальную жизнь. Джералд Рейшл показывает на примере авторитетной немецкой театральной группы «Антигона 2,0», как греческая тра-

гедия может стать импровизированным театром, регулируемым через sms, где зрители превращаются в актеров; Facebook быть местом множества серийных текстов-сценариев; процесс создания сообщений в блогах прирастать свойствами сценического опыта [6].

Актуальность предлагаемого исследования определяется тем, что в условиях ускоренного развития медиатехнологий, включающих в себя эффект шоу, разрастается бытийное поле неконтролируемых обычным человеком процессов в визуальном восприятии реальности в целом. *Нас интересует, прежде всего, еще недостаточно раскрытый потенциал эпистемологических возможностей в изучении такого феномена, как неявные процессы влияния со стороны «общества спектакля» на человека в формировании образов мира.*

Цель исследования – развитие гипотезы о возможности моделирования «общества спектакля» по аналогу с действием конструктивистского театра в отношении технологий трансформации образа реальности. Разработка этой гипотезы необходима для уточнения онтологического, обычно неосознаваемого среза технологий создания, трансляции и усвоения автоматических актов образного мышления.

Постановка проблемы. Конструктивистский театр Вс. Мейерхольда – близкий родственник современному экспериментальному театру. Специалисты фиксируют активно развивающийся сегодня «Центр им. Мейерхольда» в ряду других театров экспериментального плана: театр «Практика», «Театр наций», театр «Школа современной пьесы», «Дебют-центр» при московском Доме актера, Центр драматургии и режиссуры под руководством А. Казанцева и М. Рощина, кемеровский театр «Ложа», екатеринбургский «Коляда-театр» и др.

Современный экспериментальный театр, действующий в духе постнонклассики, обращается больше к форме как таковой и иммерсивности (действенное вовлечение зрителя в создание спектакля). Играя с предметной содержательностью, доводя ее до абсурда, он вписан в общий современный социальный кризис доверия к знанию действительности, к ее смысловой основе, что связано с мобильностью и переизбытком информации, с особой ролью в обществе масс-медиа.

Одной из острых проблем современного искусства, включая конструктивистский, экспериментальный театр, является стирание границ между искусством и не-искусством и включение искусства в решение внехудожественных задач, в само жизнестроительство. Особенно это проявляется в новейших театральных практиках в виде постдраматического театра с выходом на улицу [7]. В этой связи возникает вопрос о когнитивном картировании как об *эстетическом опыте повседневного существования* (Ф. Джеймисон) с учетом включения в этот опыт неявных конструкций масс-медиа.

Проблема усложняется тем, что эстетическая форма, которую художник сообщает фактам (даже если «в его душе присутствуют обман и ложь»), сама по себе не может быть обманом или ложью в силу того, что она является именно *эстетической* формой (Б. Кроче). Возможно, поэтому феномен эстетизации повседневности порождает две модальности социальных процессов: «возрастающая индивидуализация», способная обойти навязываемые стереотипы в восприятии мира, и «возрастающая организация масс» с ее возможностью манипуляции атомизированными индивидами (В. Беньямин). На наш взгляд, *реализация* той или иной модальности социальных процессов зависит от ценностей, заложенных в технологии конструирования эстетической формы повседневности (например, манипуляция сознанием масс во многом обусловлена выходящими на первый план коммерцией, властью, тщеславием).

В интеллектуальном пространстве, включая науку, *метафорические* инструменты описания, как и *синкретизм*, характерные для искусства, сегодня привлекают все большее внимание. Учитывается, что в истории цивилизаций прослеживается тот факт, что *искусство часто, и притом неосознанно, осуществляет «когнитивные прорывы», которые затем лишь через десятилетия догоняются методами точных и естественных наук* [8].

Театр предлагает, прежде всего, визуальную форму знания, в отношении которой проведено немало исследований, включая интересные работы в области социального управления [9], поэтике [10].

В последнее время усилилось внимание к роли образа в науке. Достойны внимания исследования природы образа в сфере проблематики научной визуализации, проводимые в русле англосаксонских *visual studies* [11]. Отметим также исследования истории научной иллюстрации [12], социально-культурной семиотики поликодовых текстов [13]. Особо стоит выделить работы, посвященные проблеме визуальных режимов распределения социальной власти, в том числе — проблеме политической репрезентации [14], в которых научный образ рассматривается в его властной функции, как инструмент знания-власти.

И все же в науке встречаются такие ситуации, когда категориальная сеть так тесно сплетена, что находящиеся под ней устойчивые конвенциональные мнения, существующие в образной форме, остаются без внимания аналитика. И даже если феномены, проявляющие себя в жизни, но не улавливаемые этой сетью, и воспринимаются, они могут считаться эксцентричными для науки, не входящими в ее объект. Притом, что в действительности исподволь эти феномены все же влияют не только на повседневное, но и научное понимание действительности.

Имея в виду такие ситуации, особенно актуальные для социальных наук, Г. Зиммель не без основания отмечал, что в подобных случаях ученый, не доверяя систематической тотальности и «включая» особого рода критическую рефлексию, вступающую в содружество с искусством, погружается в социальную реальность как актер, используя игровые методы [15]. Заметим: игровые методы сегодня активно пробивают себе дорогу в методологию современной науки, уделяющей особое внимание вариативности познания. *Игра по своему существу родственна экспериментированию, испытанию открытого мышления* [16–18].

Конструктивистская природа новаторского, не-классического театра и общества, в котором особую роль играют масс-медиа, привлекала и привлекает внимание многих авторов социокультурных и философских исследований (Л. Альтюссер, Р. Барт, М. Бахтин, В. Беньямин, Ж. Бодрийяр, Г. Гадамер, Ги Дебор, Ж. Делез, Ж. Деррида, С. Жижек, М. Мамардашвили, В. Савчук, Ж.-П. Сартр, М. Фуко и др).

Интересна идея Ж. Деррида о важности в театре, прежде всего того, что де-конструирует игру. Достойна внимания мысль Ж. Делеза о том, что в театре весьма значима конструируемая точка схождения эмпирически происходящего и выпадающего из эмпирии.

В данном исследовании на материале постановок В. Мейерхольда и современного экспериментального театра выделяется эпистемологический аспект в исследовании театра. Автора особенно интересует роль механически функционирующих образов предметного мира в появлении нового знания. Ставится проблема: что лежит в основании концептуальной двойственности самой философии познания в ее обращении к образу театра? Почему он дает возможность рассматривать себя и для иллюстрации творческого прорыва к самой реальности, и, напротив, — для демонстрации ложного, излишне субъективного опыта репрезентации? Ниже будет показано, что эта двойственность театральной природы сказывается в противоречивом понимании сознания и субъективности при их исследовании в философских и социологических работах с использованием метафоры театра.

Феномен театра в качестве эпистемологической модели исследования современного общества в том плане, в каком оно ориентировано в медиа-пространстве на эффект шоу, уже рассматривалось нами в другой работе [19]. Главный акцент в ней был сделан на выявлении разных позиций в понимании концепта «общество спектакля» в сравнении с классическим театром. В данной работе мы останавливаем внимание на особенностях театра, главной чертой которого является *технологически регулируемая игра с привычными образами мира*. Художественный руководитель московского Театра имени В. Маяковского М. Карбаускис выражая важность технологической

составляющей современного экспериментального театра, не случайно метафорически определил его как «ящик с инструментами» [20].

Эпистемология, отслеживающая факт театрализации современного общества, стремления новейшего искусства к стиранию границы с не-искусством (повседневностью, наукой), не может игнорировать следующий вопрос. Не произойдет ли в перспективе дальнейшей экспансии театра на медиатизированное общество полное стирание границы между воображаемым и реальностью? Иначе говоря, останется ли в расширяющемся поле «общества спектакля», обращенного к повседневности, место для специфической рефлексии, возможной в искусстве, по *поводу способа восприятия наблюдаемого?*

Методология

В качестве эмпирических данных для этой работы использовались материалы, представленные на театральных сайтах и сайтах театров. Прежде всего, мы обращались к таким адресам сайтов, как *Meyerhold.ru* (Центр имени Мейерхольда); *Teatrdoc.ru* (Театр.doc); *Teatrall.ru* (портал ТеатрALL); *Gogolcenter.com/* (Гоголь-центр); *Theatreofnations.ru* (Театр наций); *Mxat.ru* (МХТ им. А.П. Чехова); *btdigital.ru* (портал "БДТ Digital").

При выявлении свойств конструктивистского театра и "общества спектакля" автор отталкивается от режиссерских идей Вс. Мейерхольда (включая их развитие в современном экспериментальном театре), с одной стороны, и исследований Ги Дебора, Ж. Бодрийяра, Б. Лорел — с другой. Используется семиотический подход к анализу реальности в той форме, в какой он реализуется в работах У. Эко, Р. Барта, Ж. Бодрийяра, Н. Лумана, принимающих в расчет медийный фон в формировании образа предмета. Учитываются сравнения поля науки и сцены театра, предлагаемые П. Бурдьё, Ж. Бодрийяром, Д. Деннетом, Б. Баарсом. Используется метод моделирования. В целом, указанная выше цель статьи реализуется с применением коммуникативно-эпистемологического подхода.

Результаты исследования

Образ театра как исследовательский инструмент теории познания: проблема зримых вещей

Образ театра, театральной сцены, *способной визуализировать то, что физически не зримо*, и ранее использовался в философии науки, теории познания (вспомним известный анализ одной из причин научных иллюзий, фиксируемой Ф. Бэконом посредством понятия «идолы театра»). А. Шопенгауэр иронично писал, характеризуя философию Гегеля: у него мы находим «чистое самозмышление абсолютной идеи и сцену для балета самодвижущихся понятий» [цит. по: 21, с. 130].

В современной философии науки образ театра также востребован, он по-разному используется в эпистемологическом анализе рациональности, познания, сознания.

Науки об обществе должны учитывать, считает Ж. Бодрийяр, что «спектакли», профессионально устраиваемые масс-медиа вокруг реальных событий, значительно меняют качество знания об этих событиях и факт доверия им. Так, визуальность войны в Персидском заливе, представленная масс-медиа *в духе спектакля*, превращается в реальность из симулякров, которая кажется «правдивее, чем правда» [22].

П. Бурдьё использует образ театра при характеристике излишне отстраненной позиции ученого, изучающего социальную реальность и претендующего на объективность. «...социальный мир видится оттуда, — пишет он, — как представление (не только в смысле идеалистической философии, но и в смысле живописи или театра), а практики — только как театральные роли, исполнение партий или реализация планов» [23, с. 100].

Д. Деннет, пытаясь исключить значимость интроспективных процессов из теории сознания, связывает их с негативно оцениваемым гомункулусом или внутренним наблюдателем событий на *сцене «картезианского театра»*, вносящего ненужные субъективные пристрастия, иллюзии в действие сознания [24].

Б. Баарс пишет о множестве когнитивных операций, выполняемых *на сцене и за сценой* «глобального рабочего пространства». Сознание здесь исполняет роль «луча прожектора», высвечивающего и выводящего из рабочей памяти *на сцену аналитического поля* то, что актуально, на чем останавливается внимание [25].

Это высказывание ученого близко по смыслу художественному восприятию сцены известного российского театрального режиссера-экспериментатора Романа Виктюка, который также считает, что сцена призвана высветить важное, но обычно не замечаемое. А в целом, «сцена — это дань свету» [26]: так емко определил он ее суть.

В ракурсе философской теории познания еще со времен Гераклита метафора света зачастую используется как аналог ясности знания. В наше время ее виртуозно обыгрывает Дж. Гибсон (идея «светового строя зрительного восприятия» [27, с. 343–344].

Зачастую то, что кажется ясным в поле зримых вещей, может быть невидимым, не замечаемым *для мысли*. Декарт, активно интересовавшийся проблемами оптики, отмечая трудность познавательного пути к ясности и простоте знания, к вещам как они есть сами по себе, писал: «есть много вещей, которые мы делаем более темными, желая их определить...» [28, с. 523–524].

Говоря об особенности современной субъективности с привлечением символически позиционированных *белых ночей* как природного явления, А.А. Грякалов отмечает: «само выражение белые ночи, оформленное в русском письме Ф.М. Достоевским, — отсылка к «трогающей парадоксальности» смысла» [29, с. 215]. При этом белые ночи рассматриваются как место, «где дневные идеи и понятия изменяются и мутируют». Вместе с тем белые ночи производят такую линию разделения и соединения света и темноты, которая несводима ни к одному, ни к другому. В этой связи белые ночи содержат в себе одновременно и прояснение, и сокрытие.

Перенесем метафору «белые ночи» на *очевидное*. Подчеркнем его двойственность, неоднозначность: обычно нам кажется, что мы напрямую видим вещи, как они существуют сами по себе. В действительности мы их воспринимаем посредством зачастую не контролируемых, *затемненных для сознания* схем восприятия, понимаемых в духе конструктивизма Ж. Пиаже, или посредством не замечаемого смыслового фона, причем, как сформатированного многовековой социально-культурной практикой так и специально *сконструированного* под определенные идеологические, политические, коммерческие, художественные и другие цели.

Заметим: театральный образ имеет подчеркнута символическую природу, в которой «видимое» и «визуальное» не совпадают.

Также обратим внимание на коммуникативную, медийную функцию театра. В понимании медиа, отмечает Р. Дебре, важна проблема «человека передающего», как и то, что в них «действует принципиальное условие, согласно которому передавать означает организовывать...» [30, с. 27]. Заметим: в театре это «передавать» через «организовывать» перекликается с «режиссировать», «конструировать» образ из того, что в сценарии существует в письменном виде. Визуализации лучше поддается то, что предварительно организовано.

Говоря о модели театра (с его технологиями не только высвечивания, визуализации физически незримого в вещах, в межчеловеческих отношениях, но и затемнения, сокрытия очевидного) применительно к процессу познания, можно провести аналогию с театральными технологиями, используемыми знаменитым театральным режиссером-конструктивистом В.Э. Мейерхольдом. Его театральные постановки особенно ярко демонстрировали тот факт, что наши знания о реальности, смысл образа реальности во многом зависят от технологий его создания.

Вс. Мейерхольд: технологический угол зрения на вещи в театральные постановках

В 1907 году в процессе совместной работы над спектаклем «Драма жизни» Кнута Гамсуна В. Мейерхольд и К. Станиславский случайно вышли на новый технический прием, связанный с обманом зрения и выводящий на условность изображения. В очерке «Черный бархат» Станиславский затем

напишет, что при работе над спектаклем знаменательной оказалась ситуация пропажи черного бархата, необходимого для оформления сцены. Оказалось, его не видно (притом, что он оставался на сцене) в силу его расположения на фоне другого полотна черного бархата, находившегося за ним [31, с. 176–177]. Впоследствии в своих театральных постановках Мейерхольд специально использовал эффект не видимой вещи, хотя она находилась в зоне зримости, перенося этот эффект и на человеческие качества, на отношения между людьми. При этом объектом восприятия театрального зрителя должны были стать не столько сюжетная линия, сколько технологии создания образа в определенном сюжете. В своих постановках он *опредмечивал технологический угол зрения на вещи* и представлял его в форме гротеска, в котором соединялись *драма ограниченности наших знаний по поводу способа их представления и ирония по поводу нежелания это знать*.

О начале своего осознанного оригинального режиссерского опыта Мейерхольд написал в предисловии к своей книге «О театре»: «Первый толчок к определению путей моего искусства дан был, однако, счастливой выдумкой планов к чудесному «Балаганчику» А. Блока» [32, т. 1, с. 75]. В режиссерской разработке этой пьесы Блока, поставленной в 1907 году на сцене Театра В.Ф. Комиссаржевской, Мейерхольд специально показал всю техническую составляющую сценического действия.

На сцене был создан мини-«театрик» со своей сценой, занавесом. Сверху этот «театрик» был демонстративно открыт. Взору зрителя были представлены все веревки и проволоки, вся технология создаваемых сценических образов. В используемом приеме «театр в театре» актеры, находясь на сцене как бы кукольного театра, произносили слова, двигались, изображая кукол. При этом из-за кулис *были видны* руки «кукловода», который демонстрировал как бы управление невидимыми нитями. Исследователь этой постановки пишет: «в символизме тема марионетки отразила идею зависимости, несвободности личности от социума, от самой природы человека, от всего. Нитей много, если что-либо способно освободить людей от этих зависимостей, то только искусство» [33].

Если перенести эту идею на концепт «общества спектакля», то можно сделать следующее заключение: чрезмерная театрализация жизни действительно может способствовать актуализации рефлексии по поводу способа представления реальности. Однако при этом мы не должны сбрасывать со счетов расширение и усложнение процессов театрализации социальной жизни вплоть до возможности обретения ею всеохватывающей, тотальной формы. Тогда все конкретные общественные театрализованные постановки событий могут замкнуться на глобальную театрализацию социальной жизни. Каждая из них окажется (по аналогии с постановками Мейерхольда) «театриком в театре». Ж. Бодрийяр рассматривает такую возможность на модели глобального гипермаркета, который, обещая театрализованное развлечение, стягивает к себе все другие формы общественной жизни, становясь способом существования общества. Современный гипермаркет, пишет он, — «модель целой будущей формы контролируемой социализации». Это предполагает скопление в одном гомогенном пространстве-времени всех других разрозненных функций социальной жизни (работа, развлечение, медиа, культура) [34, с. 40].

В подобном случае, по словам Ги Дебора, «никто не может с полной уверенностью сказать, что им не манипулируют, что он не жалкая тряпичная кукла в этом театре, — даже кукловод не знает наверняка, отзывается ли кукла на его движения. И в любом случае, даже если и отзывается — все равно это не значит, что кукловод выбрал верную стратегию» [35].

В этой связи особенно остро встает вечная философская проблема стратегической методологии познания неявного целого и тактических путей к нему.

В постановках Мейерхольда эта тема художественно представлялась через роль кулис и закулисных деталей. В своих театральных экспериментах он использовал декорацию с изображением закулисных деталей так, чтобы подчеркнуть: они являются частью хотя и не показанного, но все же некоторого целого. Кулисам придавалось особое значение. После подъема занавеса зритель видел еще занавеску, которую тянул с одной стороны на другую негр в темной одежде. Это был

осовремененный образ курамбо, заимствованный из японского театра Кабуки. Курамбо, выступая в качестве ассистентов театральной игры, всегда были одеты в черное (и как бы обезличены, выделяясь лишь на фоне яркого света).

Все это делалось, чтобы *показать относительную растворенность личности в бытийной среде театрального процесса, важность обычно не замечаемого* и подчеркнуть *символическую условность сценического действия*. Подразумевалось, что и одно, и другое, и третье есть и в самой жизни, но театр их представляет в выделенном виде.

Особое внимание Мейерхольд придавал жанру «балагана», родственного карнавалу. «Карнавал не созерцают — в нем живут, и живут все, потому что по идее своей он всенароден» [36, с.12]. Имеющая место в этом случае нейтрализация границы между сценой и зрителем способствует стиранию границы между иерархическими структурами, между идентичностями. Этим и схож балаган с карнавалом.

Феномены карнавала, балагана присущи и современному обществу, в котором Ж. Бодрийяр в работе «Симулякры и симуляции» отмечал мощную тенденцию к театрализации. В качестве характерной черты такого общества, как уже было отмечено выше, Бодрийяр выделяет не просто явление гигантских гипермаркетов с их атмосферой шоу, но срастание их с особенностью современной культуры. В этой связи Ж. Бодрийяр пишет: современный гипермаркет представляет собой нечто иное, как «гипермаркет культуры», *именно культуры театрализованной*. Так называемые «индивидуализированные индивиды» посещают гипермаркеты, ожидая найти там публичные представления. В этом «гипермаркеты культуры» подобны театрам, колизеям, демократическим гигантским аренам, которые призваны эмоционально возбуждать публику [37, с. 40].

Напрашивающаяся здесь ассоциация балаганного представления, требующего для своей популярности среди самых разных слоев населения развлечения, упрощения сообщения, мифологического символизма, доверия сказочности, могла лишь осуждаться Бодрийяром. Ведь все это в эпоху Интернета и глобализации, с его позиции, — мощная база для «операциональной симуляции социальной жизни» вместе с нейтрализацией критической функции субъекта и с тенденцией полного превращения его в представителя масс в качестве аналога автомата. «Режиссером» грез широких масс в этом случае является код цифровых масс-медиа.

На наш взгляд, присмотревшись к идее балагана В. Мейерхольда, стоит признать некоторую односторонность позиции Ж. Бодрийяра.

Для Мейерхольда сама идея балагана, рассматриваемая им на модели театра и представляемая как символ нового искусства, — не однозначна. Балаган для него — это, прежде всего, олицетворение режиссерской позиции *против наивного натурализма, который в театре выглядит бутафорией*. Натурализму противопоставляется демонстративная театральность, которая, в свою очередь, противопоставляется интеллектуально перегруженной литературности.

Тема куклы, марионетки, автомата, призванная поддерживать условность наблюдаемого, должна разрушить отождествление зрителя с тем, что происходит на сцене. Это необходимо для депсихологизации актерской игры, для трансформации актерской персоны в марионетку, которая должна представлять идеальный организм, то есть тело без чего-то «внутреннего», *обладающее чистой выразительностью* [38].

Перформатизм, обходящий контроль сознания и в этом плане имеющий сходство с движением механизмов, с этой позиции, способен быть лучше слов, зараженных лицемерием и стереотипами. Само по себе механическое действие, с этой точки зрения, имеет разные виды: оно может быть и не свободным, следуя чужой программе, и, напротив, иметь свободу, обретая способность выходить за рамки отдельной субъективной ограниченности.

Согласно Мейерхольду, в куклах, автоматах позитивно то, что они в отличие от людей *идеальны в своей функциональности*. Кроме того, *кукольность позволяет достаточно полно выразить ироническое отношение к несовершенству человека*.

Демонстративно показываемая театральность компенсируется балаганностью как способом избавиться от искусственных конструкций в виде вербальных абстракций, стереотипов и сблизиться с народными представлениями. Балаган вместе со своими механизмами, призванными показывать чудеса, пробуждать воображение, несет с собой способность взглянуть на мир зрелищно — как дети или же люди архаичных времен в их свежем мироощущении, непосредственности, наивности, при которой субъект не отделен от объекта. Коллективизм, коммуникативная связь здесь имеет большое значение.

Негатив механизации человека и кукольная ирония по отношению к нему компенсируются тем, что через усиление контраста между искусственным и естественным возникает эффект как бы открытия естественности.

Таким образом, в балагане, представляемом Мейерхольдом в качестве символа нового искусства, главные герои — механизмы-автоматы, машины, куклы, олицетворяющие ту сторону существования человека, которую можно обозначить как механистичность. Последняя не однозначна. Мы выделили в механистичности человека, как она понималась Мейерхольдом, две разновидности. Они определяются (1) зависимостью от *стереотипного* понимания нормативных требований общества и *механического им подчинения*; (2) связью с *технологиями создания желаемых чудесных иллюзий*, питающих воображение (и творчество) человека.

И первый, и второй пункты базируются на обретении самостоятельности среды, созданной человеком техническими средствами («актер без актерства», «текст без автора»).

Далее мы хотим показать обновленный вид механического мышления и действий человека в современном экспериментальном театре.

Одной из характерных черт современного экспериментального театра является иммерсивность (действенное вовлечение зрителя в совместное создание спектакля вместе с актерами и режиссером). Первая иммерсивная театральная постановка была осуществлена в 2000 году британской компанией Punchdrunk. В России именно Центр имени Мейерхольда одним из первых поставил спектакль такого плана. Спектакль был поставлен по роману братьев Стругацких «Гадкие лебеди» с использованием элементов компьютерных игр, мюзикла и квеста.

В режиссерских работах самого В. Мейерхольда элементы иммерсивности проявлялись в его спектаклях-балаганах. В современном экспериментальном театре иммерсивность усиливается за счет новейших медиатехнологий и требует особого пространства спектакля — не в здании театра, а на улице, на заброшенном заводе, в старинном особняке... Задача такого театра — поспособствовать уходу зрителя от стереотипов в восприятии реальности.

Во множестве статей, посвященных анализу иммерсивного театра, часто акцент делается на такой его черте, как *использование участников спектакля в качестве деталей сценической картины*. Так, в спектакле «Сказки Пушкина» Роберта Уилсона, роль актера уравнена с ролью света, цветовых эффектов, пропорций предметов, мультимедийных технологий. По сути, это равенство является одновременно и подчинением актера техническим приемам конструирования «сценического полотна». Исследователь этого спектакля точно заметил: глядя на действия рассказчика (в его роли — Евгений Миронов), «как расчетливо-непринужденно он качает ногой, как свободно, но подчиняясь строгому закону, плывут его интонации от одной акустической «тени» к другой, ... думаешь: не о такой ли сверхмарионетке мечтал Гордон Крэг?» [39, с. 37].

Представленный здесь феномен «сверхмарионетки» можно трактовать не только так, что перформанс, иммерсивность полностью лишает актера субъективности (имманентности), давая телу возможность следовать чисто внешней логике (логике выражения тела в режиме автоматического/технического движения). На наш взгляд, здесь нейтрализуется лишь «старая», известная имманентность.

Существует мнение, что конструктивизм по своей сути анти-психологичен. Но позиция, согласно которой биомеханика В. Мейерхольда совершенно противоположна психотехнике

К. Станиславского, требует уточнения [см. 40]. Здесь проблема упирается в вопрос: как понимается психическое, субъективное (в смысле имманентного)? Ж. Делез — приверженец театральных технологий «живого театра» в концептуальной трактовке А. Арто, К. Бене, Е. Гротовского — в своих работах «Логика смысла», «Различие и повторение» на примере аффекта показывает нерасторжимую связь имманентного и внешнего. Имманентное аффекта может проявлять себя в экстернатальной форме. Техническое, машинное, соединяясь с биологически аффективным, способны произвести новую субъективность. В данном случае имманентность аффекта выносится на поверхность «трансцендентальной чистоты», когда театр оказывается событием, когда открываются новые, немислимые ранее переживания имманентности.

Подчеркнем: такие характерные черты иммерсивного театра, как моделирование лиминальной (пограничной) ситуации, сдвиг режиссерского внимания с конструирования способа сюжетного восприятия на способ построения коллективного взаимодействия, — не однозначны. Они создают для участников театральной постановки возможность как свободы от программируемых извне смыслов, так и готовность к их принятию.

В этой связи важно не упустить из внимания при рассмотрении современного театра как модели «общества спектакля» те современные интерактивные медийные технологии, которые в результате стирания границы между масс-медиа и аудиторией *одновременно содержат в себе возможность* влияния и на становление человека субъектом в системе массовых коммуникаций, и превращению его в аналог автомата.

Возвращаясь к началу этой работы и говоря о параллелях поля науки и сцены театра, вспомним: П. Бурдьё использует образ театра при характеристике *излишне отстраненной позиции ученого*, а Д. Деннет, напротив, рассматривает образ театральной сцены в ее способности вызывать *субъективное переживание собственной идентичности, вносящее ненужные пристрастия в сознание, не приемлемые для науки*. Мейерхольд достаточно убедительно показывает возможность синтеза отстраненной позиции и субъективного переживания собственной идентичности. Своими постановками он стремился показать, что демонстративная театральная условность, символичность изображаемого, ирония по отношению к натурализму способна разрушить отождествление зрителя с происходящим, актера — с собственной субъективностью. Вместе с тем, производя эффект депсихологизации зрителя и актера, технологически выстроенная театральная условность может обойтись без их отчуждения от среды, что позволяет им больше приблизиться к ней, сбросив ограничения своей привычной, устоявшейся субъективности.

Подведем предварительные итоги вышесказанному. Общими свойствами для «общества спектакля» и конструктивистского театра являются: (1) такая *предметность* мира, которая оказывается объективированным *способом* ее представленности (выражения); (2) *механистичность* образного мышления. Последняя, согласно исследованиям В. Мейерхольда, имеет парадоксально *неоднозначный характер*, вытекающий из специфической депсихологизации актера и зрителя, а также выверенной функциональности автоматических актов мышления.

Механистичность образного мышления человека, находящегося в среде масс-медиа, особенно ярко проявляющаяся себя в конструктивистском театре, может способствовать как программируемости образного мышления, его зависимости от субъективных пристрастий, стереотипов, так и вживанию в среду, когда субъект не отделен от объекта, то есть приближению его к самой реальности. В последнем случае реальность провоцирует мышление на импровизацию, открывая себя в новых модусах. Это важный вывод, который стоит принять к сведению в полемике по поводу понимания места в науке субъективности, подобной той, которую производит театр.

Подчеркнем: борьба с шаблонами (стереотипами) образного мышления *не должна полностью* связываться с выведением автоматических актов чувственного восприятия мира на уровень их осознания, понимаемого в классическом смысле. Механистичность образного мышления в том плане, в каком она способствует вживанию человека в среду (когда субъект не отделен от объекта),

содержит в себе возможность нейтрализовать ограниченность, субъективность самосознания, обеспечивая человеку познавательную потенцию приближения к самой реальности.

Сочетаемость демонстративной театральной условности и депсихологизации актера и зрителя, характерных как для конструктивистского театра, так и для «общества спектакля», не отрицают в последнем возможность специфической рефлексии (аналогичной той, которая имеет место в искусстве) по поводу способа восприятия наблюдаемого. Однако это только возможность (без должного образования, в котором важную роль играет обретение сомневающегося мышления, ориентированного на практику; экзистенциально-художественного самосознания; творческого философского мировоззрения [41]).

В исследовании того или иного способа функционирования образного мышления в «обществе спектакля» необходимо учитывать его балаганную форму. Это значит, не упускать из виду коллективную, коммуникативную природу мышления в ее пределе. Находясь под влиянием иммерсивных технологий масс-медиа, оно все больше может испытывать затруднения в опознании границы между воображаемым и реальностью. Важно отследить тонкую грань между субъектностью человека и превращением его в аналог автомата в условиях вживания человека в среду, формируемую современными медиа. Это необходимо для контроля имитации субъектности человека. Здесь требуется кропотливая разработка технологий отслеживания базового уровня схождения нейрофизиологических, ментальных и социальных процессов, что было предметом нашего рассмотрения в других работах [см. 42, 43].

Сравнительный анализ свойств конструктивистского театра и «общества спектакля», в котором особую роль играют масс-медиа, показывает актуальность исследования современной науки по поводу конструирования образа реальности *по моделям получения знаний и за строгими рамками собственно научной деятельности.*

Заключение

Авторским вкладом в рассматриваемую проблему является разработка идеи, согласно которой использование метафоры театра в философских исследованиях особенно ярко демонстрирует концептуальную противоречивость в понимании сознания и субъективности.

Механистичность образного мышления имеет неоднозначный характер и может сопровождаться субъективностью. Конкретизация неоднозначности механически функционирующих образов мира может использоваться в развитии эпистемологических проектов по изучению вариантов объективации субъективности. Такое знание необходимо для разработки новых технологий контроля имитации субъектности в условиях разрастающейся театризации общества, связанной с втягиванием сознания в медиасреду, становлением его ее неотъемлемой частью.

Сегодня наблюдается тенденция к нейтрализации границ между, с одной стороны, стихией жизни и, с другой, – режиссируемым способом ее восприятия, причем, как сценическим, так и экранным. Это, несомненно, придает особую актуальность исследованию трансформирующейся в этих новых условиях самой *способности знать реальность.*

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Ги Эрнест Дебор.** Общество спектакля. URL: http://avtonom.org/old/lib/theory/debord/society_of_spectade.html?q=lib/theory/debord/society_of_spectacle.html (дата обращения: 21.06.2021).
2. The Pragmatics of Political Discourse: Explorations across cultures / Ed. Anita Fetzer. Philadelphia: John Benjamins Publishing, 2013. 246 p.
3. **Рансьер Ж.** На краю политического / пер. с фр. Б.М. Скуратова. М.: Праксис, 2006. 240 с.
4. **Колодий Н.А., Хомякова Е.И., Колодий В.В.** Интерпретация спектаклярности в современной философии. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/interpretatsiya-spektakulyarnosti-v-sovremennoy-filosofii> (дата обращения: 12.07.2021).

5. **Laurel B.** Computer as Theater // Reading Digital Culture / Ed. by D. Trend . London: Blackwell, 2001. Pp.23-28.
6. **Reischl G.** Theater der Zukunft: Das Web wird zur Bühne Futurezone, 2011. URL: <https://futurezone.at/netzpolitik/theater-der-zuku...> (дата обращения: 15.07.2021).
7. **Lehmann Н.-Т.** Postdramatic Theatre / Trans. by K. Jürs-Munby. L.; N.Y.: Routledge, 2006. 214 p.
8. **Черниговская Т.** «До опыта приобрели черты...». Мозг человека и породивший его язык // Философско-литературный журнал "Логос", 2014. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/do-opyta-priobreli-cherty-mozg-cheloveka-i-porodivshiy-ego-yazyk> (дата обращения: 19.07.2021).
9. **Meyer R.E., Jancsary D., Höllerer M.A., Boxenbaum E.** The role of verbal and visual text in the process of institutionalization // Academy of Management Review. 2018. No. 43 (3). Pp. 392–418.
10. **Indurkha, B., Ojha, A.** Interpreting visual metaphors: asymmetry and reversibility. Poetics Today. 2017, No. 38. Pp. 93–121. DOI: 10.1215/03335372-3716240
11. **Rampley M.** Bildwissenschaft: Theories of the Image in German – Language Scholarship // Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks. Leiden; Boston, 2012. Pp. 119–134. DOI: 10.1163 / 9789004231702_010
12. **Ford V.J.** Images of Science: A History of Scientific Illustration. Oxford: Oxford University Press, 1993. 208 p.
13. **Чернявская В.Е.** Визуальность в социокультурной проекции // Праксема. Проблемы визуальной семиотики. 2021. № 2 (28). С. 96–109. DOI: 10.23951/2312-7899-2021-2-96-109
14. **Freedberg D.** The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response. Chicago. 1999.
15. **Зиммель Г.** Актер и действительность // Зиммель Г. Избранное. Т. 2: Созерцание жизни. Сост. С.Я. Левит, Л.В. Скворцов. М.: Юрист, 1996. С. 5–199.
16. **Chow I., Huang L.** A software gamification model for cross-cultural software development teams // Proceedings of the 2017 international conference on management engineering, software engineering and service sciences: ICMSS. 2017. Vol. 17. Pp. 1–8. DOI: 10.1145/3034950.3034955
17. **Hamari J.** Do badges increase user activity? A field experiment on effects of gamification // Computers in Human Behavior. 2017. No. 71. Pp. 469–478. DOI: 10.1016/j.chb.2015.03.036
18. **Çiftci S.** Trends of Serious Games Research from 2007 to 2017: A Bibliometric Analysis // Journal of Education and Training Studies. 2018. Vol. 6. No. 2. Pp. 18–27. DOI: 10.11114/jets.v6i2.2840
19. **Мурейко Л.В.** Театр как эпистемологическая модель исследования медиареальности в "обществе спектакля" // Вестник Московского государственного областного университета. Серия Философские науки. 2020. № 1. С. 6–20. DOI: 10.18384/2310-7227-2020-1-6-20
20. **Миндаугас Карбаускис.** «Театр – это ящик с инструментами, но не только...». URL: <https://www.culture.ru/materials/235406/mindaugas-karbauskis-teatr-eto-yashik-s-instrumentami-no-ne-tolko> (дата обращения: 19.07.2021).
21. **Асмус В.Ф.** Историко-философские этюды. М.: Мысль, 1984. 318 с.
22. **Vaudrillard J.** The Gulf War Did Not Take Place. Bloomington: Indiana University Press, 1995. 76 p.
23. **Бурдьё П.** Практический смысл / Перевод с французского. СПб.: Алетейя; М.: Институт экспериментальной социологии. 2001. 562 с.
24. **Dennett Daniel.** Consciousness Explained. Boston: Little, Brown and Co, 1991. 511 p.
25. **Vaars Bernard J.** In the Theatre of Consciousness. NY: Oxford University Press, 1997. URL: <https://archive.org/details/bernardj.baarsinthetheaterofconsciousnesstheworkspaceofthemindoxforduniversitypressusa1997>
26. ТВ Канал "Санкт-Петербург". Передача "Театральный роман". URL: https://tv.mail.ru/sankt_peterburg/channel/1319/142062938/ (дата обращения: 09.07.2021).
27. **Гибсон Дж.** Экологический подход к зрительному восприятию / Пер. с англ. М.: Прогресс, 1988. 464 с.
28. **Декарт.** Избранные произведения. М.: Политиздат, 1950. 712 с.
29. **Грякалов А.А.** Ночное при свете дня: к герменевтике субъективности // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина, 2010. № 4. С. 215–225.
30. **Debray R.** Transmitting culture. New York: Columbia University Press, 2000. 157 p.
31. **Станиславский К.С.** Мое гражданское служение России. М.: Правда, 1990. 656 с.
32. **Мейерхольд В.Э.** Статьи. Речи. Письма. Беседы. Ч. 1. 1891–1917. М.: Искусство, 1968. Т. 1. 792 с.
33. **Уварова И.П.** Кукла Мейерхольда. URL: <http://www.utoronto.ca/tsq/09/uvarova09.shtml> (дата обращения: 21.02.2021).

34. **Бодрийяр Ж.** «Симуляции и симулякры» (Фурс В. Реферат) // Философия эпохи постмодерна: Сборник переводов и рефератов. Минск, 1996. С. 32–47.
35. **Ги Эрнест Дебор.** Комментарии к обществу спектакля. URL: <http://avtonom.org/old/lib/theory/debord/comments.html?q=lib/theory/debord/comments.html> (дата обращения: 21.07.2021)
36. **Бахтин М.М.** Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 541 с.
37. **Бодрийяр Ж.** «Симуляции и симулякры» (Фурс В. Реферат) // Философия эпохи постмодерна: Сборник переводов и рефератов. Минск: 1996. С. 32–47.
38. Мейерхольд В.Э. Статьи. Речи. Письма. Беседы. Ч. 1. 1891–1917. М.: Искусство, 1968. Т. 1. 792 с.
39. **Карась А.** Миссия выполнима: «Сказки Пушкина» Уилсона как праздничный церемониал условного театра // Петербургский театральный журнал. 2015. № 3. С. 60–63.
40. **Аронсон О.** Театр и аффект. Биомеханика Мейерхольда vs. психотехника Станиславского // Понтер Ханс, Хенсен Сабина / ред. Советская власть и медиа. СПб.: Академический проект, 2006. С. 296–306.
41. **Romanenko I.B., Romanenko Yu.M.** Paradigmatic Approach in Philosophy of Education // The European Proceedings of Social & Behavioural Sciences EpSBS. Edited by: Ardashkin I.B., Martyushev N.V., Klyagin S.V., Barkova E.V., Massalimova A.R. & Syrov V.N., 2018, pp. 1108–1115.
42. **Shipunova O.D., Mureyko L.V., Kozhurin A.Y., Kolomeyzev I.V., Kosterina O.N.** Resources to matrix control of mental activity in information environments | Recursos para el control matricial de la actividad mental en entornos de información // Utopia y Praxis Latinoamericana, 2019, 24 (Extra5), pp. 113–122.
43. **Mureyko L.V, Shipunova O.D., Pasholikov M.A., Romanenko I.B., Romanenko Y.M.** The correlation of neurophysiologic and social mechanisms of the subconscious manipulation in media technology, International Journal of Civil Engineering and Technology. 2018. No. 9(9). Pp. 1–9.

Статья поступила в редакцию 03.08.2021.

REFERENCES

- [1] **Guy Ernest Debord**, The Society of the performance. Available at: http://avtonom.org/old/lib/theory/debord/society_of_spectade.html?q=lib/theory/debord/society_of_spectacle.html (accessed 21.06.2021).
- [2] The Pragmatics of Political Discourse: Explorations across cultures. Ed. Anita Fetzer. Philadelphia: John Benjamins Publishing, 2013. 246 p.
- [3] **J. Rancier**, On the edge of the political, Praxis, Moskaw, 2006, 240 p.
- [4] **N.A. Kolodiy, E.I. Khomyakova, V.V. Kolodiy**, Interpretation of the spectacle in modern philosophy. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/interpretatsiya-spektakulyarnosti-v-sovremennoy-filosofii> (accessed 12.07.2021).
- [5] **B. Laurel**, Computer as Theater, Reading Digital Culture. Ed. by D. Trend, Blackwell, London, 2001, pp. 23–28.
- [6] **G. Reischl**, Theater der Zukunft: Das Web wird zur Bühne Futurezone, 2011. Available at: <https://futurezone.at/netzpolitik/theater-der-zuku...> (accessed: 15.07.2021).
- [7] **H.-T. Lehmann**, Postdramatic Theatre. Trans. by K. Jürs-Munby. Routledge, L., N.Y., 2006, 214 p.
- [8] **T. Chernigovskaya**, “Before the experience acquired features...” The human brain and the language that gave birth to it, Philosophical and literary magazine, “Logos”, 2014. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/do-opyta-priobreli-cherty-mozg-cheloveka-i-porodivshiy-ego-yazyk> (accessed: 19.07.2021).
- [9] **R.E. Meyer, D. Jancsary, M.A. Höllerer, E. Boxenbaum**, The role of verbal and visual text in the process of institutionalization, Academy of Management Review, 43 (3) (2018) 392–418.
- [10] **B. Indurkha, A. Ojha**, Interpreting visual metaphors: asymmetry and reversibility, Poetics Today, 38 (2017) 93–121. DOI: 10.1215/03335372-3716240

- [11] **M. Rampley**, *Bildwissenschaft: Theories of the Image in German – Language Scholarship, Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*, Leiden, Boston, 2012, pp. 119–134. DOI: 10.1163 / 9789004231702_010
- [12] **B.J. Ford**, *Images of Science: A History of Scientific Illustration*, Oxford University Press, Oxford, 1993, 208 p.
- [13] **V.E. Chernyavskaya**, *Visuality in socio-cultural projection*, *Praxema. Problems of visual semiotics*, 2 (28) (2021) 96–109. DOI: 10.23951/2312-7899-2021-2-96-109
- [14] **D. Freedberg**, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago. 1999.
- [15] **G. Zimmel**, *Akter i deystvitel'nost' [Actor and reality]*, G. Simmel, *Favorites*. Vol. 2: *Contemplation of life*. Comp. S. Ya. Levit, L. V. Skvortsov, Lawyer, Moskav, 1996, pp. 5–199.
- [16] **I. Chow, L. Huang**, *A software gamification model for cross-cultural software development teams*, *Proceedings of the 2017 international conference on management engineering, software engineering and service sciences: ICMSS*. 17 (2017) 1–8. DOI: 10.1145/3034950.3034955
- [17] **J. Hamari**, *Do badges increase user activity? A field experiment on effects of gamification*, *Computers in Human Behavior*, 71 (2017) 469–478. DOI: 10.1016/j.chb.2015.03.036
- [18] **S. Çiftci**, *Trends of Serious Games Research from 2007 to 2017: A Bibliometric Analysis*, *Journal of Education and Training Studies*. 6 (2) (2018) 18–27. DOI: 10.11114/jets.v6i2.2840
- [19] **L.V. Mureyko**, *Theater as an epistemological model of media reality research in the “Society of the Spectacle”*, *Bulletin of the Moscow State Regional University. Philosophical Sciences Series*, 1 (2020) 6–20. DOI: 10.18384/2310-7227-2020-1-6-20
- [20] **Mindaugas Karbauskis**: “The theater is a box with tools, but not only...” Available at: <https://www.culture.ru/materials/235406/mindaugas-karbauskis-teatr-eto-yashik-s-instrumentami-no-ne-tolko> (accessed 19.07.2021).
- [21] **V.F. Asmus**, *Historical and philosophical studies*, Mysl, Moscow, 1984, 318 p.
- [22] **J. Baudrillard**, *The Gulf War Did Not Take Place*, Indiana University Press, Bloomington, 1995, 76 p.
- [23] **P. Bourdieu**, *Practical meaning*, Aleteya, St. Petersburg; Institute of Experimental Sociology, Moscow, 2001, 562 p.
- [24] **Daniel Dennett**, *Consciousness Explained*. Boston: Little, Brown and Co, 1991. 511 p.
- [25] **Bernard J. Baars**, *In the Theatre of Consciousness*, Oxford University Press, NY, 1997.
- [26] TV Channel “Saint Petersburg”. The program “Theatrical novel”. Available at: https://tv.mail.ru/sankt_peterburg/channel/1319/142062938/ (accessed 09.07.2021).
- [27] **J. Gibson**, *Ecological approach to visual perception*, Progress, Moskav, 1988, 464 p.
- [28] **Descartes**, *Selected works*, Politizdat, Moskav, 1950, 712 p.
- [29] **A.A. Grykalov**, *Nighttime in the light of day: towards the hermeneutics of subjectivity*, *Journal of the Leningrad State University named after A. S. Pushkin*, 4 (2010) 215–225.
- [30] **R. Debray**, *Transmitting culture*, Columbia University Press, New York, 2000, 157 p.
- [31] **K.S. Stanislavsky**, *My civil service in Russia*, Pravda, Moscow, 1990, 656 p.
- [32] **V.E. Meyerhold**, *Articles. Speeches. Letters. Conversations. Part 1. 1891–1917, Vol. 1*, Iskusstvo, Moscow, 1968, 792 p.
- [33] **I.P. Uvarova**, *Meyerhold's Doll*. Available at: <http://www.utoronto.ca/tsq/09/uvarova09.shtml> (accessed: 21.02.2021).
- [34] **J. Baudrillard**, “Simulations and simulacra” (Furs V. Abstract), *Philosophy of the postmodern era: A collection of translations and abstracts*, Minsk, 1996, pp. 32–47.
- [35] **Guy Ernest Debord**, *Comments on the performance society*. Available at: <http://avtonom.org/old/lib/theory/debord/comments.html?q=lib/theory/debord/comments.html> (accessed 21.07.2021)
- [36] **M.M. Bakhtin**, *The work of Francois Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and the Renaissance*, Moscow, 1990, 541 p.
- [37] **J. Baudrillard**, “Simulations and simulacra” (Furs V. Abstract), *Philosophy of the postmodern era: A collection of translations and abstracts*, Minsk, 1996, pp. 32–47.
- [38] **V.E. Meyerhold**, *Articles. Speeches. Letters. Conversations. Part 1. 1891–1917, Vol. 1*, Iskusstvo, Moscow, 1968, 792 p.
- [39] **A. Karas**, *The mission is feasible: Wilson's “Pushkin's Tales” as a festive ceremonial of a conditional theater*, *Peterburgskiy teatralnyy zhurnal*, 3 (2015) 60–63.

[40] **O. Aronson**, Teatr i affekt. Biomekhanika Meyerkholda vs. psikhotekhnika Stanislavskogo [Theater and affect. Meyerhold Biomechanics vs. Stanislavsky's psychotechnics], Gyunter Khans, Khensgen Sabina /ed. Sovetskaya vlast i media [Soviet power and Media], St. Petersburg: Academic Project, 2006, pp. 296–306.

[41] **I.B. Romanenko, Yu.M. Romanenko**, Paradigmatic Approach in Philosophy of Education, The European Proceedings of Social & Behavioural Sciences EpSBS. Edited by: Ardashkin I.B., Martyushev N.V., Klyagin S.V., Barkova E.V., Massalimova A.R. & Syrov V.N., 2018, pp. 1108–1115.

[42] **O.D. Shipunova, L.V. Mureyko, A.Y. Kozhurin, I.V. Kolomeyzev, O.N. Kosterina**, Esources to matrix control of mental activity in information environments | Recursos para el control matricial de la actividad mental en entornos de información, Utopia y Praxis Latinoamericana, 24 (Extra5) (2019) 113–122.

[43] **L.V Mureyko, O.D. Shipunova, M.A. Pasholikov, I.B. Romanenko, Y.M. Romanenko**, The correlation of neurophysiologic and social mechanisms of the subconscious manipulation in media technology, International Journal of Civil Engineering and Technology, 9 (9) (2018) 1–9.

Received 03.08.2021.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ / THE AUTHOR

Мурейко Лариса Валериановна
Mureyko Larisa V.
E-mail: lamureiko@gmail.com

© Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого, 2021