

УДК 792.01

DOI: 10.24412/2070-075X-2026-1-25-39

О.А. Павлова

ТРАНСФОРМАЦИЯ ТЕАТРА В ЭКОСИСТЕМЕ КРЕАТИВНЫХ ИНДУСТРИЙ: ИСТОКИ, СМЫСЛЫ, ВЕКТОР РАЗВИТИЯ

В статье охарактеризованы аксиологические, смысловые и экзистенциальные аспекты трансформации современного театра. Обозначены специфика экосистемы креативных индустрий и особенности креативного продукта; модернистские искания русского театра охарактеризованы как прообраз трансформаций современного театра; систематизированы ключевые процессы, происходящие в нем. Доказано, что трансформации современного театра обусловлены взаимодействием трех факторов: постмодернистской картиной мира, новыми технологиями и экосистемой креативных индустрий.

Ключевые слова: *новые технологии, модернизм, постмодернизм, креативный продукт, экосистема креативных индустрий.*

Актуальность темы исследования. Начало третьего тысячелетия в России ознаменовалось всплеском интереса к театральному искусству. Согласно статистическим данным, представленным на портале открытых данных Министерства культуры РФ, в марте 2025 года в России насчитывалось 1056 театральных площадок и коллективов, из которых 728 являются театрами федерального и муниципального подчинения и 328 – частными независимыми театрами [1]. Статистику российских частных театров ведет Союз театральных деятелей Российской Федерации, который в 2020 году, совместно с Министерством культуры РФ, сформировал реестр независимых театров. Реестр был собран с целью выработки мер поддержки негосударственных театров в связи с распространением коронавирусной инфекции. С той поры реестр достаточно регулярно обновляется, любой функционирующий на территории РФ театр может подать заявку на включение в него, и в настоящий момент в нем представлены 322 негосударственных театра [2].

Неуклонно увеличивается количество россиян, посещающих театры. По данным мониторингового опроса ВЦИОМ, проведенного в 2024 году, 25% россиян регулярно посещают театр, что почти в два раза больше по сравнению с 2008 годом, когда театры посещали только 13% россиян [3].

«В России театральный бум: спектаклей и зрителей становится больше, цена билетов растет», – утверждают аналитики «Forbes», имея в виду столичные театры Москвы и Петербурга [4]. Однако театральному ажиотажу подвержены и регионы, что подтверждают слова С. Слободянюка, основателя и режиссера краснодарского театра «Мой»: «В Краснодаре бум моды на театр... Частные театры имеют возможность существовать в благоприятной финансовой парадигме» [5].

Как сказал один из праотцов общества потребления Д.М. Кейнс, «спрос рождает предложение» [6. С. 137]. В современных реалиях театр предстает неотъемлемой частью экосистемы креативных индустрий, отражая процессы коммодификации культуры, в основе которых – взаимодействие искусства и бизнеса. Поэтому запросы нынешнего зрителя во многом обуславливают современные театральные эксперименты и, в конечном счете, приводят к трансформации театра как социокультурного института. Современный театр – и это наиболее очевидно прослеживается на материале работы частных театров – претерпевает глубинную трансформацию, мотивированную адаптацией к запросам современного зрителя. И здесь речь идет не столько об использова-

нии новых технологий (VR и AR, 3D-мэппинг и 3D-трекинг, искусственный интеллект и виртуальные актеры и проч. т.п.), сколько о разрушении эстетических законов театрального действия, семиотически обозначенных наличием рампы, которая в классическом театре отделяла зрительный зал от художественной реальности спектакля. В современном театре закон рампы перестал работать, зритель претендует на роль соавтора, причем в различных интерактивно-иммерсивных формах – от перформансов и квестов до променад-спектаклей и site-specific-проектов. Такой театр далек от своего классического прототипа и претендует на то, чтобы называться «театральными практиками» [7. С. 96], которые трансформирующе воздействуют на театр не только как на эстетический феномен, но и на социокультурный институт. Итак, актуальность темы исследования обусловлена, во-первых, театральным «бумом», начавшимся в Российской Федерации в 2020-е гг., во-вторых, современными театральными экспериментами, отражающими трансформацию театра как элемента экосистемы креативных индустрий и наиболее активно заявляющими о себе в среде частных театров.

Степень научной разработанности проблемы. Анализ процессов трансформации современного театра имеет стабильную популярность в научных работах с конца 2010-х гг. Но проблематика таких работ не отличается разнообразием, и ученые, как правило, фокусируют свое внимание на исследовании двух аспектов этих процессов. Во-первых, выявляют роль digital-технологий, цифровизации и искусственного интеллекта (труды Л.П. Марьиной, Е.С. Кочергиной, Н.М. Пчелкиной, З.А. Ахметовой, А.А. Ушкарева, А.Т. Веллингтона, П. Петрочелли, М. Романска, Ж.-П. Тьелле, Ш. Ядегари и др.). Во-вторых, характеризуют формальные эксперименты современного театра, осмысливая их как проявление постмодернистского дискурса и как отражение переходных социокультурных процессов (работы Г.П. Ивинской, М.А. Лариной, Н.Н. Васильченко, И.А. Богданова, Х.-Т. Лемана, К. Бишопа, Ж. Рансьера, Р. Голдберга и др.).

Исследования проблематики креативных индустрий, начавшиеся на рубеже XX–XXI вв., к настоящему моменту накопили большой фонд работ, в основании которого – труды как зарубежных (Дж.П. Гилфорд, Ч. Лендри, Д. Хоукинс, Р. Флорида, С. Эванс, А. Фриман, Б. Мьеж, Д. Хэзмондалш и др.), так и отечественных (Е.В. Зеленцова, Т.В. Абанкина, Е.А. Николаенко, В.В. Романова, И.В. Щербакова и др.) ученых. Трактующая креативные индустрии как основу креативной экономики, ряд авторов использует экосистемный подход к их осмыслению (изыскания Т.В. Абанкиной, И.В. Макиевой, С.В. Новиковой, О.П. Санжиной, М. Блэкстоуна, С. Хейга и др.). Финансово-экономическим и управленческим аспектам функционирования театров посвящены работы Д.Л. Морозовой, Т.М. Шульгиной, А.Я. Рубинштейна, С.В. Домниной, С.Ю. Салыниной, О.А. Халтуриной, Н.Е. Терешкиной и др. Однако специфика трансформаций современного театра, происходящая в парадигме их включенности в экосистему креативных индустрий, до сих пор не исследована, что также обуславливает актуальность темы данной статьи.

Цель, задачи и предмет исследования. Цель статьи – систематизация аксиологических, смысловых и экзистенциальных аспектов трансформации современного театра, обусловленных его включенностью в экосистему креативных индустрий. Достижению данной цели служит раскрытие следующих задач: охарактеризовать феномен экосистемы креативных индустрий, акцентировав специфику креативного продукта; рассмотреть модернистские искания русского театра, отлитые в формы театральных утопий, как предтечу трансформаций современного театра; обозначить ключевые трансформационные процессы, происходящие в современном театре, проанализировав их смыслы в дискурсе постмодернизма. Предметом исследования являются процессы трансформации современного театра как элемента экосистемы креативных индустрий.

Научная новизна исследования. Трансформации, происходящие в современном театре, в работе охарактеризованы многоаспектно: технологически – с позиций воздей-

ствия новых технологий информационного общества, эстетически – с точки зрения интерактивных и иммерсивных экспериментов над традиционными художественными формами театра, аксиологически – в постмодернистском контексте с его риторикой плюрализма, релятивизма и тотальной игрой симулякров, экзистенциально – как феномен экосистемы креативных индустрий. Комплексный подход к анализу процессов трансформации современного театра как социокультурного института составляет научную новизну работы.

Методология и методы исследования. Методология работы базируется на принципах историзма и системности, которые реализуются через комплексный подход к анализу проблематики статьи, синтезирующий компаративный, семиотический, герменевтический и структурно-функциональный методы исследования.

Источниковая / эмпирическая база исследования. Теоретические тезисы, составившие концепцию работы, базируются на контент-анализе сведений «Реестра независимых театров» [2], статистической информации о мероприятиях в сфере культуры, театральных площадках и коллективах, репертуаре театров и театральных коллективов, представленной на портале открытых данных Министерства культуры РФ [1]. К эмпирической базе исследования также следует отнести анализ контента мультимедийных платформ и порталов, таких как «БДТ Digital», «Культура.рф», «Онлайн Театр», «Mariinsky.TV», «Theatre HD» и др.

Основная часть. В 1998 году Министерство культуры, СМИ и спорта Великобритании опубликовало «Документ по картированию креативных индустрий», положивший начало распространению «эталонной» модели их развития; в 1999 году Дж. Пайн и Дж. Гилмор создали понятие «экономика впечатлений», а в 2000 году Дж. Хокинс ввел в оборот термин «креативная экономика». Эти факты отразили такие процессы, как развитие информационного общества, цифровизацию культуры, коммодификацию искусства и доминирование ценностей общества потребления в мировой «цивилизации досуга» [7. С. 85]. Оставив за скобками тот важный момент, что в западной интерпретации креативные индустрии как ядро креативной экономики впечатлений, в первую очередь, нацелены на брендинг территорий и формирование региональной идентичности, подчеркнем уникальность российской модели креативных индустрий, нацеленной на «сохранение национальной идентичности государства через продвижение культурного наследия и традиционных ценностей народов РФ» [8. С. 59].

В России Федеральный закон № 330-ФЗ «О развитии креативных индустрий в РФ» был принят в 2024 году, и в нем креативные индустрии понимаются как «экономическая деятельность, непосредственно связанная с созданием, продвижением на внутреннем и внешнем рынках, распространением и (или) реализацией креативного продукта, обладающего уникальностью и экономической ценностью» [9]. Экономическая атрибуция креативных индустрий, декларативно институализированная в 2021 году, объявленном ООН годом международной креативной экономики, произошла не без влияния пандемии covid-19, ускорившей внедрение digital-технологий в развитие культуры.

Согласно исследованию аудиторско-консалтинговой компании «Кэпт» «Перспективы развития креативных экономик в странах БРИКС+», ежегодный доход креативных индустрий в мире, обеспечивающих 50 миллионов рабочих мест, составляют более 2 триллионов долларов; 6,1% мировой экономики приходится на креативные индустрии, при этом к 2030 году креативная экономика может составить 10% мирового ВВП [10]. По данным «Кэпт», креативная экономика – одно из приоритетных направлений развития России: на 2024 год она имела в ВВП РФ 3,5%; уровень занятости в креативных индустриях составлял 6,6%, причем этот уровень должен к 2030 году быть увеличен до 15%; экспорт товаров креативных индустрий осуществлялся РФ на 1 580 млн долларов. Так творчество и его развитие становится для России «новой нефтью» [10]. По данным Росстата, в РФ наблюдается устойчивое развитие сектора креативной эко-

номики: в 2017 году вклад креативной экономики в ВВП России составлял 2,8%, в 2020 году – 3,2%, в 2023 году – 3,8%, в 2024 году – 3,9%, а в 2025 году – 4,2%, при этом валовая добавленная стоимость креативной экономики в 2025 году составила 8,26 трлн рублей [11].

Креативные индустрии как тренд развития информационного общества отражают его сетевую природу, что нашло развитие в концепции экосистемы креативных индустрий. В 1993 году Дж.Ф. Мур вводит понятие «бизнес-экосистема» для характеристики работы компании в контексте взаимодействия множества отраслей, организаций и физических лиц. В сущности, эта биологическая метафора давала синергетическую модель функционирования бизнеса, представляя его как процесс самоорганизации в открытых нелинейных системах.

В свете этого креативные индустрии предстают как открытая многоуровневая самоорганизующаяся система с множеством участников и их взаимодействий, в рамках которой «взаимосвязь между компаниями, формирующими креативный продукт и способствующими его распространению, осуществляется на основе устойчивого сетевого взаимодействия» в первую очередь на уровне «региональной локализации» [12. С. 148].

Элементы сетевой структуры креативной экосистемы взаимодействуют, во-первых, на межотраслевом уровне секторов креативной экономики; во-вторых, на региональном уровне с социокультурной средой, и это приводит к возникновению различного рода креативных кластеров и пространств, таких как центры прототипирования, арт-резиденции, школы / колледжи креативных индустрий, креативные акселераторы, центры креативных индустрий и проч. т.п. Как справедливо отмечает Т.В. Абанкина, «креативная экосистема имеет потенциал для более широкого охвата ценностей, включая экономические, социальные и культурные», причем если «на национальном уровне большее значение приобретают экономические ценности», то «на региональном и местном уровнях» обретают «признание и поддержку ... социальные и культурные ценности» [13. С. 28].

Следовательно, характеризуя функционирование экосистемы креативных индустрий, исследователи не ограничиваются упоминанием об ее региональной локализации, но также рассматривают межотраслевое взаимодействие как «конфигурации сети», основанные на «цепочке создания ценности», и приходят к выводу, что «наиболее интенсивный межотраслевой обмен» происходит в таких инфраструктурных отраслях для креативных индустрий, как программное обеспечение и реклама, которые «вносят существенный вклад в выпуск креативного продукта» [14. С. 77].

В законе № 330-ФЗ «О развитии креативных индустрий в РФ» креативный продукт, создаваемый креативными индустриями, трактуется как «результат интеллектуальной деятельности», то есть «продукция, работы, услуги, добавленная стоимость которых обусловлена использованием результатов интеллектуальной деятельности и (или) средств индивидуализации» [9].

Систематизируем качества креативного продукта: 1) в процессе производства креативного продукта задействован интеллектуальный труд как выражение человеческого капитала и значимости личности его творца; 2) аксиологически креативный продукт связан с культурными благами, их ценностями и смыслами, 3) креативный продукт оригинален и уникален, его невозможно заменить другим продуктом; 4) создание креативного продукта процессуально, осуществляется по индустриальной модели, включает фазы производства, воспроизводства, распространения и потребления, при этом его трансляция происходит по каналам массовой информации, которые исторически изменчивы; 5) рентабельность креативного продукта трудноизмерима и непредсказуема; 6) потребление креативного продукта, в силу его ценностной близости к искусству и культурным благам, способствует как реализации / развитию креативных способностей реципиента / потребителя, так и «приращению» его смыслов.

Все свойства креативного продукта обусловлены прагматическим подходом к креативности, отражающим процессы коммодификации искусства и культуры в целом и содействующим вытеснению эстетической ценности художественного артефакта меновой стоимостью креативного продукта, выраженной в денежном эквиваленте. Креативный товар тиражируется, ретранслируется посредством каналов массовой коммуникации, выражает ценности массовой культуры и обслуживает запросы массовой аудитории, даже при учете его эксклюзивности и «подстроенности» с помощью нейросетей на производство «уникального» контента / продукции / услуг для целевой аудитории. Обобщая, можно сказать, что креативный продукт – это симбиоз искусства (и инноваций) и бизнеса; он «упаковывается» и продвигается посредством каналов массовой коммуникации и ориентирован на свой сегмент массовой целевой аудитории.

В свете сказанного уникальность театра состоит в том, что он, будучи синтетическим видом искусства, в своем существовании как социокультурного института изначально был коммерческим предприятием, ориентированным на массовую коммуникацию со своей целевой аудиторией, со своим зрителем, на которого оказывал мощное воздействие. Во многом сила этого воздействия театра на зрителей была обусловлена его генетическим родством с мифом и ритуалом, что было исследовано в трудах А.Н. Веселовского, Е.М. Мелетинского, О.М. Фрейденберг, Т.И. Борко, Я.Я. Рогинского, С. Рейнака, Й. Хейхинги, А. Брейля, Л. Леви-Брюля, Г. Кюи, М. Элиаде и др.

Однако, теряя связь с культом – «сначала магическим, потом религиозным», театр (и искусство в целом), по словам В. Бенямина, представителя критического этапа становления креативных индустрий [15. С. 57], утрачивает свою «ауру» [16. С. 26], то есть перестает выражать сакральные ценности и служит «профанному идеалу прекрасного» [16. С. 26]. При этом функции культа выполняет политика, что приводит к девальвации не только сакральных, но и эстетических ценностей. Возникает некая игровая парадигма, тотальная театрализация жизни, чреватая опытами «усовершенствования» и мира, и человека. Запечатлевая свои рассуждения во время Второй мировой войны, В. Бенямин подытоживает то, как трансформируется театральное искусство, «усовершенствованное» и «технически воспроизводимое» в кинематографе, основываясь на анализе массовых обществ первой половины XX века: «Фашизм проводит эстетизацию политики... Коммунизм отвечает на это политизацией искусства» [16. С. 65].

Значит, театр, генетически восходящий к сакральным ценностям ритуального действия, издревле был мощным инструментом политического воздействия. Ярким подтверждением этому служит Древняя Греция времен Перикла (V в. до н.э.), где бедным гражданам выдавались зрелищные деньги, предназначенные для посещения театра, который в полисной федерации выполнял функцию политического объединения страны. Получив развитие из культа Диониса, древнегреческий театр достиг своих вершин в жанре трагедии, причем великие трагики Эсхил, Софокл и Эврипид основывали сюжеты своих произведений на сакральных смыслах троянских и фиванских циклов мифов.

Со своими политическими функциями укрепления абсолютистской монархии успешно справлялся театр эпохи классицизма, достигший вершин своего развития во Франции XVII века в творчестве трагиков П. Корнеля и Ж. Расина, в актерской игре Г. Мондори, но не имевший статус массового действия, так как его зрителями были аристократы. Зато западноевропейский театр XVIII века, более демократичный в отношении разночинной городской публики, стал площадкой для выражения просветительских идей, приведших к целому ряду революций, и своеобразным форумом для политических дебатов. Тому подтверждение – драматургическое творчество Д. Дидро, Вольтера, Г.Э. Лессинга, Ф. Шиллера и др., актерское мастерство Д. Гаррика, А. Леккувер, М. Дюмениль, К. Нойбер, Ф.-Л. Шредера и др.

На эпоху Просвещения приходится начало становления национального театра в России, у истоков которого и «Комедиальная хранина» (1702–1706) Петра I – первый публичный театр, рассчитанный на 500 зрителей, в котором в триумфальных комедиях, восхваляющих победы России в Северной войне 1700–1721 гг., лицедействовали преимущественно немецкие актеры, возглавляемые И. Кунстом; и «Русский театр для представлений трагедий и комедий», будущий Александрийский театр, учрежденный 10 сентября 1756 года указом Елизаветы Петровны; и театральные проекты Екатерины II, которая воспринимала театр как инструмент просвещения и воспитания общества.

При Екатерине II были построены Большой театр в Москве и Эрмитажный театр в Санкт-Петербурге, созданы профессиональные театральные труппы. Она сама писала комедии и либретто к комическим операм, в которых высмеивала общечеловеческие пороки («О время!», «Обманщик», «Февей» и др.). Но, пожалуй, главное в том, что Екатерина II, играя роль философа на троне, заложила основы театральной культуры, сформировав в аристократической среде моду на театр, которая впоследствии привела к театромании, выразившейся в создании любительских крепостных театров.

Национальное своеобразие русского Просвещения состоит в том, что оно не ограничивается рамками XVIII столетия и представляет собой идеологию, в которой идея патриотического служения Отечеству, являющаяся доминантной в русском культурном коде, играет важнейшую роль. В контексте данного подхода задача создания подлинно национального театра, опирающегося на отечественный репертуар, находит отклик в творчестве А.П. Сумарокова, Я.Б. Княжнина, Д.И. Фонвизина, А.С. Грибоедова, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя и др.

Сочетая в своем художественном методе просветительские идеи и романтическую концепцию творчества, согласно которой мир можно «пересоздать» посредством искусства, Н.В. Гоголь создал славянофильскую утопию преображения России. Смысловым центром этой утопии был его «Ревизор», ибо, «мечтая послужить отечеству на поприще комического писателя», он воспринимал театр не только как кафедру, с которой можно «просвещать забавляя» (Н. Буало), но и как инструмент «пересотворения» России в соответствии с его идеалами [см. подробнее: 17]. С этих позиций становятся понятными и глубинные смыслы его эксперимента с уничтожением рампы в реплике Городничего «Чему смеетесь? – Над собой смеетесь» (д. 5., явл. 8) и финальной немой сцены; и многократные авторские комментарии о комедии, разъясняющие ее смысл, – от адресованных актерам и анализирующих отзывы публики, например, как в «Театральном разъезде после представления новой комедии», содержащем сатирическую интерпретацию произведения, до «Развязки “Ревизора”», дающей мистическое толкование пьесы; да и наследие Н.В. Гоголя выстраивается в стройную систему, в контексте которой становится непротиворечивым все – от двух ритуальных сожжений второго тома «Мертвых душ» до «Выбранных мест из переписки с друзьями», вызвавших негодование В.Г. Белинского, написавшего знаменитое «Письмо к Гоголю», сыгравшее неоднозначно трагическую роль в судьбе Ф.М. Достоевского.

Однако в 1882 году И.А. Гончаров «отцом русского национального театра» [18] справедливо назвал А.Н. Островского, поздравляя его с 35-летием драматургической деятельности, благодаря которой возник русский театр – с русскоязычным репертуаром, основанным на реалистическом изображении жизни, с естественной актерской игрой, массовым разночинным зрителем. Как творчество А.Н. Островского было связано с Малым театром, так драматургические искания А.П. Чехова трудно отделить от Московского художественного театра. Оставаясь в парадигме миметических искусств, чуждый формотворчеству и высмеивающий современное ему декадентство, А.П. Чехов, тем не менее, создал модернистский театр с его сосредоточенностью не на событийности, а на глубинной психологии персонажей, на подтексте, паузах, деталях, лейтмотивах, открытых финалах и проч. т.п.

Именно чеховская драматургия оказала ключевое влияние на формирование «системы К.С. Станиславского, определившей театральную культуру XX века» [19. С. 15]. Под их воздействием в 1910–1920-е гг. на Западе сформировался модернистский театр с его «новой драмой», явленной в творчестве как драматургов (К. Мэнсфилд, Б. Шоу, Т. Уильямс, Ю'. О'Нил и др.), так и режиссеров, актеров (С. Адлер, Л. Страсберг, Г. Клурман и др.). В 1913–1917 гг. симпатизирующий социалистам Б. Шоу пишет пьесу о судьбе Британии «Дом, где разбиваются сердца» с символическим подзаголовком «Фантазия в русском стиле на английские темы», а в 1925 году В. Вулф, создатель элитарного художественного салона «Блумсбери», в одноименном эссе провозглашает «русскую точку зрения» на западную культуру. Как видим, влияние русского театра на западную культуру в первой половине XX века было настолько велико, что эстетически объединяло даже представителей противоположных политических позиций.

Рассуждая об истоках трансформации современного театра в экосистеме креативных индустрий, автор статьи фокусирует свое внимание на словесном творчестве драматургов прежде всего потому, что в театре как синтетическом искусстве его литературная составляющая играет структурообразующую роль, обнаруживая влияние культовой архетипической праосновы на его пропагандистский потенциал, палитра проявлений которого чрезвычайно широка, но нередко проявляется в создании социокультурных мифологем, направленных на преобразование мира путем его утопического «пересотворения». В модернизме, в русской культуре начавшегося с декадентствующего Серебряного века, происходит кризис миметических искусств, реконструируется романтическая модель творчества, носителем которой предстает автор-демиург, выступающий в амплу как актера, так режиссера, не только создающий художественные миры, альтернативные «наличной» реальности, но и активно пытающийся эту реальность преодолеть / пересотворить.

Именно поэтому на рубеже XIX–XX вв. в России «поиски “новой театральности”» были неразрывно связаны с продуцированием многочисленных эстетических утопий, в которых “новый театр” предстал способом преобразования реальности и создания “нового человека”» [20. С. 84]. И здесь следует отметить, что «в стихии творения “нового мира” соединились эстетские игры творческой элиты Серебряного века и ритуалы революционного мифомышления народной “массы”» [20. С. 87], проявляясь в разнообразных театральных утопиях.

В их ряду мистическая утопия «сакральной игры» как пути достижения «вселенской соборности» знатока дионисийского культа «теурга» В.И. Иванова [20. С. 104–149]; манипулятивная утопия В.Э. Мейрхольда, совмещающая модели «неподвижного театра», «балагана» и «театра-трибуны» [20. С. 180–224]; культурологическая утопия будущего наркома Просвещения А.В. Луначарского, основанная на «монументальном реализме» драматургии реконструированного античного театра и явившаяся предтечей соцреализма [20. С. 225–245]; театральнo-гедонистическая утопия с ее «игрой во имя игры» и эскапистским мифотворчеством «театра для себя» Н.Н. Евреинова [20. С. 149–179], после революции, в 1920 году возглавившего постановку и организацию массового революционного действия «Взятие Зимнего дворца», в котором принимали участие более 8 000 статистов, в том числе участников революционных событий, – масштабный прообраз современных иммерсивов, и др. т.п. Как видим, после революции 1917 года увлечение театром в СССР приобрело грандиозные масштабы, реализуясь в многочисленных любительских театрах, театрах-студиях Пролеткульта, массовых действиях, театральности в других видах искусства, зачастую понимаемой как стилизация, и проч. т.п.

Эту театроманию, находящую продолжение в трансформациях российского театра, который представляет собой на современном этапе элемент экосистемы креативных индустрий, невозможно объяснить исключительно влиянием новых технологий. Тут

причины глубинные, коренящиеся, во-первых, в особенностях российского культурного кода, во-вторых, в постмодернистском типе менталитета; рассмотрим их подробнее.

Крепостные театры, существовавшие в Российской Империи с конца XVII века вплоть до отмены крепостного права, на рубеже XVIII–XIX вв. – зените своей популярности – насчитывавшие свыше 200 учреждений, представляют собой уникальное явление в мировой истории, которое невозможно объяснить ни прихотью скучавших помещиков, ни модой на театральное искусство, сформировавшейся в аристократической среде под влиянием Екатерины II, осознававшей просветительскую мощь театра. Угаснув после реформы 1861 года, крепостной театр как социокультурный феномен оказал влияние на русский культурный код, проявившись впоследствии в нем в различных формах любительских театров. Причины этой любви русского человека к актерству и театру кроются не в социальной, а в метафизической плоскости и обусловлены такими ключевыми качествами его менталитета, как правдоискательство, поиск правды / справедливости, тоска по идеалу. О них рассуждали такие выдающиеся мыслители, как Д.С. Лихачев, Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский и др.

Именно неудовлетворенность «наличной» реальностью, осмысленной через призму социального идеала, предопределяет увлеченность русского человека театральной игрой. Глубинные истоки этой увлеченности убедительно описал Ф.А. Степун в работе «Природа актерской души» (1923). Основные понятия этой работы – «многодушие» как хаос возможностей в судьбе человека и «единодушие» как выбор им жизненного пути. Исходя из того, что каждый человек «дан себе как факт и задан себе как идеал, дан себе как хаос и задан себе как космос», Ф.А. Степун рассуждает о трагизме земного существования человека, достигающего апогея тогда, когда «положительное богатство человеческого многодушия катастрофически сталкивается с требованием строго ограничивающего единодушия» [21. С. 153–154].

Мыслитель рассуждает о «тех душевных укладах», в которых возможно примирение «многодушия» с «единодушием», – о мещанстве, мистицизме и артистизме. В первых двух человеку удается обрести «единодушие», причем если в мещанстве «отсутствует метафизическая память», оно воплощает собой «бескрылое ... деячество», то в мистицизме, наоборот, наличествует «полнота и богатство человека», просветленные «в царстве всеединящего духа» [21. С. 157]. Однако дара творчества лишены и те, и другие: мещане в силу их прагматизма всегда деятели «цивилизации, но не культуры», среди них встречаются «полезные ученые, солидные художники», но и те тоже «ловкие дельцы»; мистики растворены в Боге, «лишены противоречий» и не способны быть людьми искусства потому, что всякое боговоплощение в формах творчества есть неизбежно и богоборчество» [21. С. 155–156].

Только в артистизме происходит «патетическое утверждение в душе человека всех вызывающих ее противоречий, принципиальный отказ от несправедливости всякого последнего выбора», в его душе «всегда слышен глухой анархический гул», в нем есть «нечто скитальческое и бездомное»; ему «всегда чужд устойчивый морализм», он «естественен на баррикадах и непонятен в парламентах» [21. С. 157, 170]. Человек-артист живет с хаосом возможностей в своей душе и пытается примирить их через творчество; именно поэтому «основная черта артистического душевного строя – страстная любовь к творчеству» [21. С. 157–158]. Творчество Ф.И. Степун понимает как «модус жизни» и «зодчество души», то есть в парадигме житнетворчества, сформированной исканиями философов (А. Шопенгауэр, Ф. Ницше, Н.А. Бердяев и др.) и символистов (А. Рембо, П. Верлен, Вяч. Иванов, А. Белый и др.).

Человек-артист, как отмечает Ф.И. Степун, живет «сегодня одной, а завтра другой душой своего многодушия и заставляет весь мир позировать себе то в одном, то совершенно в ином образе», ибо «сцена – не только искусство, но и творчество жизни» [21. С. 165, 170]. Самый верный жизненный путь примирения «многодушия» «артист-

тической души» – это искусство, прежде всего, театр, дающий возможность на сцене попеременно изжить как основную множество «второстепенных душ» [21. С. 163]. Если они не обретают себя в театре, на сцене, то становятся «отчаянными дилетантами», жизнь которых «бросает их от журналистики к агрономии и от скрипки к медицине». И особенно много таких людей «среди широких, талантливых, богатых русских натур» [21. С. 163].

Очевидно, что Ф.А. Степун емко описал глубинные истоки предрасположенности русского человека к театральному искусству, связанные с его метафизической тоской по идеалу гармонии, целостности человеческой души и мира. Именно архетипическое «актерство русской души» [20. С. 83], идущее из ценностно-смысловых структур национального менталитета, объясняет и крепостные театры Российской Империи, и «жизнетворчество» театральных утопий Серебряного века, и советский любительский театр, и, конечно, современные театральные эксперименты.

Современные «бум» театрального искусства, пожалуй, по уровню и масштабности своих проявлений сопоставим с теароманией рубежа XIX–XX вв. Только если «Серебряный век как театр» (А.В. Вислова) раскрывал метафизическую предрасположенность русского человека к театру и лицедейству в парадигме модернистской картины мира с ее формотворчеством, перформансом, волюнтаристски самоутверждающимся автором-демиургом, мнящим себя творцом ценностей не только эстетических, но и этических, то современный театр как бизнес-проект креативных индустрий функционирует в континууме постмодернистской картины мира.

Подчеркнем, что мы не разделяем позиции исследователей, возвещающих исход постмодернизма и предлагающих свои дефиниции для атрибуции современных социокультурных реалий. Перечень данных терминов внушительен, упомянем наиболее авторитетные среди них: «гипермодерн» (Ж. Липовецки), «автомодерн» (Р. Сэмюэлс), «диджимодернизм» (А. Кирби), «постпостмодернизм» (А. Нилон), «перфоматизм» (Р. Эшельман), «трансмодернизм» (Э. Дюссель), «неомодернизм» (В. Гауэр), «ремодернизм» (Б. Чайлдиш), «космомодернизм» (К. Морару) и др. Аналитики, предлагающие новые термины, исходят из того, что современное состояние культуры не соответствует парадигме постмодерна.

Однако мультикультурализм и глобализация, диджитализация и цифровизация, манипулятивные дискурсы и нарративы, VR, AR и искусственный интеллект как «маркеры» современных реалий вписываются в постмодернистскую картину мира, которую детализируют и расширяют, не расшатывая ее глубинных структур, но, наоборот, органично соответствуя им. Постмодернистская картина мира, релятивистская, плюралистическая, синергетическая и даже квантовая в своей основе, с ее деканонизацией религии и искусства, деконструкцией, интертекстуальностью и интерпретацией, стилевой эклектикой и коллажем, стиранием границ между элитарной и массовой культурой, в итоге предполагает перформанс как тотальную игру ценностей, смыслов и, в конечном счете, реальностей, под которые мимикрируют «симулякры» (Ж. Бодрийяр), и «хаосмос» (Ж. Делез), имеющий имманентный и бесконечный потенциал упорядочивания при явном отсутствии цели и смыслов.

Имея в своей основе, подобно модернизму, представление о мире как движении дискурсов и нарративов, постмодернизм как тип творчества, однако, кардинально отличается от него: если в модернизме автор – творец и реальность искусства наделяется онтологическим статусом преобразования «наличной» реальности, то в постмодернизме ни автор, ни его творчество таких полномочий не имеет: он строит коллаж из ранее созданных текстов / артефактов, да и сотворцом автора в этом процессе выступает реципиент (зритель / читатель), то есть подлинная жизнь произведения искусства начинается только в интерпретации, и каждый опыт уникален. О такой «смерти автора» в постмодернизме Р. Барт рассуждал еще в 1967 году, и эти процессы актуальны поныне.

Трансформации театра и векторы его развития на современном этапе обусловлены взаимодействием трех факторов: во-первых, ценностно-смысловой парадигмой постмодернизма, во-вторых, воздействием новых технологий и, в-третьих, формированием экосистемы креативных индустрий.

«Новая структура цифрового театра, – отмечают Л.П. Марьина, Е.С. Кочергина, – формирует зрителя эпохи постмодерна, который отличается от традиционного своей активностью, навыками многозадачности ... и ожиданием персонализированного контента» [22. С. 33]. Причинно-следственные связи в этих рассуждениях вызывают сомнения, но одно безусловно: цифровизация и постмодерн воздействуют и на театр, и на его целевые аудитории.

Анализируя влияние цифровизации и digital-технологий на современный театр, необходимо отметить два аспекта его трансформации как элемента креативной экосистемы. Первый аспект связан с функционированием нового формата существования театра – онлайн или офлайн трансляция спектакля; второй – с изменениями сценографии театрального искусства.

Еще в СССР транслировали записи театральных постановок по ТВ, однако их кардинальное отличие от современных кинопоказов в том, что происходит персонализация контента, иногда с возможностью его комментирования, и видеопоза осуществляется в соответствии с запросом зрителя на таких платформах, как, например, «Культура.рф», «Онлайн Театр», «БДТ Digital», «Mariinsky.TV», «Theatre HD» и др. Трансляции спектаклей в семиосфере интернета востребованы, многие проекты, как, к примеру, «Theatre HD», стартовали еще в 2010-е годы, но популярность обрели в годы пандемии. Несмотря на то, что такой формат подачи театрального искусства демократизирует доступ к нему, обеспечивает его долговечность, однако он трансформирует его глубинные смыслы и ценности, превращая его в монетизированный подвид кинопроизводства и разновидность медиакommunikаций, так как основополагающая характеристика театра как вида искусства – непосредственная коммуникация с массовой аудиторией – здесь отсутствует.

В то же время новые технологии и «цифровая революция» кардинально меняют современный театр, и в связи с этим появляются новые профессии, такие как видеохудожник, режиссер виртуальной реальности, скринограф и др. [23]. В сценографию спектакля внедряются элементы виртуальной и дополненной реальности, аватары, дополняя настоящие декорации и игру актеров; 3D-модели и электронные проекции превращают любую поверхность в динамический экран, создавая иллюзию движения; аудиотехнологии (Stagetracker, Meyer Sound, Dante, L-ISA и др.) создают креативное звуковое сопровождение спектакля; LED-технологии и лазерные проекции создают сложные световые оформления сценических решений и проч. т.п.

В современном театре достаточно активно используются новые технологии. Так, в цифровой сценографии применяют проекции («Беги, Алиса, беги» – реж. М. Диденко, «Сверчок» – реж. М. Горвиц, «Каменный гость» – реж. А. Мещеряков, «Дракон» – реж. К. Богомолов, «4.48. Психоз» – реж. А. Зельдович и др.); экспериментируют с реальностями – и с VR, и с AR («Я убил царя» – реж. М. Патласов, «Любовь к трем цукербринам» – реж. Г. Исаакян и др.), а также с робототехникой и искусственным интеллектом («Робот Костя 2.0» – реж. И. Заславец, «Симфония инноваций» – реж. Н. Рослан, Ю. Ярушников и др.).

Если эксперименты с искусственным интеллектом и роботами-актерами, в настоящее время воспринимаемые преимущественно как технологические диковины, поднимают вопросы о – хочется надеяться – далеком будущем актерской профессии и далеких перспективах радикальной трансформации театрального искусства, то иммерсивные технологии, активно применяемые в театре, ставят под сомнение его существование уже сегодня. Главное в иммерсивном театре не то, что зрители вовлечены

в действие, становятся его соавторами и соучастниками, а пространство, организующее действие: как правило, постановка иммерсивного спектакля осуществляется за пределами зрительного зала, в нем художественным центром является необычное место, которое и определяет развитие действия, активным участником которого является зритель.

Как верно замечают Т.И. Ерохина и Е.С. Кукушкина, «иммерсивный театр в отечественной культуре является пограничным и синтетичным явлением, имеющим много общего с такими театральными формами, как перформанс, хэппенинг, театральные инсталляции, променады и т.д.» [24. С. 217]. Выделяют такие формы иммерсивного театра, как энвайронмент (от англ. *environment* – «окружающая среда»), в котором сюжет раскрывается через изучение необычного пространства (торгового центра, строящегося здания, бывшей фабрики и проч. т.п.); променад – спектакль в форме экскурсии по организуемому режиссером маршруту; квесты различных форматов – от путешествия до расследования. Однако иммерсивы, весьма популярные в современных театрах как элементах экосистемы креативных индустрий в силу их монетизации, – это технологии социально-культурной деятельности, востребованные современным зрителем, но разрушающие традиционный театр и как вид искусства, и как социокультурный институт.

В. Вилисов в книге с одиозным названием «Нас всех тошнит. Как театр стал современным, а мы этого не заметили» дает довольно субъективную интерпретацию процессов трансформации современного театра, но с его выводом трудно не согласиться: «Это не то, чтобы театральный мейнстрим, но просто единственный способ делать театр сейчас, который можно назвать живым и имеющим отношение к современности, актуальной чувственности» [25. С. 7]. Таковы современные трансформации театра, отражающие актуальные социокультурные процессы и зрительские ожидания целевых аудиторий.

Таким образом, трансформации современного театра в экосистеме креативных индустрий происходят в контексте процессов развития современного информационного общества, диджитализации и цифровизации культуры. Многоаспектность современных театральных экспериментов, выходящая за пределы эстетического опыта, сопоставима с поисками новой театральности в парадигме утопического жизнестроительства Серебряного века и имеет свои истоки в русском культурном коде. При этом трансформации современного театра как социокультурного института обусловлены взаимодействием трех факторов: постмодернистской картиной мира, новыми технологиями и экосистемой креативных индустрий, сосредоточивающей в себе понимание театра как инструмента брендинга / сохранения региональной идентичности и бизнес-проекта. В связи с этим наиболее радикальным направлением трансформации традиционного театра предстают иммерсивные практики, рентабельные в силу их востребованности современной публикой, а потому наиболее активно используемые частными театрами. Причины востребованности креативных продуктов иммерсивного театра – в восприятии современным зрителем произведений искусства через призму ценностей общества потребления – с доминированием рекреационных функций, с отношением как к сфере услуг.

Однако российская модель креативных индустрий основывается на сохранении национального культурного наследия, а в российской модели исполнительских искусств доминирует государственный сектор. Поэтому в «Стратегии развития креативной экономики РФ до 2036 года» акцент сделан на модернизацию инфраструктуры региональных театров, а также на вовлечение книжной индустрии во взаимодействие с театром. Словесное творчество – основа традиционного театра, и это свидетельствует о поддержке государством современного театра как важнейшего социокультурного института современности.

Литература

1. Министерство культуры РФ: офиц. сайт: открытые данные: театральные площадки и коллективы. URL: <https://clck.ru/3RkNrY> (дата обращения: 11.02.2026).
2. Реестр независимых театров СТД РФ. URL: https://reestr.stdrf.ru/reestr_list (дата обращения: 11.02.2026).
3. Весь мир – театр! Театралов в нашей стране становится все больше. URL: <https://clck.ru/3RkVeV> (дата обращения: 11.02.2026).
4. Жилиева Я. Экономика аншлага: к чему приведет театральный бум в России. URL: <https://clck.ru/3RkUEd> (дата обращения: 11.02.2026).
5. Насколько закон о креативных индустриях способен решить системные проблемы частных театров. URL: <https://yugtimes.com/news/107003/> (дата обращения: 11.02.2026).
6. Кейнс Д.М. Общая теория занятости, процента и денег. М.: ЭКСМО, 2008. 960 с.
7. Дюмазедье Ж. На пути к цивилизации досуга // Вестник МГУ. Серия 12: Социально-политические исследования. 1993. № 1. С. 83–88.
8. Павлова О.А. Культурное наследие как основа самоидентификации России в эпоху креативных индустрий // Культурная жизнь Юга России. 2023. № 3 (90). С. 49–61. DOI: 10.24412/2070-075X-2023-3-49-62
9. Федеральный закон от 8 августа 2024 г. № 330-ФЗ «О развитии креативных (творческих) индустрии в Российской Федерации». URL: <https://clck.ru/3RqTAQ> (дата обращения: 16.02.2026).
10. Чинова Е., Гаранина А., Андросов Я. Перспективы развития креативных экономик в странах БРИКС+. URL: <https://clck.ru/3RqWTU> (дата обращения: 16.02.2026).
11. Вклад креативной экономики в ВВП в 2025 году составил 8,26 трлн рублей. URL: <https://clck.ru/3RqXfR> (дата обращения: 16.02.2026).
12. Новиков С.В., Макиева И.В. Развитие креативной сети региона в рамках экосистемного подхода // Мир новой экономики. 2024. № 18 (3). С. 148–158. DOI: 10.26794/2220-6469-2024-18-3-148-158
13. Абанкина Т.В. Креативные индустрии: эволюция подходов и векторов развития // Креативные индустрии. 2025. № 1 (1). С. 14–36.
14. Счисляева Е.Р., Макиева И.В. Особенности функционирования сети организации креативных индустрий // Известия Санкт-Петербургского государственного экономического университета. 2024. № 1 (145). С. 77–82
15. Павлова О.А. История креативных индустрий. Краснодар: КГИК, 2024. 123 с.
16. Беньямин В. Производство искусства в его технической воспроизводимости. М.: Медиум, 1996. 240 с.
17. Павлова О.А. Н.В. Гоголь и М.А. Булгаков: проблема жанрового мышления: дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 1998. 298 с.
18. Гончаров И.А. Письмо Островскому А.Н. URL: <https://clck.ru/3RsTNW> (дата обращения: 17.02.2026).
19. Найденко М.К., Васильченко Н.Н., Журков М.С. Основы трансформации отечественной театральной культуры в XXI веке // Культурная жизнь Юга России. 2025. № 3 (98). С. 14–25. DOI: 10.24412/2070-075X-2025-3-14-25
20. Павлова О.А. Русская литературная утопия 1900–1920-х гг. в контексте отечественной культуры. Волгоград: Волгоградское научное издательство, 2005. 696 с.
21. Степун Ф.И. Сочинения. М.: РОССПЭН, 2000. 1000 с.
22. Марьина Л.П., Кочергина Е.С. Новые горизонты театра: цифровые практики и их значение для современного театрального искусства // Управление культурой. 2025 № 4 (1). С. 29–36. <https://doi.org/10.70202/2949-074X-2025-4-1-29-36>
23. Цифровая революция: как технологии меняют современный театр. URL: <https://clck.ru/3RvAYj> (дата обращения: 20.02.2025).

24. Ерохина Т.И., Кукушкина Е.С. Феномен иммерсивного театра в современной отечественной культуре // Верхневолжский филологический вестник. 2019. № 1 (16). С. 214–222.

25. Вилисов В. Нас всех тошнит. Как театр стал современным, а мы этого не заметили. М.: АСТ, 2019. 320 с.

Theaters Transformation with in the Creative Industries Ecosystem: Origins, Meanings, Trajectory

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2026, 1(100), 25–39, DOI: 10.24412/2070-075X-2026-1-25-39

Olga A. Pavlova, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation). E-mail: lexfati72@mail.ru

Keywords: new technologies, modernism, postmodernism, creative product, creative industries ecosystem.

This article explores the axiological, semantic, and existential aspects of the transformation of contemporary theater. It identifies the specifics of the creative industries ecosystem and the characteristics of creative products; the modernist pursuits of Russian theater are characterized as a prototype for the transformation of contemporary theater; and the key processes occurring within it are systematized. It is demonstrated that the transformation of contemporary theater is driven by the interaction of three factors: a postmodern worldview, new technologies, and the creative industries ecosystem.

In analyzing the impact of digitalization and digital technologies on contemporary theater, two aspects of its transformation as an element of the creative ecosystem must be noted. The first relates to the functioning of a new theater format—online or offline broadcasting of a performance; the second relates to changes in theatrical scenography. Elements of virtual and augmented reality, avatars, 3D models and electronic projections, audio technology, LED technology, etc., are being introduced into the scenography of performances. Under the influence of the creative industries ecosystem, theater is beginning to function as a business project and a tool for branding and preserving regional identity. This is reflected in contemporary immersive practices, which are profitable due to their popularity with audiences and are actively used by private theaters. The popularity of immersive theater stems from the modern audience's perception of works of art through the lens of consumer society values.

However, the Russian creative industries model is based on the preservation of national cultural heritage, while the Russian performing arts model is dominated by the public sector. Therefore, the Russian Federation's regulatory framework for the functioning of creative industries places significant emphasis on engaging the book industry in collaboration with theater, as literature is not only the foundation of traditional theater but also one of the pillars of the country's national identity.

References

1. Russian Federation (2026) *Ministerstvo kul'tury RF: ofits. sayt: otkryt'yye dann'yye: teatral'n'yye ploshchadki i kollektivy* [Ministry of Culture of the Russian Federation: official website: open data: theater venues and companies]. [Online] Available from: <https://clck.ru/3RkNrY> (Accessed: 11.02.2026).

2. Russian Federation (2026) *Reyestr nezavisimykh teatrov STD RF* [Register of Independent Theatres of the Russian Union of Theatre Workers]. [Online] Available from: https://reestr.stdrf.ru/reestr_list (Accessed: 11.02.2026).

3. wciom.ru (2026) *Ves' mir – teatr! Teatralov v nashey strane stanovitsya vse bol'she* [All the world's a stage! There are more and more theatergoers in our country]. [Online] Available from: <https://clck.ru/3RkVeV> (Accessed: 11.02.2026).
4. Zhilyaeva, Ya. (2024) *Ekonomika anshlaga: k chemu privedet teatral'nyy bum v Rossii* [The Sold-Out Economy: What Will Russia's Theater Boom Lead to?]. [Online] Available from: <https://clck.ru/3RkUEd> (Accessed: 11.02.2026).
5. yugtimes.com (2025) *Naskol'ko zakon o kreativnykh industriyakh sposoben reshit' sistemnyye problemy chastnykh teatrov* [To what extent can the Creative Industries Law address the systemic problems of private theatres?]. [Online] Available from: <https://yugtimes.com/news/107003/> (Accessed: 11.02.2026).
6. Keynes, D.M. (2008) *Obshchaya teoriya zanyatosti, protsenta i deneg* [The General Theory of Employment, Interest, and Money]. Moscow: Eksmo.
7. Dumazedier, J. (1993) Na puti k tsivilizatsii dosuga [Towards a civilization of leisure]. *Vestnik MGU. Seriya 12: Sotsial'no-politicheskiye issledovaniya – Moscow State University Bulletin. Series 12: Socio-political research.* 1. pp. 83–88.
8. Pavlova, O.A. (2023) Kul'turnoye naslediyе kak osnova samoidentifikatsii Rossii v epokhu kreativnykh industriy [Cultural heritage as the basis for Russia's self-identification in the era of creative industries]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural life of the South of Russia.* 3 (90). pp. 49–61. DOI: 10.24412/2070-075X-2023-3-49-62
9. Russian Federation (2024) *Federal'nyy zakon ot 8 avgusta 2024 g. № 330-FZ “O razvitiі kreativnykh (tvorcheskikh) industrii v Rossiyskoy Federatsii”* [Federal Law of 8 August, 2024 № 330-FZ “On the Development of Creative Industries in the Russian Federation”]. [Online] Available from: <https://clck.ru/3RqTAQ> (Accessed: 16.02.2026).
10. Chizhova, E. & Garanina, A. & Androsov, Ya. (2024) *Perspektivy razvitiya kreativnykh ekonomik v stranakh BRICS+* [Prospects for the development of creative economies in BRICS+ countries]. [Online] Available from: <https://clck.ru/3RqWTU> (Accessed: 16.02.2026).
11. Russian Federation (2026) *Vklad kreativnoy ekonomiki v VVP v 2025 godu sostavil 8,26 trln rubley* [The creative economy's contribution to GDP in 2025 amounted to 8.26 trillion rubles]. [Online] Available from: <https://clck.ru/3RqXfR> (Accessed: 16.02.2026).
12. Novikov, S.V. & Makieva, I.V. *Razvitiye kreativnoy seti regiona v ramkakh ekosistemnogo podkhoda* [Development of a regional creative network within the framework of an ecosystem approach]. *Mir novoy ekonomiki – The World of the New Economy.* 18 (3). pp. 148–158. DOI: 10.26794/2220-6469-2024-18-3-148-158
13. Abankina, T.V. (2025) *Kreativnyye industrii: evolyutsiya podkhodov i vektorov razvitiya* [Creative Industries: Evolution of Approaches and Development Vectors]. *Kreativnyye industrii – Creative industries.* 1 (1). pp. 14–36.
14. Schislyeva, E.R. & Makieva, I.V. (2024) *Osobennosti funktsionirovaniya seti organizatsii kreativnykh industriy* [Features of the functioning of the creative industries organization network]. *Izvestiya Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo ekonomicheskogo universiteta – News of the Saint Petersburg State University of Economics.* 1 (145). pp. 77–82
15. Pavlova, O.A. (2024) *Istoriya kreativnykh industriy* [History of creative industries]. Krasnodar: KGIK.
16. Benjamin, V. (1996) *Proizvedeniye iskusstva v yego tekhnicheskoy vosproizvodimosti* [A work of art in its technical reproducibility]. Moscow: Medium
17. Pavlova, O.A. (1998) *N.V. Gogol' i M.A. Bulgakov: problema zhanrovogo myshleniya* [N.V. Gogol and M.A. Bulgakov: the problem of genre thinking]. Philology Cand. Diss. Volgograd.
18. Goncharov, I.A. (1955) *Pis'mo Ostrovskomu A.N.* [Letter to A.N. Ostrovsky]. [Online] Available from: <https://clck.ru/3RsTNW> (Accessed: 17.02.2026).

19. Naidenko, M.K. & Vasilchenko, N.N. & Zhurkov, M.S. Osnovy transformatsii otechestvennoy teatral'noy kul'tury v XXI veke [The foundations of the transformation of domestic theatrical culture in the 19th century]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural life of the South of Russia*. 3 (98). pp. 14–25. DOI: 10.24412/2070-075X-2025-3-14-25
20. Pavlova, O.A. (2005) *Russkaya literaturnaya utopiya 1900–1920-kh gg. v kontekste otechestvennoy kul'tury* [Russian literary utopia of the 1900s–1920s in the context of Russian culture]. Volgograd: Volgograd Scientific Publishing House.
21. Stepun, F.I. (2000) *Sochineniya* [Essays]. Moscow: ROSSPEN
22. Maryina, L.P. & Kochergina, E.S. (2025) Novyye gorizonty teatra: tsifrovyye praktiki i ikh znachenije dlya sovremennogo teatral'nogo iskusstva [New Horizons of Theatre: Digital Practices and Their Significance for Contemporary Theatre Art]. *Upravleniye kul'turoy – Cultural management*. 4 (1). pp. 29–36. <https://doi.org/10.70202/2949-074X-2025-4-1-29-36>
23. kinoafisha.info (2025) *Tsifrovaya revolyutsiya: kak tekhnologii menyayut sovremennyy teatr* [The Digital Revolution: How Technology is Changing Modern Theatre]. [Online] Available from: <https://clck.ru/3RvAYj> (Accessed: 20.02.2026).
24. Erokhina, T.I. & Kukushkina, E.S. Fenomen immersivnogo teatra v sovremennoy otechestvennoy kul'ture [The phenomenon of immersive theatre in contemporary Russian culture]. *Verkhnevolzhskiy filologicheskij vestnik – Upper Volga Philological Bulletin*. 1 (16). pp. 214–222.
25. Vilisov, V. (2019) *Nas vsekh toshnit. Kak teatr stal sovremennym, a my etogo ne zametili* [We're all sick. How theater became modern without us even noticing]. Moscow: AST.

УДК: 130.2

DOI: 10.24412/2070-075X-2026-1-39-46

Е.М. Орлова

КАРНАВАЛЫ ИТАЛИИ: МЕНТАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ

Статья посвящена анализу итальянского карнавала как формы выражения национальной ментальности. Ритуальные структуры, маски и сценарии рассмотрены через антропологический, семиотический и психоаналитический подходы. Новизна исследования состоит в соединении подхода истории ментальностей и ритуально-семиотического анализа, что позволяет интерпретировать карнавал как комплекс устойчивых ментальных сценариев, выполняющих катарсические и ресоциализирующие функции, а также содержащих в себе возможные риски, требующие культурной регуляции.

Ключевые слова: карнавал, Италия, ментальность, маски, народная культура.

Актуальность темы исследования. Карнавал, являясь одним из наиболее устойчивых и древних феноменов европейской культуры, особенно характерным для Италии, предстает как уникальный пласт коллективных практик, сочетающих игру, ритуал, архетипические структуры и социальную критику. Необходимостью рассматривать его не только как фольклорно-зрелищное явление, но и как значимый механизм отражения коллективной ментальности, связанный с воспроизводством символического порядка и культурной памяти обусловлена актуальность исследования.

М.М. Бахтин писал о том, что карнавал создает «вторую жизнь народа» [1. С. 16], в которой смеховая культура, телесность и переворачивание иерархий позволяют переживать напряжения и кризисы, высвечивают глубинные ментальные установки