

37. Konon Larionovich Guttuev. *Sbornik Imperatorskogo Russkogo istoricheskogo obshchestva : azbuchnyj ukazatel' imen russkikh deyatelej dlya russkogo bibliograficheskogo slovary* [Collection of the Imperial Russian Historical Society: Alphabetical Index of Russian Personalities for the Russian Bibliographic Dictionary.]. St. Petersburg: Imperial Academy of Science Publ. House, 1887. Part 1. 512 p. (In Russ.)

38. Petrankin V. V. Reconstructing a Site of Memory: Korolev Old Believers' Prayer House. *Vestnik SPbGIK* [Bulletin of St. Petersburg State Institute of Culture]. 2023. No 2 (55). Pp. 54–59. (In Russ.)

Сведения об авторе

Петранкин Владимир Владимирович, аспирант кафедры теории и истории культуры, Санкт-Петербургский государственный институт культуры (Россия, 191186, Санкт-Петербург, Миллионная, 1)

Information about author

Vladimir V. Petrankin, Postgraduate student of the Department of Theory and History of Culture, St. Petersburg State Institute of Culture (1, Millionnaya St., St. Petersburg, 191186, Russia)

Статья поступила в редакцию / The article was submitted 12.03.2026
Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing 04.05.2026
Принята к публикации / Accepted for publication 06.05.2026

Научная статья / Article

УДК 792.01

<https://doi.org/10.34130/2233-1277-2026-3-138>

Российский театр и западная постдрама: онтологическая несовместимость театральных систем

Юрий Валентинович Фёдоров

Крымский университет культуры, искусств и туризма,
Симферополь, Россия

fedorov_juriy@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0006-0425-8860>

Аннотация. В статье предпринимается попытка философско-теоретического анализа онтологических оснований российского те-

атра и западной постдраматической модели. Исходя из того, что онтология театра понимается как способ бытия спектакля в пространстве и времени, а также как природа отношений между сценой и зрителем, автор обосновывает тезис о принципиальной несовместимости двух систем. Исходной точкой анализа служат ключевые концепты Х.-Т. Лемана, предлагающие радикальный отказ от линейной нарративности, психологического детерминизма, иллюзионистской сценичности и целостного образа персонажа в пользу фрагментарности, перформативности, телесности и имманентной театральности. Цель работы — обозначить и систематизировать точки controversy между данными концептами и отечественной театральной парадигмой, которая исторически базируется на приоритете литературного слова, глубинной психологической мотивации поступков героев, непрерывности драматического действия и ярко выраженном гуманистическом пафосе, восходящем к традициям Станиславского и Чехова. Автор исходит из того, что глубинный эпистемологический разрыв между разными моделями субъективности сегодня определяет вектор развития российской режиссуры, что создает особое поле культурного напряжения.

Результатом исследования является вывод о необходимости выработки самостоятельной национальной модели сценичности, не сводимой к западно-европейской парадигме. Заимствование западных форм никогда не бывает нейтральным. Оно неизбежно сопровождается внутренним сопротивлением материала, ироническим цитированием, а порой и непредсказуемым сплавом с отечественной театральной традицией. Такой диссонанс — отнюдь не маргинальный сбой и не временная аномалия, а настоящий герменевтический разрыв. Это тектонический сдвиг в театральной культуре, диагностический инструмент, позволяющий увидеть, как российский театр в глобализирующемся мире мучительно ищет новую идентичность и одновременно перекраивает свои институциональные каноны. Методология исследования опирается на сравнительный анализ теоретических изысканий, что позволяет выявить как конфликтные, так и продуктивные зоны пересечения двух театральных вселенных, рассматриваемых в их ценностно-смысловой несовместимости.

Ключевые слова: российский театр, постдрама, деконструкция, онтология театра, перформанс, репрезентация, антропология спектакля, мимесис

Для цитирования: Фёдоров Ю. В. Российский театр и западная постдрама: онтологическая несовместимость театральных систем //

Человек. Культура. Образование. 2026. № 3. С. 138–160. <https://doi.org/10.34130/2233-1277-2026-3-138>

Russian Theatre and Western Postdrama: Ontological Incompatibility of Theatre Systems

Yuri Valentinovich Fedorov

Crimean University of Culture, Arts and Tourism, Simferopol, Russia
fedorov_juriy@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0006-0425-8860>

Abstract. *The article attempts to provide a philosophical and theoretical analysis of the ontological foundations of Russian theatre and the Western post-dramatic model. Based on the understanding of theatre ontology as the way a performance exists in space and time, as well as the nature of the relationship between the stage and the audience, the author argues that the two systems are fundamentally incompatible. The starting point of the analysis is H.-T. Leman's key concepts, which propose a radical rejection of linear narrative, psychological determinism, illusionistic stagecraft, and a holistic character image in favor of fragmentation, performativity, corporeality, and immanent theatricality. The purpose of this work is to identify and systematize the points of controversy between these concepts and the Russian theatrical paradigm, which is historically based on the priority of the literary word, the deep psychological motivation of the character's actions, the continuity of the dramatic action, and the pronounced humanistic pathos that can be traced back to the traditions of Stanislavsky and Chekhov. The author explores how these fundamental differences affect contemporary Russian filmmaking, from attempts to literally replicate Western models to their critical reinterpretation, as well as the audience's perception, which often demonstrates a lack of readiness to deconstruct familiar meanings. The study concludes with a characterization of the Russian version of postdrama as a unique zone of cultural tension, where the adaptation of Western forms is inevitably accompanied by their reinterpretation, internal resistance, ironic quotation, and unpredictable synthesis with local traditions. The article emphasizes that such a dissonance is not a marginal or temporary phenomenon, but an important indicator of deep-seated cultural processes that reflect the search for a new identity for Russian theatre in a globalizing world. The research methodology is based on a comparative analysis of theoretical works and contemporary productions, which allows us to identify both conflictual and productive areas of intersection between the two theatrical universes.*

Keywords: Russian theatre, post-drama, deconstruction, ontology of the theater, performance art, representation, anthropology of the play, and mimesis

For citation: Fedorov Yu. V. Russian Theatre and Western Postdrama: Ontological Incompatibility of Theatre System. *Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie = Human. Culture. Education*. 2026; 2: 138–160. (In Russ.). <https://doi.org/10.34130/2233-1277-2026-3-138>

Введение. Судьба отечественного театра отмечена как персистентными этапами стабильности, так и трансмутационными периодами, меняющими константные признаки общества. Способность театра к выживанию в кризисных условиях [1] подтверждает его открытость внешним влияниям, антиномическую природу [2] и органическую целостность, позволившую ему плодотворно двигаться по пути развития. Однако вопрос о том, каким становится его бытийный статус после вынужденной адаптации, выходит на первый план.

Рубеж 1990-х годов стал точкой бифуркации: постсоветская реальность, синтезировавшая либеральные идеи и постмодернистское экспериментирование, кардинально изменила театральную модель. Прежняя антропоцентричность и экзистенциальная глубина, поддерживаемая государством, уступили место коммерциализации и упрощению [3]. Парадоксально, но именно «постдрама», первоначально воспринятая как спасение от идеологических догм, обернулась творческим тупиком: освоив эстетику шока и гипертелесность, режиссура лишилась способности говорить о чем-либо, кроме самой боли.

Сегодня постулаты постдраматического театра, восходящие к западной философии XX века, обнаруживают онтологическую несовместимость с фундаментальными основаниями российской ментальности [4]. Концепция Х.-Т. Лемана [5], несмотря на тридцатилетнюю интеграцию в отечественное поле, провоцирует острые дискуссии [6]. Оппоненты ставят под сомнение ее понятийный аппарат, указывая на недоказанность приравнивания постдрамы к перформансу и размытость дефиниций [4; с. 6–13]. В этой связи, как верно замечает В. Ткачёв, терминологический дискурс становится инструментом власти над умами [4, с. 179]. Очевидно, что активное влияние постдрамы требует не критической апологии, а углубленных междисциплинарных исследований, учитывающих специфику национальной театральной традиции и механизмы адаптации импортированных форм.

Актуальность исследования определяется необходимостью пересмотра устоявшихся оценок постдраматических стратегий в российском театре. В отличие от традиционного эстетического или историко-литературного подхода, в работе предлагается онтологическая оптика: анализируется совместимость западных моделей с базовыми структурами отечественной театральной школы. Если в 1990-е годы постдраматические опыты фиксировались как маргинальные, то к 2020-м они стали распространенной практикой, как в экспериментальных, так и в репертуарных театрах. В профессиональном дискурсе сложились полярные позиции, однако их системный анализ в театроведении представлен фрагментарно. Доминирующий нарратив о «прогрессивном заимствовании» не учитывает онтологических различий двух парадигм, что оставляет нерешенным вопрос о природе трансформаций: являются ли они органичной эволюцией или следствием культурной субституции. Таким образом, актуальность работы заключается в переходе от описания техник к постановке проблемы границ применимости постдрамы в российской культурной среде.

Объект исследования — современный театральный процесс конца XX — начала XXI века в России, Западной Европе и США как совокупность эстетических практик, режиссерских методов и драматургических форм. Предмет исследования — онтологические принципы конструирования театральной реальности в российской и западноевропейской традициях. Цель статьи — обосновать тезис о том, что заимствование западных постдраматических техник российским театром (и обратные влияния) ведет не к эволюции, а к кризису идентичности, обусловленному различиями антропологических и философских оснований: русский театр тяготеет к этико-психологической, логоцентричной модели, западная постдрама — к постгуманистической, игровой и децентрированной картине мира.

Методология исследования, теоретическая база. Теоретико-методологическая база основывается на парадигмальном анализе Х.-Т. Лемана, фиксирующего разрыв постдрамы с аристотелевской структурой (отказ от фабулы, причинности, утверждение «чистого присутствия»). Западноевропейская постдрама формировалась в контексте постструктурализма и деконструкции (Деррида, Фуко), тогда как российская традиция выстраивалась на иных онтологических опорах, что делает ме-

ханический перенос стратегий проблематичным. Ключевой категорией выступает культурный трансфер (М. Эспань): любое заимствование трансформируется в принимающей культуре, а степень изменений определяется глубиной онтологических расхождений между системами. В случае постдрамы импортируется не набор техник, а мировоззренческая парадигма, что порождает конфликт на уровне фундаментальных представлений о природе театра.

Методологическая стратегия предполагает переход от эстетического анализа к онтологическому. Западная постдрама базируется на постметафизической установке (театр как игра означающих, перформативная практика, освобожденная от репрезентации); российская традиция ориентирована на метафизическое измерение (театр как способ постижения бытийных истин, пространство экзистенциального диалога). В рамках междисциплинарного подхода применяется комплексный анализ, синтезирующий три направления: *феноменологическое* (конституирование театральной реальности), *социокультурное* (трансформации в контексте парадигмального сдвига в отношениях России и Запада) и *сравнительно-типологическое* (анализ сценических конструктов, реализованных в постдраматической эстетике на российских сценах, для выявления зон онтологического диссонанса).

Театроведческий анализ постулатов Х.-Т. Лемана опирается на работы отечественных исследователей, посвященные эволюции драматического текста (Т. Ю. Афанасьева, В. Н. Алесенкова, Ю. М. Барбой, А. В. Вислова), режиссерской оптике и актерскому существованию в условиях деконструкции (Т. М. Журавлева, И. А. Крылов, И. В. Никитина, П. А. Руднев), а также на экспертные выводы (Н. Л. Прокопова, В. И. Рокотов, О. В. Рябова, Г. В. Рева, Т. А. Цергой) и аналитические обобщения культурологов (А. В. Крылов, Р. Р. Тазетдинов, М. К. Найденко, С. В. Михеев, Е. А. Гончарова, А. М. Кирсанов, Г. А. Шматов).

Эмпирическая база включает спектакли постдраматической направленности последнего десятилетия (2015–2025 гг.), репрезентативные для фиксации культурного диссонанса: данные сценические конструкты демонстрируют разрыв с линейным нарративом, отказ от психологизма и ориентацию на событийность зрителя. Их анализ требует привлечения термино-

логического аппарата театрального постмодернизма и выходит за рамки классической эстетики.

Результаты исследования и их обсуждение. Деконструкция мимесиса: механизмы референции в постдраматическом пространстве. Дискуссия о сущности постдраматического театра, занявшего доминирующие позиции в театральном процессе XXI века, ведется в исследовательском сообществе с начала 1970-х годов [11], когда в зарубежной сцене сформировался комплекс эстетических практик, трансформировавших культурно-театральную парадигму. Значительным импульсом для полемики в российской науке стала публикация русского перевода работы Х.-Т. Лемана «Постдраматический театр» (пер. Н. Исаева, 2013) [5]. Реакция профессиональной среды оказалась неоднозначной: от признания данного труда концептуальным манифестом эпохи [14] до его критической оценки как теоретической конструкции, подменяющей содержательный анализ [11].

Культуролог М. С. Неклюдова указывает на отсутствие у немецкого теоретика оригинального понятийного аппарата и терминологическую эклектику, а также на неспособность предложенной модели концептуализировать и историзировать европейские театральные процессы 1970–2000-х годов [10, с. 215]. А драматург В. Рокотов характеризует подход Лемана как редукцию классического наследия, отрицание антропоцентрических сюжетов и симуляцию смыслов [11].

Для экспликации теоретической модели Лемана показательно обращение к семиотике Ж. Делёза, трактовавшего сущность кино как обновление системы образов и представлений, а не как углубление в природу искусства. Леман, развивая эту логику, конструирует таксономию знаков, лишенных семантических связей и референций [4], выстраивая бинарные оппозиции: присутствие — репрезентация, процесс — результат, манифестация — означивание и др.

В книге Х.-Т. Лемана исследователи выделяют несколько уровней антиномии: историко-теоретический (спорность дефиниций), политико-эстетический (разрыв целей и средств) и практический (сложности реализации) [8; 11]. Однако интенсивная дискуссия о его концепции оставляет вне поля зрения

ряд пассажей, обнаруживающих постструктуралистские основания. Для верификации обратимся к первоисточнику.

Леман предлагает «отказ от общепринятой формы, включающей единство и самотождественность», апеллирует к любви к крайностям [5, с. 146–147]. Он стремится создать на сцене «поле хаотически расщепленных ассоциаций», передать зрителю «ощущение хаоса, никчемности, потерю ориентации, печаль и “страх пустоты”» [5, с. 146–147], а также настаивает на необходимости театра «отражать общее распадение опыта на мелкие временные осколки и импульсы» [5, с. 197]. Из этого следует, что человек утрачивает самоидентичность, уподобляясь случайным импульсам, то есть знаку (чем обусловлен вес феномена «деперсонализации» в постискусстве). Апологеты постдрамы (Э. Фишер-Лихте) возражают, что речь идёт не об утверждении хаоса, а о его художественном остранении [15]. Однако Леман, в отличие от них, настаивает не на рефлексии, а на физиологическом погружении в хаос, что принципиально меняет статус искусства. В рамках «концепции самопреображения» он заключает: «публичное самоубийство — наиболее радикальная перспектива перформанса» [5, с. 6]. В драматическом театре тело актера служило медиатором смысла; Леман переопределяет его статус через отказ от семиотической функции: жест означает только сам жест, свою кинетическую избыточность, что коррелирует с постмодернистской критикой референции (Деррида). Тело становится автономным материалом, объектом манипуляции, допускающим акты агрессии. Так утверждается примат презентации (бытия тела «здесь-и-сейчас») над репрезентацией. Парадокс Лемана в том, что, призывая к «реальности» тела, он создает новую конвенцию (насилие как норма, уродство как сакральное).

В книге последовательно проводится постмодернистский плюрализм и релятивизм, обосновывающие лейтмотив современного искусства — распад, деконструкцию, смерть. Опираясь на цитату Наварина о «распадении, декомпановке человека» [5, с. 268], театральный критик В. Ткачев обвиняет Лемана в конструировании модели субъекта через десубъективацию [4, с. 183]. Однако некорректно приписывать его модели исключительно деструктивный модус: проект Лемана содержит продуктивное для эстетики напряжение между апофатическим же-

стом и обновлением театрального языка. Тем не менее предложенная смена онтологической парадигмы — от мимесиса к презентации — в радикальном исполнении ведет к нивелированию рефлексивного потенциала театра, что и становится предметом критической экспликации.

Леман часто ссылается на Х. Мюллера, цитируя его эмоционально насыщенные пассажи. Полагая, что «театру всегда приходится иметь дело с символической смертью», он предлагает использовать «всеобщий страх перед этим последним превращением» для построения сценических моделей [5, с. 76]. Следуя фрейдовскому тезису об отсутствии различия между добром и злом для удовольствия, Леман выстраивает эстетику, основанную на физиологическом понимании жизни. Ключевой принцип артикулируется им так: «театр откликается на состояние умов молодых зрителей — на их чувствах безнадежности, вызова или печали» [5, с. 193]. Рефлексия на «болезни времени» и эстетика дискомфорта становятся центральными в его теории. «Тайна, смерть, упадок, расставание, старость, вина, жертва, трагедия и Эрос» [5, с. 301] формируют поле напряжения между сценой и залом, порождая «неудобные эмоции». Вместо полемики о «символической смерти» как фундаменте (что отсылает к архаическим ритуалам), принципиальнее рассмотреть ее инструментализацию: у Лемана смерть утрачивает трагическую двусмысленность и превращается в технику управления восприятием, что подменяет диалог с конечностью симуляцией экзистенциального риска без этического измерения.

Резюмируя выводы Т. Злотниковой, К. Левшина, М. Неклюдовой, В. Рябовой, В. Ткачева, В. Алесенковой и других исследователей, детально анализировавших трактат Х.-Т. Лемана, следует констатировать: единственным источником самоощущения и восприятия окружающей действительности в его концепции выступает физиологическое чувство. Этим обусловлено внимание теоретика к пространству «голых чувств», животным рефлексам, «экстазированию», «самодостаточной телесности», «овеществлению тела» и «слитности реальности и фикции». При этом обращение Лемана к телесности трактуется учеными как симптоматическая реакция постдрамы на кризис логотризма.

Названные авторы отмечают вторичность и компилятивность многих постдраматических формулировок Лемана, проводя параллели с идеями Ницше и Шопенгауэра в аспекте деантропологизации. Уместна здесь мысль Ю. Давыдова (1980-е гг.) о том, что пост-искусство как коллективный экстаз освобождает человека от самосознания, препятствующего интенсивному наслаждению [16, с. 235]. Обобщая позицию экспертного сообщества, можно привести итоговый вердикт: «Помимо распада личности (анти)-культура постмодерна несет человечеству еще одну страшную тенденцию — распад мышления» [4, с. 189]. В книге Лемана рефреном проходит тезис, что современный театр есть лишь совокупность состояний.

О. В. Рябова отмечает, что посттеатр ориентирован на молодую аудиторию и потому функционирует вне норм и стереотипов, особенно когда героем становится поколение с фальшивыми ценностями, телевизионными штампами и рекламой. Персонажи постдрамы, находящиеся под прессингом среды, лишены нарративной субъектности и презентуются в модусе биополитического исключения [12]. Экстремальность ситуаций, по замечанию Рябовой, переводит эстетическую провокацию в психологическое давление, а постдрама вовлекает зрителя агрессивными способами [12, с. 1099]. Сам Леман утверждает, что современный театр строит коммуникацию через импульсы, минуя логику, и апеллирует к сотворчеству зрителя [5, с. 108–109]; при этом постдрама защищает фрагментарность и уродство, инкорпорируя ранее неприемлемое [5, с. 71].

Эпистемологический фундамент концепции Лемана требует этической экспликации. Немецкий теоретик последовательно замещает диалектику (тезис — антитезис — синтез) абдукцией — скачкообразным переживанием, не требующим рефлексии. Данный гносеологический разрыв превращает тело в единственный «верификатор» реальности, а не в метафору души (в отличие от классической драмы). Леман заменяет герменевтическую парадигму (Шлейермахер, Гадамер) на парадигму аффективного реализма: абдукция трактуется им как дорефлексивный физиологический импульс, гарантирующий «подлинность» восприятия. Этот коллапс между знаком и означаемым конституирует тело как последнюю инстанцию истины, что сближает проект Лемана с биологизаторскими версиями пост-

структурализма. По Леману, постдраматический театр сводится к демонстрации тела как самодостаточной данности, существующей в режиме предельной эмоционально-физической напряженности без отсылок к внешним смыслам [5, с. 154–155].

Культ физиологического аффекта ведет к эстетизации патологии. «Тело с отклонениями» (болезнь, уродство) трактуется Леманом не как повод к состраданию, а как инструмент «аморального прельщения» и провокации, разрушающий границу нормы и девиации [5, с. 271–272]. Постдрама, позиционируя себя как территорию свободы от нормальности, продвигает аморальное прельщение крайних физических форм, что знаменует деградацию публичной сферы и театрального дискурса. Однако такое воздействие, вопреки утверждениям Лемана, не ведет к диалектическому снятию изоляции, а консервирует ее, подменяя коммуникацию взаимной стимуляцией. Зритель остается изолированным в индивидуальном аффекте, поскольку отсутствует общий смысл — основа сообщества. Кроме того, институционализация травмы как эстетической категории чревата стагнацией критического потенциала искусства.

Леман подчеркивает: если ранний натурализм вскрывал низменное как подавленную правду, то натурализм 1980–1990-х годов возводит «грязь» в абсолют. Реальность направляется в табуированное, чтобы через фигуру козла отпущения (фармакоса) взорвать нормы; бытовая мерзость обретает статус чудовищного Иного [5, с. 190–191]. Таким образом, «низкое» у Лемана перестает быть средством социальной критики (как у Горького) и становится сакральной ценностью, ибо только в этой «бездне» возможна неокультурная аффектация. Здесь усматривается прямая параллель с концепцией «базовости» (base) Ж. Батая, которую Леман эксплицитно вводит. В центре философии Батая — понятие «суверенности», достигаемой в экстазе, насилии или перед лицом смерти через трансгрессию дозволенного [17]. Однако если у Батая трансгрессия служит освобождению от табу, то у Лемана она институционализируется, утрачивая радикальность и превращаясь в устойчивую эстетическую норму, что вступает в противоречие с декларируемой спонтанностью.

Обобщая взгляды Х.-Т. Лемана, можно утверждать, что он квалифицирует сведение нравственных вопросов к телесным

импульсам (характерное для психоанализа З. Фрейда) и замену очищающего страдания (катарсиса) психологической травмой как особую риторику. Данный подход, обозначаемый им как «этика катарсиса», легитимирует подавленную цивилизацией агрессию. Воздействие на аудиторию строится на провокации иррациональных эмоций — ужаса, страха, отвращения, — что позволяет преодолеть защитную отстраненность наблюдателя [5, с. 226]. Однако, вопреки утверждению Лемана, такое воздействие не ведет к диалектическому снятию изоляции, а консервирует ее, подменяя коммуникацию взаимной стимуляцией: зритель остается замкнутым в индивидуальном аффекте, поскольку общий смысл, способный стать основой общности, отсутствует.

Предлагаемый зрителю спектакль выстраивается на низменных инстинктах, подается как пессимистическая разгадка мироздания, но при этом цинично ориентирован на касовый успех [4, с. 194]. Лемана упрекают в направленности на сенсорно-аффективную стимуляцию, блокирующую дистанцию эстетического созерцания [4, с. 194].

Критика постдрамы с позиций этического дискурса продуктивна, однако более значимым представляется эпистемологический сдвиг: Леман подменяет понимание — переживанием. Если классический театр предполагал познание мира через диалог и смысл, то в лемановской модели коммуникация редуцируется к физиологическому аффекту, что обесценивает способность театра быть инструментом рефлексии и сводит его функцию к раздражению рецепторов. Последовательная реализация данного проекта неизбежно элиминирует категорию ответственности перед Другим, редуцируя межсубъектность к столкновению органических поверхностей.

Резюмируем сказанное. Постдраматическая эстетика Лемана, декларируя освобождение от норм, фактически легитимирует регрессивные модели поведения, подменяя трагическое мировосприятие патологией, а катарсис — физиологическим шоком. Этика искусства приносится в жертву «эффективности». Этим, вероятно, объясняется отсутствие успеха этико-эстетических поисков постдраматической режиссуры на российской сцене [3]. Неудачи постдрамы в России не случайны — они являются следствием онтологического конфликта двух те-

атральных систем, по-разному отвечающих на вопрос о сущности и предназначении театра.

Труд Х.-Т. Лемана представляет собой самодостаточную методологическую основу для анализа несовместимости российского театра и постдрамы. Данная книга — не просто одна из работ, а основополагающий манифест, заложивший понятийный аппарат для последующего дискурса. Другие авторы (Э. Фишер-Лихте, А. Лепеки и др.) развивают и детализируют отдельные аспекты, но именно Леман создал концептуальную карту, сохраняющую ориентирующее значение для исследователей.

Ключевые аргументы, подтверждающие, что его книга содержит все необходимые концепты для данного анализа:

1. *Трехчастная модель истории театра* (преддрама — драма — постдрама) позволяет обозначить водораздел: драматический театр, к которому тяготеет российская школа, строится на логике мира, последовательности событий и главенстве текста, тогда как постдраматический театр возникает как эмансипация от драматического текста, где сценическое действие перестает быть иллюстрацией литературного произведения. Эта модель служит оптикой для демонстрации онтологического разрыва между двумя системами.

2. *Отношение к драматургии и тексту*. В российском театре драматург и текст долгое время обладали сакральным статусом. Леман фиксирует «взаимное отчуждение театра и драмы»: в постдраме текст перестает быть основой, становясь одним из равноправных материалов наряду с движением, светом, звуком, происходит переход «от смысла к чувственности». Драматург более не создает «пьесу для интерпретации», а служит лишь поводом для режиссерского высказывания. Для анализа российской сцены, где по-прежнему сильна фигура «режиссера-интерпретатора», данный концепт является центральным.

3. *Новый статус актера и тела*. Леман пересматривает природу сценического присутствия: актер в постдраме не исполняет роль, а предстает как чистое присутствие, как «тело, выставленное на обозрение». Вместо психологического переживания предлагается перформанс, где тело существует «без необходимости обоснования». Эта концепция прямо противоположна системе К. С. Станиславского и ее наследию в России, что делает ее инструментом доказательства тезиса о несовместимости.

4. *Принцип монтажа и гетерогенности.* Постдраматический спектакль строится не на линейном сюжете, а на комбинации гетерогенных стилей и монтаже, предполагая «одновременную и многоперспективную форму восприятия». Российский психологический театр, напротив, стремится к единству и цельности повествования — данный концепт описывает конфликт эстетик.

5. *Смена отношений со зрителем.* Вместо катарсиса и сопереживания в постдраме акцентируется создание эмоциональной дистанции; постдрама не стремится передать «непосредственность переживания», ее цель — поставить зрителя в тупик, вывести из пассивной позиции потребителя. Этот концепт противоречит миссии классического российского театра как «воспитателя чувств».

Все последующие теоретики постдрамы отталкиваются от терминологического и концептуального поля, созданного Леманом, надстраивая, уточняя или критикуя его базовые положения. Сосредоточение на труде Лемана позволяет не сужать, а концентрировать анализ на первоисточнике, который содержит все основные концепты, необходимые для доказательства онтологической несовместимости российского театра и западной постдрамы.

Постдраматическая режиссура в России: деконструкция, телесность и конфликт с традицией. Начиная с 1990-х годов, постдраматическая режиссура в российском театре утверждает радикальный пересмотр природы сценического высказывания. Эстетика данного направления базируется на деконструкции литературного первоисточника: режиссеры формируют автономный языковой модус, фрагментарно используя литературный факт и исключая психологическую мотивацию. Критике подвергаются «ложный психологизм» и «излишняя интериоризация» классической школы; им противопоставлены интертекстуальность, провокативность и эстетизация маргинального [13]. Принцип деконструкции текста является общим для широкого круга постановщиков — К. Богомолова («Барокко», «Карамазовы», «Лир. Комедия»), Ю. Бутусова («Макбет. Кино», «Три сестры»), Д. Волкострелова («Русская смерть»), А. Могучего («Счастье», «Гроза»), А. Джунтини («Travtl-in-drama») и др. Единство методологии, сложившейся под влия-

анием постструктурализма (деконструкция, гипернатурализм, дегуманизация, эстетика зла), прослеживается в спектаклях Т. Кулябина, Г. Черепанова, В. Сигарева. Для этих работ характерна постмодернистская чувствительность, где телесность выступает носителем смысла [13].

Сквозной темой «постпоколения» становится гендерная идентичность и ее визуальная репрезентация. Используются приемы андрогинности и кросс-кастинга [18], направленные на разрушение стереотипов восприятия. Однако демонстрация «иного» тела и трансгендерного опыта, часто передаваемая через образы боли и агрессии (Д. Волкострелов, «Человек из Подольска»), встречает этические и институциональные ограничения. Показательный случай — спектакль «Счастливые люди» (Театр.doc, 2017, реж. А. Демидова) на основе интервью с транслюдьми, признанный «гей-пропагандой» и запрещенный как экстремистский материал. Проект выявил противоречие между установкой постдрамы на прямую, «безмифную» речь и официальным курсом на защиту традиционных ценностей.

Несмотря на идеологическое давление, круг «альтернативной режиссуры» расширяется. Спектакли К. Богомолова, Е. Гельфонда, Д. Крымова, Т. Кулябина, В. Магара, А. Марина, Ю. Погребничко, Е. Половцевой, А. Праудана, Н. Рощина, В. Сигарева, Я. Туминой и других идут на столичных и провинциальных сценах. Для них характерен новый театральный язык, построенный на сиквелах, текстуальных миксах, намеренных двусмысленностях, сексуальной откровенности, а также лексике маргинальных героев [13; 19; 20]. В этой парадигме отрицается прежняя эстетика, связанная с воплощением «жизни человеческого духа» и наследием К. С. Станиславского. Таким образом, постдраматическая режиссура в России вступает в системный конфликт не только с классическим наследием, но и с актуальной социально-политической повесткой, что определяет ее статус как этико-эстетического феномена [20] (подробнее этот аспект рассмотрен в предыдущей публикации [13]).

Выявление критериев «онтологической нормы» для российской театральной системы. Онтологическая норма в российской театральной системе предполагает выявление существенных оснований сценического искусства, определяющих способ бытия театра как искусства. В отличие от формально-

стилистических или технологических критериев, данная норма обращена к универсальным законам творчества, вне которых сценическое действие утрачивает художественную природу. В отечественной традиции — от К. Станиславского через М. Чехова к Г. Товстоногову — прослеживается единая линия осмысления этих оснований, где мастера при различии подходов сходятся в признании органической природы творчества в качестве онтологической константы.

В системе К. Станиславского театр понимается как особый способ бытия, а подлинное творчество подчинено объективным законам человеческой природы, а не произвольным режиссерским или актерским установкам. Станиславский утверждал, что творческий процесс актера должен строиться на естественных законах органической природы, изучение которых составляет главную задачу «системы». В этом ключе он отмечал, что «системы Станиславского» как таковой не существует, а есть только универсальная система самой природы [21]. Данный тезис задает онтологическую норму русского психологического театра: искусство не конструирует реальность, но воспроизводит законы органической жизни, данные до и вне искусства. Г. Кристи уточняет: миссия системы — помочь актеру создавать живые типические образы, в которых воплощается идейное содержание, следовательно актер должен *быть* живым человеком на сцене, а не *казаться* им [22]. Этот императив фундирует всю систему: «внимание», «эмоциональная память», «мысленная свобода», «сверхзадача» — все элементы служат «сознательной психотехнике», где творческий процесс не может быть подменен механическим воспроизведением приемов, но подчиняется глубинным законам психофизики [23].

Система Станиславского составляет основу русской школы переживания. Ее суть — в личностном погружении актера в образ. Помимо «действенной задачи», ключевыми являются «сверхзадача» и личная «сверх-сверхзадача», задающие высший эмоциональный импульс, не подчиненный шаблонам [24, с. 81]. Учение о подтексте, по Е. Ярковой [25], выводит поведение актера на многоуровневый психофизический уровень. В этом контексте русский театр выполнял не только эстетическую, но и экзистенциально-антропологическую функцию, становясь пространством познания человека и общества.

М. Чехов, ученик и оппонент Станиславского, развивает онтологическую проблематику в идеалистическом ключе. Для него театр — пространство воплощения идеального человека, а онтологическая норма связана с законами высшей духовной природы [26]. В отличие от Станиславского, ориентированного на эмпирическую реальность, Чехов акцентирует преобразование человека через творческий акт, выход к архетипическим измерениям бытия. Центральным инструментом здесь становится «психологический жест» — понятие, соединяющее психическое и физическое в едином действии и служащее ключом к проникновению во внутренний мир роли [26]. Чехов подчеркивал, что школа (система овладения законами творчества) есть условие бытия актера в искусстве, иначе талант остается стихийным и невоспроизводимым [26]. Таким образом, чеховская онтологическая норма включает два измерения: идеальную направленность творчества (к «лучшему и божественному») и техническую оснащенность актера, позволяющую через «психологический жест» воплощать эту идеальность в сценической форме.

Георгий Товстоногов, определяемый как крупнейший режиссер второй половины XX века, наследует традицию Станиславского, переосмысляя ее в категориях действия как онтологического ядра театра. Признавая условность разделения театра на театр переживания и театр представления, он актуализирует понятие «театра действия». Подчеркивая принадлежность к школе Станиславского, Товстоногов настаивает на практической действенной природе сценического искусства, вводя в качестве ключевого методологического понятия «метод действенного анализа», который трактуется им как практическое завершение системы Станиславского. В этом заключается онтологическая программа его театра: онтологическая норма обретает форму событийной целостности, где подлинное театральное бытие есть непрерывная цепь событий, в которой психофизические начала актера нерасторжимо соединены.

Как отмечает И. Б. Малочевская, в учении Станиславского для Товстоногова особенно притягательны системность мышления и взаимозависимость понятий; творческий подход к наследию реформатора позволил ему наполнить театральную терминологию новым содержанием и выработать научно обоснованный профессиональный язык [27]. Товстоногов усвоил

чеховский принцип осознанного овладения мастерством, строя педагогическую систему на погружении студентов с первого курса в единство практики и теоретического осмысления. Объемные знания сценических законов, освобожденные от буквализма, составили основу теоретической подготовки в его школе [28].

Сопоставление трех традиций позволяет выделить инвариантные критерии онтологической нормы российской театральной системы: 1) органичность (Станиславский): творчество подчиняется законам «системы природы», актер должен быть на сцене, а не казаться; 2) идеальная направленность (М. Чехов): театр есть воплощение «лучшего и божественного» в человеке, достигаемое через психотехнику; 3) действенная целостность (Товстоногов): театральное бытие реализуется как событийная цепь, где психофизическое единство актера обеспечивается методом действенного анализа. Онтологическая норма российской системы заключается в единстве органической природы, идеального смысла и действенной формы.

Заключение. Онтологическая несовместимость российского театра и западной постдрамы обусловлена противоположными экзистенциальными установками. Русская традиция базируется на примате Слова над телесностью, диалога над жестом, воспринимая сцену как пространство разрешения нравственных апорий. Постдрама замещает нарратив коллажем симулякров, а психологизм — немотивированной сенсорикой, что исключает трансляцию метафизических смыслов, составляющих ядро русского культурного кода. Для Запада отказ от героя и сюжета является итогом деконструкции авторства; для России подобный отказ — не эксперимент, а нарушение этической ответственности режиссера и актера за каждое слово. Эта установка вступает в противоречие с постдраматической свободой, где форма доминирует над содержанием.

Системы исключают друг друга по определению, поскольку ориентированы на разные цели: западный театр исследует пределы искусства, проверяя границы его возможностей; русский театр ищет в нем правду о человеке. Разрыв между ними является константой. Любое заимствование в данном герменевтическом поле превращается не в синтез, а в эклектику. Проблема затрагивает не технику режиссуры, а природу искусства: стремле-

ние к правде и поиск сценического языка оказываются разнонаправленными, создавая лишь видимость диалога при герметичности и самодостаточности каждой из систем.

Список источников

1. Дмитриевский В. Н., Крутоус В. П. Постсоветский театр на рубеже 1990 — 2000-х годов: эпоха дифференцированности // Художественная культура. 2020. № 4. С. 716–730.
2. Костерина А. Б. Антиномии русского театра // Вестник ОГУ. Гуманитарные науки. 2003. № 3. С. 32–34.
3. Фёдоров Ю. В., Сапрыкина М. Ю. Постмодерн в театральном искусстве России начала XXI века: логика метаморфоз // Наследие веков. 2024. № 2 (38). С. 28–40.
4. Ткачёв В. К. досье постдрамы. Эстетические способы деперсонализации человека // ГИИ. Вопросы театра PROSCAENIUM. 2025. № 3–4. С.178–199. URL: <https://theatre.sias.ru/2025-3-4/> (дата обращения: 25.01.2026).
5. Леман Х.-Т. Постдраматический театр / пер. с нем. Н. Исаевой. М.: ABCdesign, 2013. 311 с.
6. Богданова П. Постдраматический театр // Современная драматургия. 2016. № 2. С. 191–195.
7. Алесенкова В. Н. К вопросу о методологии анализа постдраматического театра // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 2. URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=21834> (дата обращения: 01.02.2026).
8. Афанасьева Т. Ю. Постмодернистский театр в современной России // Наука. Искусство. Культура. Культурология и искусствоведение. 2019. Вып. 1 (21). С. 5–12.
9. Барбой Ю. М. Театр и проблемы постдраматизма // Ярославский педагогический вестник. 2016. № 5. С. 288–294.
10. Неклюдова М. Существует ли постдраматический театр? // Новое литературное обозрение. 2011. № 5. С. 213–208. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/111_nlo_5_2011/article/18292/ (дата обращения: 01.02.2026).
11. Рокотов В. И. Что такое «постдрама» и почему ею нас кормят? // Культура. 2022. URL: <https://portal-kultura.ru/articles/opinions/341907-chto-takoe-postdrama-ipochemu-nas-ey-kormyat/> (дата обращения: 09.01.2026).
12. Рябова О. В. Постдраматический театр: проблема сценического языка // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2012. Т. 14. №2 (4). С. 1096–1100.
13. Федоров Ю. В. Западноевропейский феномен постдрамы в контексте российских театральных трансформаций рубежа XX–XXI вв.: пер-

спективы и опасения // Человек. Культура. Образование. 2025. № 3 (57). С. 117–138.

14. Руднев П. «Постдраматический театр» Ханса-Тиса Лемана. URL: <https://web.archive.org/web/20141017031340/http://postnauka.ru/books/34477> (дата обращения: 31.01.2026).

15. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской; под общ. ред. Д. В. Трубочкина. М.: Канон+, 2015. 376 с.

16. Давыдов Ю. Н. Любовь и свобода: избранные сочинения. М.: Астрель, 2008. 575 с.

17. Батай Ж. Проклятая часть: сакральная социология: пер. с фр. / Жорж Батай; [сост., общ. ред. и вступ. ст. С. Н. Зенкина]. М.: Ладомир, 2006. 742 с.

18. Рогинская О. Кросс-кастинг как постдраматический прием в современном российском театре // Петербургский театральный журнал. 2016. № 4 (86). URL: <https://ptj.spb.ru/archive/86/actor-class-86/kross-kastingkak-postdramaticheskij-priem-v-sovremennom-rossijskom-teatre/> (дата обращения: 2.02. 2026).

19. Прокопова Н. Л, Крылов И. А. Режиссерские стратегии в постдраматическом театре: спектакль-мистификация // Вестник КемГУКИ. 2019. № 49. С. 22–31.

20. Постдраматический театр: концепт тревожности и хаоса // Мир русскоговорящих стран. 2019. № 1. С. 107–115. URL: <https://biletofit.ru/blog/postdramaticheskij-teatr-koncept-trevozhnosti-i-haosa> (дата обращения: 31.01.2026).

21. Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 8 т. / гл. ред. М. Н. Кедров ; подгот. текста и примеч. Н. Д. Волкова и В. Р. Канатниковой ; вступ. ст. Н. Волкова. М.: Искусство, 1957. Т. 4. 552 с.

22. Кристи Г. В. Предисловие к Собранию сочинений К. С. Станиславского. М.: Искусство, 1954. С. 3–6.

23. Кнебель М. О. Вся жизнь. М.: ВТО, 1967. 587 с.

24. Фёдоров Ю. В., Сапрыкина М. Ю. Российская театральная педагогика в контексте глобальных социокультурных трансформаций: аспекты универсальности и потенциальной адаптивности // Культура и цивилизация. 2025. Т. 15. № 5А. С. 77–90.

25. Яркова Е. Н. Метод и система К. С. Станиславского или первый междисциплинарный анализ творчества актера // Мир науки, культуры, образования. 2011. № 3 (28). С. 269–272.

26. Чехов М. А. Литературное наследие: в 2 т. / сост., подгот. текста, коммент. и вступ. ст. М. О. Кнебель. М.: Искусство, 1986.

27. Малочевская И. Б. Режиссёрская школа Г.А. Товстоногова // Вопросы театра. 2010. № 1–2. С. 100–115.

28. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены: статьи, выступления, заметки : в 2 кн. Ленинград: Искусство, 1980.

References

1. Dmitrievskij V. N., Krutous V. P. Post-Soviet Theatre at the Turn of the 1990s and 2000s: The Era of Differentiation. *Xudozhestvennaya kul'tura* [Artistic culture]. 2020. No 4. Pp. 716–730. (In Russ.)
2. Kosterina A. B. Antinomies of the Russian theater. *Vestnik OGU. Gumanitarny'e nauki* [Bulletin of Orenburg State University. Humanities]. 2003. No 3. Pp. 32–34. (In Russ.)
3. Fyodorov Yu. V., Sapry`kina M. Yu. Postmodernism in Russian Theatre Art at the Beginning of the 21st Century: The Logic of Metamorphosis. *Nasledie vekov* [The legacy of centuries]. 2024. No 2 (38). Pp. 28–40. (In Russ.)
4. Tkachev V. To the post-drama file. Aesthetic ways of depersonalizing a person. *GII. Voprosy` teatra PROSCAENIUM* [GII. Questions about the PROSCAENIUM Theatre]. 2025. No 3–4. Pp. 178–199. Available at: <https://theatre.sias.ru/2025-3-4/> (accessed: 25.01.2026). (In Russ.)
5. Leman X.-T. *Postdramaticheskij teatr* [Post-drama theater] / per. s nem. N. Isaevoy. Moscow: ABCdesign, 2013. 311 p. (In Russ.)
6. Bogdanova P. Post-drama theater. *Sovremennaya dramaturgiya* [Contemporary drama]. 2016. No 2. Pp. 191–195. (In Russ.)
7. Alesenkova V. N. On the Methodology of Analyzing Post-Dramatic Theater. *Sovremennyy'e problemy` nauki i obrazovaniya* [Modern problems of science and education]. 2015. No 2. Available at: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=21834> (accessed: 01.02.2026). (In Russ.)
8. Afanas`eva T. Yu. Postmodern Theatre in Contemporary Russia. *Nauka. Iskusstvo. Kul'tura. Kul'turologiya i iskusstvovedenie* [Science. Art. Culture. Cultural Studies and Art Criticism]. 2019. No 1 (21). Pp. 5–12. (In Russ.)
9. Barboj Yu. M. Theater and the problems of post-drama. *Yaroslavskij pedagogicheskij vestnik* [Yaroslavl Pedagogical Bulletin]. 2016. No 5. Pp. 288–294 (In Russ.).
10. Neklyudova M. Is there a post-drama theater? *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Review]. 2011. No 11. Pp. 213–208. Available at: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/111_nlo_5_20_11/article/18292/ (accessed: 01.02.2026).
11. Rokotov V. I. What is “postdrama” and why are we being fed it? *Kul'tura* [Culture]. 2022. Available at: <https://portal-kultura.ru/articles/opinions/341907-chto-takoe-postdrama-ipochemu-nas-ey-kormyat/> (accessed: 09.01.2026). (In Russ.)
12. Ryabova O. V. Post-Dramatic Theatre: The Problem of Stage Language. *Izvestiya Samarskogo nauchnogo centra Rossijskoj akademii nauk* [News of the Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences]. 2012. T. 14. No 2 (4). Pp. 1096–1100. (In Russ.)
13. Fedorov Yu. V. The Western European phenomenon of postdrama in the context of Russian theatrical transformations at the turn of the 20th and 21st

centuries: prospects and concerns. *Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie* [Human. Culture. Education]. 2025. No 3 (57). Pp. 117–138. (In Russ.)

14. Rudnev P. «*Postdramaticheskij teatr*» *Xansa-Tisa Lemana* ["Post-Dramatic Theatre" by Hans-Ties Lehmann]. Available at: <https://web.archive.org/web/20141017031340/http://postnauka.ru/books/34477> (accessed: 31.01.2026).

15. Fisher-Lixte E'. *E'stetika performativnosti* [Aesthetics of performativity] / per. s nem. N. Kandinskoy; pod obshh. red. D. V. Trubochkina. Moscow: Kanon+, 2015. 376 p. (In Russ.)

16. Davy'dov Yu. N. *Lyubov' i svoboda: izbranny'e sochineniya* [Love and Freedom: selected writings]. Moscow: Astrel', 2008. 575 p. (In Russ.)

17. Bataj Zh. *Proklyataya chast': sakral'naya sociologiya: per. s fr.* [The Cursed Part: Sacred Sociology: Translated from French]; sost., obshh. red. i vstup. st. S. N. Zenkina. Moscow: Lodomir, 2006. 742 p. (In Russ.)

18. Roginskaya O. Cross-casting as a post-dramatic technique in contemporary Russian theatre. *Peterburgskij teatral'ny' zhurnal* [St. Petersburg Theatre Magazine]. 2016. № 4 (86). Available at: <https://ptj.spb.ru/archive/86/actor-class-86/kross-kastingkak-postdramaticheskij-priem-vsovremennom-rossijskom-teatre/> (accessed: 02.02.2026).

19. Prokopova N. L, Kry'lov I. A. Directing Strategies in Post-Dramatic Theatre: A Performance-Mystification. *Vestnik KemGUKI* [KemGUKI Bulletin]. 2019. № 49. Pp. 22–31. (In Russ.)

20. Post-Dramatic Theatre: The Concept of Anxiety and Chaos. *Mir russkogovoryashhix stran* [The world of Russian-speaking countries]. 2019. No 1. Pp. 107–115. Available at: <https://biletofit.ru/blog/postdramaticheskij-teatr-koncept-trevozhnosti-i-haosa> (accessed: 31.01.2026).

21. Stanislavskij K. S. *Sobranie sochinenij: v 8 t.* [Collected works: v 8 t.] / gl. red. M. N. Kedrov ; podgot. teksta i primech. N. D. Volkova i V. R. Kanatnikov ; vstup. st. N. Volkova. Moscow: Iskusstvo, 1957. Vol. 4. 552 p.

22. Kristi G. V. *Predislovie k Sobraniyu sochinenij K.S. Stanislavskogo* [Preface to the Collected Works of Konstantin Stanislavsky]. Moscow: Iskusstvo, 1954. Pp. 3–6. (In Russ.)

23. Knebel' M. O. *Vsya zhizn'* [My whole life]. Moscow: VTO, 1967. 587 p.

24. Fyodorov Yu. V., Sapry'kina M. Yu. Russian Theatre Pedagogy in the Context of Global Sociocultural Transformations: Aspects of Universality and Potential Adaptability. *Kul'tura i civilizaciya* [Culture and civilization]. 2025. Vol. 15. No 5A. Pp. 77–90. (In Russ.)

25. Yarkova E. N. The Method and System of Konstantin Stanislavsky or the First Interdisciplinary Analysis of Actor Creativity. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya* [The world of science, culture and education]. 2011. No 3 (28). Pp. 269–272. (In Russ.)

26. Chexov M. A. *Literaturnoe nasledie: v 2 t.* [Literary Heritage: In 2 Volumes] / sost., podgot. teksta, komment. i vstup. st. M. O. Knebel'. Moscow: Iskusstvo, 1986.

27. Malochevskaya I. B. G.A. Tovstonogov School of Directing. *Voprosy` teat-ra* [Theatre Questions]. 2010. No 1–2. Pp. 100–115. (In Russ.)

28. Tovstonogov G. A. *Zerkalo sceny`: stat`i, vy`stupleniya, zametki : v 2 kn.* [The Mirror of the Stage: Articles, Speeches, and Notes: in 2 volumes]. Leningrad: Iskusstvo, 1980.

Информация об авторе

Фёдоров Юрий Валентинович — кандидат философских наук, доцент, академик Крымской академии наук, профессор кафедры театрального искусства Крымского университета культуры, искусств и туризма (295017, Россия, Симферополь, ул. Киевская, д. 39)

Information about the author

Yuriy V. Fedorov, Candidate of Philosophy, Associate Professor, Academician of the Crimean Academy of Sciences, Professor of the Department of Theatre Arts at the Crimean University of Culture, Arts, and Tourism (39, Kievskaya Street, Simferopol, 295017, Russia)

Статья поступила в редакцию / The article was submitted 22.06.2026

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing 28.06.2026

Принята к публикации / Accepted for publication 09.07.2026