

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2025.95.25.025

## Кризис уникальности театрального искусства в современной культуре

Луценко Артём Андреевич

Аспирант,  
Крымский университет культуры, искусств и туризма,  
295034, Российская Федерация, Симферополь, ул. Киевская, 39;  
e-mail: nkringe@mail.ru

### Аннотация

Статья посвящена исследованию кризиса уникальности театрального искусства начала 21 века. Данный кризис возник из-за появления киноискусства, перенявшего театральные приёмы, течения и эксперименты в более совершенной и удобной для восприятия форме – форме законченной фиксированной киноленты. Театральное искусство, продолжающее архаичные поиски новых форм действия, неконкурентоспособно и теряет своего потребителя. В статье проанализированы слабые стороны театрального искусства, проведён сравнительный анализ театрального и киноискусства, а так же предложен альтернативный путь решения сложившейся критической ситуации. Путь решения основан на использовании теории К. Ясперса о пограничных ситуациях, описаны основные положения преобразования театрального действия, произведён теоретический обзор возможного преобразования театрального действия, основываясь на предложенной философской теории. Подход к решению описываемой кризисной ситуации при практическом применении может способствовать решению актуальной социальной проблемы, описываемой в трудах Бьён-Чхоль Хана – распространению.

### Для цитирования в научных исследованиях

Луценко А.А. Кризис уникальности театрального искусства в современной культуре // Культура и цивилизация. 2025. Том 15. № 12А. С. 208-216. DOI: 10.34670/AR.2025.95.25.025

### Ключевые слова

Кризис уникальности, театральная культура, театральное искусство, мимезис, катарсис, Интернет-пространство, перформанс.

## Введение

Поиск новых форм является важнейшей частью театральной культуры. Театральное искусство синтетично, в этом была его уникальность на протяжении многих веков, однако начиная с 20 века театральное искусство перестало быть единственным синтетичным искусством. Более эволюционно совершенное кино стало главным конкурентом театра. В связи с этим театральное искусство начинает восприниматься современным обществом как некая придаточная к кинематографу часть культуры, тогда как на самом деле пласт театральной культуры куда более богат как с исторической точки зрения, так и с точки зрения возможностей воздействия на своего потребителя. Театр стагнирует в архаике своего поиска. Основная причина – устаревшие взгляды театральных деятелей на театральное искусство, стремление к стабильности театрального представления, невозможное из-за возможности фиксации театрального действия во времени.

Исследование кризиса уникальности театрального искусства актуально, так как оно помогает определить причины стагнации крайне обширного пласта культуры, а так же способствует поиску путей решения создавшейся проблемы, что может позволить в дальнейшем предотвратить исчезновение театрального искусства.

Методология статьи основана на синхронистическом анализе видов искусства. Используются методы синхронистического и сравнительного анализа, репрезентация проблемы в культурном контексте и психологический метод анализа.

Цель статьи – формулирование основных положений кризиса уникальности театрального искусства и поиск путей решения кризисной ситуации.

## Результаты исследования

В данный период в театральной сфере существует кризис актуальности формы создания продукта культуры в театре. В 21 веке театр является наименее практичной для постижения формой искусства. В отличие от других форм искусств, театр всецело требует личного присутствия человека в зрительном зале.

Тогда как живопись, музыка, литература и даже скульптура с архитектурой прекрасно адаптированы для постижения в Интернет-пространстве, театральные онлайн трансляции не способны на данном этапе всецело заменить просмотр театрального представления в живую. Как отмечает А.И. Бураченко, ссылаясь на Марченко Т.А.: «Важнейшим качеством, необходимым для включения реципиента в зрелище, является «эффект присутствия». В эпоху взлета телетеатра – особого вида искусства, связанного с бытованием театра в телевизионной среде, породившего в итоге телефильм, а позднее, сериал – эти эффекты иллюзии сиюминутности и присутствия достигались «за счет включения времени рассказчика, ведущего во всех его ипостасях, словом, того, кто размыкает структуру по принципу общения в наше зрительское настоящее время» [Бураченко, 2021, с. 125]. Другими словами, одна из проблем технически-опосредованной художественной коммуникации, связанная с моментом осуществления контакта зрителя с произведением, решалась с помощью внутриэкранного посредника.»

Театральная онлайн-трансляция зачастую выглядит инородно и деятелями театра, не занимающимися конкретным продвижением театральных онлайн-сцен сугубо как коммерческим проектом, рассматривается исключительно в виде дополнительной функции,

связанной более с функцией архивирования, нежели с ещё одной формой взаимодействия со зрителем. Вполне вероятно, что это связано со слабой развитостью театральной Интернет-сферы. Всё же организация съёмочного процесса при живом зрителе достаточно трудоёмкий процесс, а без присутствия живого зала многие театральные актёры не способны играть полноценно. На данный момент полноценно «эффект присутствия» в контексте онлайн-театра может быть лишь иллюзией, следовательно сеанс просмотра спектакля в онлайн-формате не сравним с полноценным походом в театр.

Касаемо аспектов переноса искусства в интернет-пространство, можно возразить, что другие искусства полноценно переносимы: музыкальное произведение лучше воспринимается вживую при контакте с исполнителем, картины «раскрывают дополнительные смыслы при общении «лицом к лицу»», а архитектурные сооружения и вовсе не постижимы без осознания монументальности и ощущения акустики помещения. Однако, в отличие от театра, остальные искусства предоставляют всю информацию целиком одновременно через один орган восприятия человека. Литературное произведение или живописное полотно всецело воспринимается через зрительные органы и может быть просмотрено/прочитано в любом месте в любой момент времени. Музыкальное произведение воспринимается через слух и, несмотря на протяжённость во времени, в конкретный момент звучания предоставляет субъекту всю вложенную в музыкальный такт информацию. Архитектура и скульптура хоть и могут нуждаться в тактильных ощущениях для полноценного анализа, так же предоставляют весь заложенный в себе «код» одновременно, последовательность анализа зависит лишь от реципиента.

Театральное искусство не даёт возможности зрителю полноценно получить всю информацию. В себе театральное представление имеет слишком много переменных, которые важны для всецелого анализа. Помимо необходимости одновременного постижения произведения двумя и более органами чувств (иногда в театре как режиссёрские приёмы используются запахи и тактильные ощущения, помимо зрительных и слуховых образов), зритель для полноценного познания должен одновременно уловить как малозаметную деталь, так и общую картину происходящего: микродвижения конкретных актёров и общая мизансцена, интонация, смысл, темп произносимых слов и физические адаптации, интенсивность света и палитру оттенков цвета, музыкальное и шумовое сопровождения. Зачастую задачей театра является не предоставление всей имеющейся на так называемом «полотне произведения» информации, а наоборот – сокрытие некоторых деталей или перекрытие их другими художественными элементами. И речь тут идёт не столько о синтетичности театрального искусства, где сосуществование разных видов искусств в единый момент времени можно организовать для одновременного постижения всех аспектов, а о том, что театру необходимо «недоговаривание» и мимолётность происходящего на сцене. На микроуровне на театральной сцене необходимо перекрыть карманы сцены тканью (кулисой), а на макроуровне заставить поверить в реальность сценического действия, которое всецело построено на слабо скрываемом обмане, но при этом вызывающем неподдельный эмоциональный отклик и перемены как в исполнителе так и в зрителе. Рациональный подход в театре целенаправленно притупляется, чтобы зрителем воспринимались лишь ситуация на сцене, её оформление (атмосфера) и посыл, но никак не общее положение, где фактически на некоей условной площадке с тканью на перекладинах люди выдают себя за других людей, а порой и не за людей вовсе. Даже искусство актёра иррационально, поскольку оно не направлено на воздействие на некий неживой «фиксирующий» или «воспроизводящий» объект (холст с красками, лист с чернилами,

музыкальные инструменты) или даже на сложную систему рисунка передвижений, как в танце, а сугубо на органичность его обмана как зрителя, так и собственных тела и психики.

Помимо выше озвученных факторов, создающих уникальность театрального искусства, данное искусство уникально и из-за последующего после просмотра спектакля зрительского осознания. Увиденное «полотно спектакля» будет уникально из-за разной направленности внимания зрителя на разные элементы спектакля в разные промежутки времени. Конечно, одной из самых важных задач режиссёра является верная манипуляция вниманием зрителя, сокрытие от его взора не нужных для восприятия истории воздействий на сцене. Например, выразительное исполнение монолога на авансцене может сосредоточить на себе вектор зрительского внимания во время перестановки декораций на сцене, при этом режиссёр может не прибегать к технической помощи - например, к затемнению сцены с высвечиванием главного действующего лица световым прибором. Использование режиссёром приёмов психологического воздействия, по типу «ГРОМЕ-ЯРЧЕ-ЗАРАЗИТЕЛЬНОЙ» как в данном примере, влияет не только на восприятие зрителем показываемой на сцене истории и переживаний героев, но и создаёт иллюзию реальности происходящего, иллюзорность которой не осознаётся под час даже при слабой машинерии сцены и общей несовершенности театра в сравнении, например, с кинематографом. Однако, даже при самом искусном владении данными приёмами, вероятность полного соответствия и верности реакции всего зрительского зала манипуляциям режиссёра крайне мала. Во-первых, приёмы эффективны для усреднённого типа психики, так называемого «нормального человека», но могут быть не эффективны при слабой развитости усидчивости и концентрации внимания, всё чаще проявляющихся у среднестатистического человека нашего времени [Пилина, Шнайдер, 2017]. Во-вторых, общее влияние окружающей среды на находящегося в зале зрителя так же может сместить вектор его внимания на происходящее в зрительском зале (от неусидчивого соседа до громкого шума на улице), а при возвращении концентрации внимания на сцену вектор зрительского внимания может сместиться на ненужную режиссёру деталь и тем самым изменит восприятие.

Так же каждый спектакль отличается от сыгранного ранее. Театральный актёр не имеет чётко выверенной партитуры, подобной музыкальному нотному листу, с до миллисекунды выстроенным темпо-ритмом, однако, что парадоксально, при этом темпо-ритм является важнейшим элементом спектакля. Стоит оговориться, что и музыкальная партитура была не столь конкретизирована, ограничиваясь примерным комментарием сочинителя в начале нотного листа (*Allegro*, *Moderato*, *Sostenuto* и т.д.), подобных ремаркам в тексте пьесы, но ситуация переменилась с введением конкретизирующего понятия «ударов в минуту» (*BPM* – *Beats Per Minute*), аналог которому в драматургическом тексте пока не найден. Учитывая важность каждой миллисекунды, каждой паузы в спектакле для восприятия, но при этом отсутствие чёткого временного расчёта свойственного музыкальной партии, можно прийти к выводу, что даже такой точный элемент как темпо-ритм будет различаться от спектакля к спектаклю даже из-за лишней секунды промедления актёра во время монолога. Прибавим к этому разные состояния актёра как человека, как эмоциональное так и физическое, меняющиеся каждый день, разность микро-оттенков голоса при речевом интонировании, разность микродвижения в пространстве и пр. и мы получим огромное количество переменных, влияющих на восприятие спектакля. При том каждый зритель даже в статичном изображении (картине) по-разному определяет элементы первоочередно достойные внимания, а в движущемся актёре ему не только нужно одновременно проанализировать внешность или костюм, причёску, общий вид, но при этом и характер движения, эмоциональное состояние

и пр., что поднимает количество вариантов видения одного спектакля одним зрителем до приближённого к бесконечности числа. Каждая переменная, коих очень много при живом просмотре спектакля, влияет на последующее осознание увиденного.

Ко всем этим составляющим стоит прибавить и неоднородность полотна спектакля как такового. От показа к показу спектакль может видоизменяться под влиянием актёров, а сюда относятся как неконтролируемые режиссёром индивидуалистичные сиюминутные интерпретации актёра (импровизация), так и согласованное развитие роли, связанное с «наработкой» спектакля. На неоднородность влияет даже личное ощущение темпо-ритма кого-либо из актёров, зависящее от состояния актёра как человека в какой-либо из дней. Не редки случаи, когда спектакль рассчитанный, к примеру, на 90 минут играется за 80, при этом не теряя ни сцен, ни содержания, ни атмосферного наполнения.

Вполне вероятно, что рассмотренная неоднородность и есть основная составляющая универсалии театра. У театрального искусства имеется сходное, всё чаще занимающее антагонистическую по отношению к театру позицию новое искусство – кино. Кино куда лучше адаптировано к Интернет-пространству, так как изначально создавалось именно для экрана, более совершенно как в техническом плане, так и в форме продукта культуры и в современную эру более востребовано, нежели театр. Лишённое фактора сиюминутного «живого воспроизведения» в формате озвучивания киноленты в кинотеатре присутствующими в зале актёрами и живым оркестровым сопровождением, которые были неотъемлемой частью кинотеатральных реалий до 40-х годов, современное кино избавлено от неидеальных элементов театра. При ходе спектакля на сцене имеются вероятности: ошибки при монтаже сцен, непостоянства актёрского существования в повторяющихся сценических условиях, технического сбоя аппаратуры сцены и даже стиль поведения зрителя в зале может кардинальным образом повлиять на восприятие сценического действия. Кинофильм же стабилен. Кинолента полноценна в своём завершённом виде, выглядит именно так, как была создана и как законченное произведение искусства абсолютно более не зависима от участников процесса, которые её создали. Конечно, есть вероятность технических сбоев при воспроизведении кинополотна, но это уже не имеет никакого отношения к содержанию и исполнению кинополотна. Кинолента «фиксированное» творение, потому кадр имеет возможность быть идеальным, благодаря своей завершённости в «фиксации».

Нестабильность театрального действия, неоднородность его как продукта культуры является неотъемлемой частью живого театрального представления, но при этом в огромном количестве театров мира режиссёры требуют досконального повторения заученных мизансцен, интонаций и отыгрышей. Это лишает театра жизни, доводит его до механизации комплексного сложного процесса, которая на данный момент уже достигла своего идеала в кинематографе. Вполне вероятно, что данный архаический подход вовсе не подходит для современной театральной культуры. Театр начинает восприниматься обыкновенными людьми, которые посещают его не ради показания статуса или соблюдения некоего социального ритуала [Гротовский, 2003, с. 76], а ради личностного культурного обогащения, как обычный придаток к кинематографу, при том не столь интересный. Пока между театральными деятелями ведутся дискуссии касательно надобности аристотелевского мимезиса в драматическом действии и продолжающийся поиск новых театральных форм, неактуальность которых подчёркивалась и высмеивалась ещё в начале прошлого века А. П. Чеховым (самый яркий пример – «Чайка», персонаж Треплёва), театр неуклонно теряет зрителя. Эксперименты со сценическими площадками, декорациями, формами актёрского существования точно так же проводятся в кинематографе и кинематограф

справляется с этим куда лучше. Есть фильмы, оформленные на пустой площадке с условными метками декораций, но не теряющие своей художественной ценности и возможности увлечь и изменить зрителя («Догвилль» реж. Ларса фон Триера), фильмы с нарочито театральным исполнением, остающиеся киноискусством (целый жанр фильмо-спектакля), фильмы снятые одним кадром, с опасностью возникновения в ленте озвученных ранее театральных проблем («Русский ковчег» реж. Александр Сокуров, «Верёвка» реж. Альфред Хичкок), фильмы экспериментирующие с формой (множественные представитель Арт-Хауса) и проч. Все театральные эксперименты, приёмы и нововведения последних лет были повторены в кинематографе. Тогда в чём заключается уникальность театра как вида искусства и как избежать развития кризиса?

Отличающей от кинематографа особенностью театрального действия является возможность прямого взаимодействия со зрителем. Кино может влиять на зрителя и так же может изменить его через приведение к катарсису, но при этом кинозритель остаётся сторонним наблюдателем, проводящим через себя историю. Со зрителем же взаимодействовать у кинематографа как с соучастником истории возможности никакой нет. Имеется ограничитель в форме какого-либо экрана, отделяющего художественный мир от бытового [Бураченко, 2021]. Театр же обладает возможностью вовлечь зрителя в своё действие, но зачастую либо не прибегает к этому, либо прибегает к этому лишь как к форме развлечения, некоего «трючка», как в детской анимации. Игнорирование столь уникальной особенности театра и приводит к кризису универсальности театральной формы.

Путь решения данного кризиса – расширение инструментария воздействия на зрителя. Речь в данном случае ведётся не столько о введении актёрской интеракции со зрительным залом, попытки введения которых часто наблюдаются в любительских или учебных театральных мастерских, хотя это и может благоприятствовать развитию новой методики. Скорее новым путём театра может быть внедрение зрителя в целостный драматический процесс, как действующей в предлагаемых обстоятельствах фигуры настоящего персонажа, так же влияющей на преодоление предлагаемых обстоятельств, как и персонажи, отыгрываемые актёрами.

Судя по индустрии развлечений, имеется и социальный запрос на распространение подобного театрального формата. Популярность театрализованных представлений в формате квест-комнат, где хоть и имеются живые актёры, но главными действующими лицами являются посетители, сигнализирует о том, что у общества имеется потребность культурного времяпрепровождения, выводящего их естество на пограничные ситуации (Grenzsituationen по К. Ясперсу), которые способствуют самоанализу и самоизменению. «По мнению А. Ю. Байбородова, пограничные ситуации задают предельные смыслы, инициируют собой прорыв в сферу смысла, к возможности подлинного» [Байбородов, 2016, с. 16]. «Понимание пограничных ситуаций может быть так же истолковано как экстремальный опыт, связанный с экзистенциальными переживаниями, благодаря которым человек проникает за грань внешнего поверхностного слоя обыденности» [Казанцева, 2024, с.101]. По словам О. Ф. Больнова, одного из исследователей экзистенциальной философии, «Пограничные ситуации «убедительным образом делают очевидной глубокую тревожность и незащищённость человеческого бытия» [Больнов, 1999, с. 87]. В пограничной ситуации человек сталкивается с тем, что он несёт ответственность за каждый свой выбор (будь то действие или бездействие), что он зависит от случайности и то жизнь проходит в борьбе и страданиях. Новый подход к театральному действию может этот запрос удовлетворить, переведя развлекательную театрализацию в художественную театральность. Стоит повториться, что речь здесь идёт не о частичной интерактивности, а о

полном переложении театрального действия в плоскость интеракции со зрителем, как с участником истории. Здесь каждый отдельный зритель волен влиять на историю, принимать собственные осознанные выборы, видеть воочию результаты собственных выборов. Каждый спектакль такого формата имеет возможность стать маленьким социальным экспериментом.

«Человек формирует и изменяет свои представления о мире под влияние других людей и социальной среды. Человек всегда может создать новую реальность, освободившись от ограничений своей текущей раковины.» [Бураченко, 2021, с.]. Удовлетворение театром спроса на зрительскую действенность поможет решению возникающей в современном мире проблемы, исследуемой Бён-Чхоль Ханом в работе «Общество усталости. Негативный опыт в эпоху чрезмерного позитива» - «разлучающей усталостью», свойственной современному обществу – «обществу достижений». «Усталость общества достижений – это одинокая усталость, разоблачающая и изолирующая» [Бён-Чхоль Х., 2023, с.172] Хан называет такую усталость «разлучающей усталостью», которая ещё более обостряет проблему одиночества, характерную для современного общества [Казанцева, 2024, с. 117].

Внедрение в театр формата, позволяющего через прямое взаимодействие со зрителем создать «пограничную ситуацию» при посещении культурно-досугового мероприятия, может решить проблему, описываемую Ханом благодаря «фаскрытие раковины» в искусственно созданной пограничной ситуации. Хоть одной из целей искусства и является выведения человека из зоны комфорта, что и является своего рода «фаскрытием раковины» Ясперса, театр обладает преимуществом перед другими видами искусства – он с самых истоков своего существования коллективен, а не индивидуалистичен. Наличие других, в превалирующем большинстве незнакомых друг с другом зрителей, позволит пережить «экзистенциальное переживание» не в вынужденном одиночестве «общества усталости», а в вынужденной общности, столь необходимой для театра. Это возможность приведения группы людей к общему действенному катарсису, сущность которого в единении группы незнакомых людей, переживших вместе разыгрываемую историю, где каждый имел возможность своего влияния.

Конечно, подобный пересмотр театрального действия повлечёт за собой глобальную перемену театрального действия. По большей части, данный тип театра будет являться не столько передачей истории через выразительные средства, сколько психологической терапией в форме акта искусства. Это потребует иной подготовки работников сцены, множества экспериментальных спектаклей, а при слабой подготовке персонала театра подобные спектакли и вовсе будут опасны, что подтверждает пример перформанса Марины Абрамович «Ритм ноль» [Игнатьева, 2014]. Однако в данном исследовании мы осмелимся предположить, что данный метод является возможностью огромного пласта театральной культуры избежать кризиса уникальности.

## Заключение

Традиционное театральное искусство в современную эпоху не выдерживает борьбы с кинематографом. Оно сложно переносимо в Интернет-пространство, не идеально с технической точки зрения и крайне нестабильно с художественной. В сравнении с кинематографом, перенимающим все театральные эксперименты в более совершенном формате, традиционный театр вторичен и неуникален. Возможным решением кризиса уникальности для театра может являться смена вектора воздействия на зрителя с косвенного (зритель – созерцатель истории) на прямое (зритель – участник истории). Подобный подход экспериментален, нестабилен и на данный момент трудно осуществим, поскольку большей частью будет представлять из себя не

воспроизведение последовательности образов, а живую и сложную психологическую терапию, как акт искусства. Данный подход позволит справиться с актуальными проблемами общества, описанными в работах Бён-Чхоль Хана, на основании внедрения реципиента искусства (зрителя) в пограничную ситуацию в единой общности других реципиентов искусства.

### Библиография

1. Байбородов А.Ю. «Пограничные ситуации» и проблема экзистенциального общения // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2016. № 4-2 (66)
2. Барт Р. Работы о театре / Сост., перев., примеч. и послелсл. М. Ю. Зерчаниновой. М.:Ад Маргинем Пресс, 2014. 176 с.
3. Больнов О. Ф. Философия экзистенциализма. СПб : Лань, 1999, 222с.
4. Бураченко А. И. Онлайн-спектакль: опыт типологического анализа // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. № 1. С. 122–137.
5. Бён-Чхоль Х. Общество усталости. Негативный опыт в эпоху чрезмерного позитива. Москва: Издательство АСТ, 2023. 160 с.
6. Гротовский Е. От бедного Театра к Искусству-проводнику: сб. ст. / пер. с пол., вступ. Ст. и примеч. Н. З. Башинджаганян. М.: Артист. Режиссёр. Театр, 2003. 351 с.
7. Игнатьева Н. М. Возвышенное и низменное в перформансах Абрамович // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского, 2014, № 2 (3), с. 245-248
8. Казанцева В. А. «Общество усталости» Бён-Чхоль Хана // Вестник Челябинского государственного университета. 2024. № 9 (491). С. 116-119.
9. Лакаев П.В. Когда жизнь становится испытанием: пограничные ситуации в философии экзистенциализма // Вестник МПГУ. Серия «Философские науки». 2024. № 1 (49). С. 98-109.
10. Леманн Х-Т. Постдраматический театр / Х.-Т. Леманн. – Москва : ABCdesign, 2013. – 312 с.
11. Марченко Т. А. Проблемы теории телевизионного театра: дис. ... д-ра искусствовед. Л., 1984. – 473 с.
12. Пилина Г.С., Шнайдер Н. А. Синдром дефицита внимания с гиперактивностью. Сибирское медицинское обозрение. 2017; (1): 107-114.
13. Тульчинский Г. Л. Экран и фактор скорости: от нарративов к перформативам // Наука телевидения. 2019. Т. 15, № 2. С. 29–40.
14. Шеремет А. Н. Социальный театр в России как социальное поле: к постановке проблемы // Общество: социология, психология, педагогика. 2023. № 10. С. 20-25.
15. Ясперс К., Голиков К. Психология мировоззрений // Философская антропология. 2021. Т. 7. № 1. С. 116-133.

## The Crisis of Uniqueness of Theatrical Art in Contemporary Culture

**Artem A. Lutsenko**

Postgraduate Student,  
Crimean University of Culture, Arts and Tourism,  
295034, 39, Kievskaya str., Simferopol, Russian Federation;  
e-mail: nkringe@mail.ru

### Abstract

The article is devoted to the study of the crisis of uniqueness of theatrical art at the beginning of the 21st century. This crisis arose due to the emergence of cinematography, which adopted theatrical techniques, movements, and experiments in a more perfect and convenient form for perception — the form of a completed fixed film reel. Theatrical art, continuing its archaic search for new forms of performance, becomes uncompetitive and loses its consumer. The article analyzes the weaknesses of theatrical art, provides a comparative analysis of theatrical and cinematographic art, and also

proposes an alternative way to resolve the current critical situation. The solution path is based on the use of K. Jaspers' theory of borderline situations, describes the main provisions for the transformation of theatrical performance, and provides a theoretical overview of the possible transformation of theatrical performance based on the proposed philosophical theory. The approach to solving the described crisis situation, when applied in practice, can contribute to solving an urgent social problem described in the works of Byung-Chul Han — the spread [of certain phenomena, potentially the spread of superficiality or digital saturation mentioned in the original incomplete sentence, which is omitted in translation for clarity and completeness].

### For citation

Lutsenko A.A. (2025) Krizis unikal'nosti teatral'nogo iskusstva v sovremennoy kul'ture [The Crisis of Uniqueness of Theatrical Art in Contemporary Culture]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 15 (12A), pp. 208-216. DOI: 10.34670/AR.2025.95.25.025

### Keywords

Crisis of uniqueness, theatrical culture, theatrical art, mimesis, catharsis, Internet space, performance.

## References

1. Bayborodov A.Y. "Borderline Situations" and the Problem of Existential Communication // Historical, Philosophical, Political and Legal Sciences, Culturology and Art Studies: Issues of Theory and Practice. 2016. № 4-2 (66).
2. Barthes R. Theatrical works / Compiled, translated, with notes and afterword by M.Y. Zerchaninova. Moscow: Ad Marginem Press, 2014. 176 p.
3. Bol'nov O.F. Philosophy of existentialism. St. Petersburg: Lan', 1999. 222 p.
4. Burachenko A.I. Online performance: experience of typological analysis // Theater. Painting. Cinema. Music. 2021. № 1. p. 122–137.
5. Byung-Chul H. The burnout society: negative experience in the age of Excessive Positivity. Moscow: AST Publishing, 2023. 160 p.
6. Grotowski E. From poor theatre to art as a vehicle: collected articles / Translated from Polish, with introduction and notes by N.Z. Bashindzhanagyan. Moscow: Artist. Director. Theater, 2003. 351 p.
7. Ignatyeva N.M. The sublime and the base in Abramović's Performances // Herald of Lobachevsky university of Nizhny Novgorod. 2014. № 2 (3). p. 245–248.
8. Kazantseva V.A. «The burnout society» by Byung-Chul Han] // Herald of Chelyabinsk state university. 2024. № 9 (491). p. 116–119.
9. Lakayev P.V. When life becomes a trial: borderline situations in the philosophy of existentialism // Herald of Moscow state university. Series «Philosophical Sciences». 2024. № 1 (49). P. 98–109.
10. Lehmann H.-T. Postdramatic Theatre / H.-T. Lehmann. Moscow: ABCdesign, 2013. 312 p.
11. Marchenko T.A. Problems of the theory of Television Theater: Doctoral dissertation in Art Studies. Leningrad, 1984. 473 p.
12. Pilina G.S., Shnayder N.A. Attention deficit hyperactivity disorder // Siberian medical review. 2017; (1): 107–114.
13. Tulchinskiy G.L. The screen and the factor of speed: from narratives to performatives // Television science. 2019. Vol. 15, № 2. p. 29–40.
14. Sheremet A.N. Social Theatre in Russia as a social field: framing the problem // Society: sociology, psychology, pedagogy. 2023. № 10. p. 20–25.
15. Jaspers K., Psychology of Worldviews // Philosophical Anthropology. 2021. Vol. 7. № 1. P. 116–133.