

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего
образования
«Челябинский государственный институт культуры»

На правах рукописи

Соколовская Елизавета Вячеславовна

**ИММЕРСИВНЫЙ ОПЫТ АУДИТОРИИ В СОВРЕМЕННОЙ
КУЛЬТУРЕ: ТРАНСФОРМАЦИЯ ПРАКТИК ВОВЛЕЧЕНИЯ В
ТЕАТРАЛИЗОВАННЫЕ ДЕЙСТВИЯ**

5.10. 1 – Теория и история культуры, искусства

Диссертация

на соискание ученой степени кандидата культурологии

Научный руководитель:
Зубанова Людмила Борисовна,
доктор культурологии, профессор

Челябинск, 2025

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ИММЕРСИВНОСТЬ КАК ОБЪЕКТ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА И АКТУАЛЬНАЯ СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ ПРАКТИКА	
1.1. Иммерсивность как понятие и феномен в контексте современности: систематизация подходов и методологические основы изучения	21
1.2. Иммерсивные среды современной культуры: между цифровым и «живым» опытом погружения	36
ГЛАВА 2. ИММЕРСИВНЫЕ КОДЫ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ: ЗРЕЛИЩНАЯ И ПРАЗДНИЧНО-ОБРЯДОВАЯ ПРАКТИКИ ВОВЛЕЧЕНИЯ	
2.1. Иммерсивность традиционной зрелищной и танцевально-обрядовой культуры: к генеалогии практик погружения	60
2.2. Ключевые коды традиционной культуры: звуковая, ольфакторная и тактильная основа коммуникации	73
ГЛАВА 3. ИММЕРСИВНОСТЬ ТЕАТРАЛИЗОВАННОГО ДЕЙСТВИЯ: ОТ НАБЛЮДАТЕЛЯ – К СОУЧАСТНИКУ	
3.1. Трансформация роли зрителя в иммерсивном театре: от пассивного созерцания к активному сотворчеству	91
3.2. Иммерсивные технологии как катализатор эмоционального и когнитивного погружения в театрализованное действие: опыт социокультурной диагностики	105
Заключение	122
Список литературы	128

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Иммерсивность – и как наличествующий в современной культуре феномен, и как исследовательский концепт – занимает сегодня если не лидирующие позиции, то, по крайней мере, однозначно вписывается в социокультурный мейнстрим современности. Иммерсивные спектакли и выставки прочно закрепляются в художественной афише различных городов; иммерсивные практики обучения выдвигаются в качестве прогрессивных педагогических подходов и методик; технологии дополненной реальности и глубокого погружения в виртуальные миры – анализируются с позиций эффективной коммуникации с потребителем (в наибольшей мере, отвечающей запросам на запоминающееся культурное впечатление). В целом, даже беглый анализ современных научных публикаций позволяет говорить о том, что понятия «иммерсия», «иммерсивность», «иммерсивные среды» – становятся объектом пристального внимания авторов широкого дискурсивного философско-культурологического поля.

Чем же вызван такой интерес и востребованность на самых разных уровнях осмысления? Наиболее очевидной причиной выступает буквальное погружение человека-пользователя в интенсивно расширяющуюся на наших глазах виртуальную и дополненную реальность, конструируемую как особое пространство эмоционального и, главное – действенного *переживания-проживания*. Причем, эта реальность больше не рассматривается как «чуждое» пространство, существующее в дистанции от повседневной жизни современного человека; и, более того, для поколения XXI века она порой оказывается органичнее «реальности реального». Во многом актуализация обращений к иммерсивности вызвана именно распространением доступных персональных VR-гарнитур, позволивших активно использовать данную технологию во множестве различных областей человеческой деятельности [98, С. 52].

Еще одним очевидным обстоятельством, воздействующим на актуализацию «философии иммерсивного», мы бы определили тенденцию к демассификации, обозначенную Э. Тоффлером и продолженную в исследованиях К. Андерсона (концепция «длинного хвоста») – как возможность индивидуального конструирования нишевых сегментов, которые мы бы обозначили как «субкультурный остров» в море культурного разнообразия. Так, В. Д. Эвалльё связывает популярность иммерсивных шоу с переходом культуры к локально-нишевым форматам: «Отказ от массовости вызван, как нам кажется, потребностью ограничивать, фильтровать информационные потоки. В связи с этим в социокультурной среде возникает парадокс: становятся актуальны и востребованы мультимедийные, по содержанию массовые, продукты, но создающие эффект эксклюзивности и более того – персонального «подхода». Эта задача часто решается именно посредством физического погружения реципиента внутрь материи произведения искусства, в пространство пьесы, внутрь объекта репрезентации» [227, С. 250].

На наш взгляд, еще одной существенной причиной активизации интереса к феномену иммерсивности может рассматриваться интенсификация процессов восприятия реальности потребителем. Другими словами, современное поколение, отличающееся клиповым мышлением, нацеленностью на высокую скорость прочтения и расшифровки информации, оказывается зачастую просто не готовым тратить много времени на постижение сложных и многоуровневых явлений, текстов и процессов. Современный потребитель хочет получать конечный результат по формуле «всё и сразу», а иммерсивные среды работают на обеспечение такого запроса – погружают человека в моделируемую реальность, в которой он оперативно получает необходимый компенсаторный и рекреационный эффект.

Еще одна причина может быть вызвана пресыщением известными формами и, буквально, погоней за новым опытом (характерная установка «экономики

впечатлений» и «экономики эмоций»), получаемым в процессах иммерсивного погружения. Человек, живущий в зрелищной визуальной культуре современности, увидел и воспринял самые разнообразные приемы и средства подачи информации. И сегодня он откликается, скорее на необычный эксперимент, который возможен именно в контексте иммерсивной зрелищной культуры.

На наш взгляд, в качестве значимой причины популярности и востребованности иммерсивных технологий, техник и приемов может быть заявлена и общая ориентация культуры на гибридные продукты, микс-пространства, соединяющие различные модальности получения информации. Если раньше, оценка способов восприятия осуществлялось, преимущественно, через поиск доминирующей модальности (визуальная, аудиальная, тактильная), то сегодня акцент делается на мультимодальном измерении. И иммерсивные шоу и театрализованные представления работают именно на выстраивание такого синтезирующего продукта и эффекта.

Тем не менее, актуальность и востребованность явления и концепта в культурно-художественном пространстве, цифровой реальности и научном дискурсе, не обеспечивают исчерпанности подходов в постижении темы. По-прежнему в работах авторов говорится о размытости дефиниций, отсутствии четко фиксируемых границ, общей терминологической неопределенности концепта. Кроме того, в силу актуальности присутствия данного явления в современной художественной жизни, нуждается в исследовательской рефлексии и новый культурный опыт подобного погружения, осмысленный в границах реального театрализованного действия.

Иммерсивный опыт, обеспечивающий эффект погружения-присутствия действует как своего рода «эмоционально-сенсорный захват» аудитории. Безусловно, было бы неправомерным расценивать подобный опыт как эксклюзивное «приобретение» художественной культуры XXI века. Природа

художественного восприятия всегда предполагала активную вовлеченность читателя-зрителя-слушателя в смысловой и событийный ряд произведения, что неизменно сопровождалось и полнотой переживания, и эмоциональным соучастием, и моделированием собственной роли в структуре сюжета («я на месте героя», «я в предлагаемых обстоятельствах» и прочее), и пост-художественной рефлексией как связью мира произведения и поведенческими реакциями субъекта-потребителя, изменениями его ценностно-смыслового вектора (подробно исследованной темы воздействия искусства на жизненный мир человека).

Тем не менее, специфика современных иммерсивных практик заключается не столько в метафорическом прочтении, сколько в действенной непосредственности этого включения в ткань произведения, буквальности присутствия аудитории (то, что А. В. Венкова определяет как «телесно-тактильное вовлечение» [28]) как необходимого структурного элемента, как части события или, как минимум – потенциальная возможность подобной гибридизации. Важно здесь и то, что прежнее прочтение было ориентировано на потребность индивидуального рефлексивного усилия, где искомое «погружение» оценивалось во многом как разделяющий маркер (особый характер аудитории, способной выйти на новый ценностно-эстетический уровень постижения произведения), а не гарантированный эффект восприятия. Сегодня же, как справедливо отмечает Ю. В. Лобанова [107, С. 48], речь идет о замене устойчивой парадигмы «индивидуальной креативности» – парадигмой «массового вовлечения».

Степень научной разработанности проблемы. Современная художественная культура переживает явный «сдвиг» в сторону мультисенсорного восприятия, характеризующегося стремлением к полному погружению, вовлечению реципиента в конструируемую реальность (воспринимаемую на телесно-тактильном уровне в созданной художественной среде). Это не просто

пассивное созерцание, активное взаимодействие, но глубокое эмоциональное переживание, комплексно воздействующее на самые разнообразные сенсорные рецепторы и сферы жизни человека. Это комплексность воздействия обусловила и то, что изучение феномена иммерсивности выходит далеко за рамки одной дисциплины, охватывая множество исследовательских кругов.

Уточнение смысла и содержания понятий иммерсивности (и, связанных с ним: интерактивности, партиципаторности) наиболее полно представлено в работах А. В. Венковой, Э. А. Воронковой, Т. И. Ерохиной, С. Т. Махлина, М. Г. Чистяковой, В. Д. Эваллье и других. Эмоции, основанные на мультисенсорных основаниях, изучаются через призму аффекта и психологического опыта рядом современных исследователей: Ю. В. Лобанова пишет об индустрии эмоций в современном масскульте; Т. И. Черняева рассматривает эмоциональные основания современного потребления; исследования Я. Плампера, Д. Бахман-Медик, Б. Массуми, М. Хансена вносят устойчивый вклад в историю осмысления эмоционального опыта, что позволяет проследить его эволюцию и трансформации в развитии науки и общества. Аффективный опыт метамодернизма, характеризующийся специфической амбивалентностью и сложностью, раскрывается в работах таких исследователей, как Э. Гиббонс, Т. Вермюлен и Т. Аккера. Вклад отечественных психологов (таких как Е. П. Ильин, А. Ш. Тхостов, И. Г. Колымба и А. Г. Маклаков) в изучение и типологизацию эмоционального и аффективного опыта позволяет оценивать различные особенности восприятия в культурной среде.

Медийные аспекты иммерсивности раскрываются в работах А. В. Венковой, М. С. Лариной, С. Е. Лоцмановой, Е. Н. Парфеновой, У. Митчелла, В. Эрнста, А. Гэллоуэя, Э. Хухтамо, К. Пол, М. Раш, Л. Мановича, Л. Роберт, Ф. Роуза, Д. Янблада, Ф. Дайсона, А. Гриффитса, Т. Эльзессера, У. Дэвидали, У. Х. Штейерль, Б. Гройса. Эти исследователи анализируют роль различных медиа (от традиционных до цифровых) в рамках осмысления иммерсивного опыта,

возникающего при взаимодействии человека с технологиями, искусственным интеллектом и виртуальной реальностью.

Работы таких авторов, как Д. Камп, В. Флюссер, Ж. Нанси, Рансьер, Ж. Вигарелло, А. Мель, Х.У. Гумбрехт и Х. Бельтинг, позволяют понять, как телесный опыт вписывается в восприятие искусства и влияет на возбуждение эмоционального отклика. Перформативность, учетный атрибут многих иммерсивных художественных форм, отражается в работах О. Б. Серстанова, Н. В. Бараниченко, Р. Шехнера, Э. Фишер-Лихте, А. Козониной, М. А. Антонян и Р. С. Осьминкина. Они анализируют, как действие, движение и участие задействованы в эффектах погружения и сопричастности.

Партиципаторные практики, включающие активное участие зрителя в создании художественного опыта, описываются в трудах Н. Буррио, К. Бишоп, Г. Раунига, Д. Батлер, Н. Саймон и других. В этих работах исследуется переход от пассивного созерцания к активному взаимодействию и сотворчеству. Звуковая, ольфакторная и тактильная основа иммерсивности рассмотрены в трудах Н. С. Сергеевой Н.Н. Сосны, С. Е. Ноевой, В. С. Новиковой, Е. Е. Левкиевской, Н. В. Атамановой, И. В. Кирия, М. А. Епанешниковой, А. С. Виноградова. Иммерсивные технологии и с точки зрения инструмента для образовательных процессов, психолого-педагогический аспектов, музейно-педагогической деятельности, досуга представлены у Н. В. Авербуха, Н. Д. Алексеевой, С. О. Кургиной, М. Ю. Дымниковой, М. У. Мукашевой, В. С. Плотниковой, Д. А. Прокудиной, К. В. Чистяковой.

Целостное понимание современных художественных практик, рассматриваемых как единая система, предполагает проведение широкомасштабной работы, которая объединяет знания из разных сфер и обеспечивает комплексный взгляд на феномен иммерсивности, раскрывая его глубокие культурные, социальные и психологические аспекты. Их исследования позволяют понять, как иммерсивное искусство меняет наше восприятие мира и

формирует новый тип художественного и культурного опыта современного потребителя.

Тем не менее, несмотря на многоаспектную проработку указанных вопросов, мы можем обозначить *проблему исследования*, связанную с необходимостью осмысления генеалогии практик погружения, систематизацией информации о реально переживаемом опыте вовлеченности аудитории в иммерсивные театрализованные действия, специфике этих форм коммуникации как культурного опыта сотворчества и соучастия.

Объект – феномен иммерсивности.

Предмет – специфика традиционных и современных практик иммерсивных театрализованных действий (технологии конструирования и рецепция переживаемого опыта соучастия) как актуальный культурный опыт участников художественного процесса.

Цель исследования – на основе культурологического анализа феномена иммерсивности, исследовать генезис и специфику культурных практик, формирующих иммерсивный опыт аудитории в современных формах коммуникации участников художественного процесса (на примере театрализованных действий).

Задачи:

1) конкретизировать и уточнить смысл и содержание понятия «иммерсивность» на основе систематизации подходов, сложившихся в современном философско-культурологическом дискурсе;

2) выявить специфику культурологического подхода к анализу проявлений иммерсивности в цифровой культуре (виртуальные проекции художественных событий), сопоставить виртуальные и реальные форматы иммерсивных практик;

3) проанализировать потенциал традиционной зрелищной и танцевально-обрядовой культуры с позиции генезиса практик иммерсивности;

4) сопоставить ключевые иммерсивные коды звуковой, ольфакторной и тактильной основы коммуникации как опыта вовлечения в традиционной культуре;

5) на основе обращения к театральному искусству, изучить иммерсивные технологии вовлечения реципиента в мультимодальное пространство театрализованного действия;

6) систематизировать ключевые позиции, отражающие специфику рецепции (в процессе погружения в иммерсивный спектакль) молодежной аудиторией.

Научная новизна исследования видится в следующих позициях:

– в систематизации основных подходов, связанных с осмыслением феномена иммерсивности, выявлении ключевых характеристик, отличающих специфику иммерсивного погружения в контексте функционирования современной художественной культуры;

– в структурном сравнительном анализе театральной («живой») и цифровой среды в контексте эффектов погружения (по разработанным авторским критериям оценки: пространство, форма взаимодействия, временной аспект, природа воздействия, атмосфера и антураж, роль зрителя, пространственные рамки организации события, использование технологий, формы повествования, экспрессивные средства, ключевая социокультурная функция);

– в обосновании гениалогии и «культурной археологии» современных иммерсивных практик при обращении к традиционной зрелищной и танцевально-обрядовой культуре;

– в исследовании ключевых иммерсивных кодов традиционной культуры, проанализированных с позиции звуковой, ольфакторной и тактильной основы коммуникации;

– в конкретизации основных технологий и инструментов, применяемых в актуальном театральном искусстве для воссоздания иммерсивного опыта погружения зрителя в театрализованном действии;

– в выявлении и последующем системном анализе ключевых позиций, отражающих специфику рецепции иммерсивного спектакля молодежной аудиторией (на материале студенческих эссе).

Теоретическая и практическая значимость исследования. Полученные результаты могут использоваться как для теоретических, так и для практических аспектов осмысления современной художественной культуры. Эти результаты могут способствовать содержательному раскрытию подходов в описании художественных форм актуального искусства, пониманию особенностей и перспектив их развития (в контексте телесно-тактильной специфики взаимодействия потребителя с произведением).

Результаты исследования могут быть полезны для уточнения художественных задач развития молодежных культурных проектов на различных стадиях их разработки и реализации, что обеспечит более эффективное взаимодействие между художниками, культурными учреждениями и зрителями.

Полученные результаты могут быть внедрены в образовательном процессе, в частности, в преподавании дисциплин культурологического цикла в системе высшего и дополнительного образования: «Художественная культура», «Современные арт-практики», «Актуальные направления культурологических исследований», «Арт-проектирование», «Основы режиссуры» и других.

Практическая значимость научных разработок автора связывается с реальным опытом внедрения в постановку иммерсивных спектаклей на базе Южно-Уральского института искусств имени П. И. Чайковского. Кроме того, отдельные положения работы, связанные с осмыслением театрализованных действий и современных игровых событий, были внедрены в проектное взаимодействие с Домом дружбы народов Челябинской области (постановка игровых программ на фестивальных и концертно-массовых событиях: «Уфалейский благовест», «День славянской письменности и культуры», Масленица и других).

Методология и методы исследования. Методологические установки исследования определяются, прежде всего, *культурологическим подходом*, предполагающим широкий контекстный горизонт изучения явлений и процессов; а также *междисциплинарной методологией*, опирающейся на теоретические основания анализа феномена иммерсивности в философско-культурологических школах и направлениях.

Особый интерес вызывали в диссертации различные аспекты изучения иммерсивности при обращении к *мультисенсорным аспектам культурного бытия*. Мультисенсорные социокультурные подходы, таким образом, позволяли расширить спектр возможностей и содержательно усложнить оптику исследовательского взгляда.

Методологическими основаниями исследования, способствующими осмыслению целостности изучаемого феномена иммерсивности, выступают *подходы и концепции, направленные на изучение новой роли эмоционального компонента в культуре и культурой партиципации* (конвергентная культура).

Автором диссертации учитывались теории, обосновывающие переход от «общества потребления» к «обществу переживания», акцентирующие новую роль эмоционально-чувственного компонента в процессах и результатах потребления культурного продукта (ключевые идеи, лежащие в базе трактовки «общества переживания» Г. Шульце).

Идеи, заложенные Г. Шульце, закономерно воплощаются в концепциях и подходах, объединенных общей рамкой *аффективного измерения культуры или «аффективного поворота»*: обоснования особой роли эмоций в порождении и продвижении социокультурных практик. Наиболее последовательно и системно данный вопрос исследует Ю. В. Лобанова, раскрывающая закономерности превращения аффектов и эмоций (как индивидуальных и субъективных компонентов личностной природы) в социокультурные практики, приобретающие общественное значение в массово внедряемой индустрии.

Оценка иммерсивности как пространства включенности и полноценной самореализации субъекта, рассматриваемого уже не столько как объект воздействия (пассивный потребитель), сколько – как активный участник и даже проектировщик события, в наиболее артикулированном виде проявлена в *концепциях культуры участия и культуры соучастия*, объединяемых общей рамкой партиципаторности социокультурных пространств. К числу авторов комплексно и системно изучающих данный вопрос (в большей мере с точки зрения концепции партиципаторного музея) можно отнести Н. Саймон, выделившую три модели деятельного соучастия: собирательство (посетитель вносит свой небольшой вклад в общее дело), сотрудничество (предлагается выступить в роли активных партнеров в деятельности, организованной учреждением, ведущейся под его контролем), сотворчество (больше полномочий, самостоятельности и свободы самовыражения посетителей).

Поскольку в качестве основной среды репрезентации иммерсивных технологий в диссертации рассматривались художественная культура и театральное искусство, особое значение приобретали методологические подходы и положения, обозначенные в работе А. В. Венковой, связанные с исследованием новых форматов погружения в *искусстве соучастия (партиципаторное искусство)*, процессах эмоционального и телесно-аффективного взаимодействия между людьми в акте художественного общения, в результате которых рождается новый опыт социальной художественной иммерсии. В диссертации осмыслились подходы, направленные на конкретизацию процессов *цифровизации культуры* или *«медиального поворота»*, порождающего новую форму постдигитальных арт-практик, понимаемых как цифровые визуально-ориентированные технологии воздействия на эмоциональный опыт потребителя.

При исследовании художественного опыта современной театральной аудитории, диссертант опирался на результаты актуальных тематических социологических исследований, проведенных Всероссийским центром изучения

общественного мнения (ВЦИОМ), Фондом общественного мнения (ФОМ) и другими институциями. В качестве эмпирического материала в диссертации использовался *содержательный (нарративный) анализ* эссе, написанных современными зрителями (студентами Южно-уральского государственного института искусств имени П. И. Чайковского), посвященных их опыту взаимодействия с иммерсивными театральными постановками: специфика рецепции иммерсивного театра молодежной аудиторией. Стратегия интерпретации материала строилась на сочетании дискурсивно-семиотического анализа и феноменологической оптики. Методологической основой интерпретации субъективного опыта восприятия иммерсивного спектакля студенческой аудиторией выступала концепция «потока», разработанная М. Чиксентмихайи (переживание, характеризующееся глубоким погружением человека в процесс «здесь и сейчас») и творчески переработанная Д. А. Леонтьевым. Специфичность иммерсивного действия в театральной среде исследовалась с опорой на понятие «комьюнитас», введенное антропологом Виктором Тернером – особого типа экзистенциальной общности, спонтанно формирующейся между людьми в ситуациях лиминальности и совместного проживания необычного опыта (рецепция спектакля как коллективное приключение, совместное исследование художественной Вселенной, в процессе которого между участниками возникают спонтанные формы кооперации, обмена эмоциями и смыслами).

Положения, выносимые на защиту:

1. Существующие исследования, направленные на понимание феномена иммерсивности, могут быть систематизированы в ключевых подходах: институциональный – поиск доминирующих сфер представленности иммерсивных технологий в культуре; текстуально-коммуникативный – акцент на синтезе различных коммуникативных сред и мультисенсорности эффектов погружения; сервисный – изучение возможностей использования иммерсивных

технологий как маркетингового приема привлечения потребителя; функциональный – поиск предназначения иммерсивных приемов, практик и форматов в современной культуре; содержательно-смысловой – конкретизация понятийных границ (соотнесение с понятием «партиципация», «соучастие») и обращенность к философии художественной иммерсивности. Анализ указанных подходов позволяет выявить ключевые характеристики, отличающие феномен иммерсивного погружения в контексте функционирования современной художественной культуры: апеллирование к комплексному, системному обращению к органам чувств и восприятия потребителя; способность моделировать окружающую действительность (как при помощи технических, виртуальных форматов, так и в содержательно-смысловом плане); свобода выбора потребителя в «точках входа» в разыгрываемое действие: возможность принять участие в нем (интерактивность) и возможность отказаться, оставшись в роли «погруженного наблюдателя»; формирование нового эмоционального опыта погружения человека и обеспечение компенсаторной функции эмоциональной разгрузки; многофункциональность продукта – не только развлекательные (пассивные) формы восприятия, но и образовательные, информационно-просветительские задачи.

2. В обобщенном виде можно говорить о двух основных ракурсах трактовки иммерсивности: иммерсивность как мультисенсорное поле созерцания (поглощение наблюдателя) и иммерсивность как пространство активной самореализации (включение потребителя). В первом случае иммерсивность оценивается как утрата живого активного начала, превращение человека в пассивный объект желаний; во втором – трактуется как новый культурно-антропологический тренд, побеждающий пассивность режимов созерцательности и знаменующий аксиологическую парадигму активного присутствия человека в художественной культуре. С наибольшей наглядностью эти ракурсы могут быть сопоставлены при обращении к «живому» театрализованному действию и

цифровым иммерсивным средам. Важным аспектом становится то, что зритель предстает не просто как наблюдатель, а активный участник, взаимодействующий с произведением искусства. В этом контексте термин «зритель» (spectator) уступает место понятию «делатель» (beholder), что подчеркивает активную роль участника в создании и восприятии театрального искусства.

3. Погружение как фундаментальный антропологический механизм не является порождением исключительно современной эпохи с ее технологическими инновациями и цифровыми революциями. Напротив, стратегии тотального вовлечения реципиента в перформативное пространство, растворения границ между участником и зрителем, создания альтернативных онтологических режимов составляют сердцевину множества традиционных обрядово–ритуальных практик, зрелищных действий и коллективных церемоний, восходящих к самым истокам человеческой цивилизации. Традиционные обрядовые и ритуальные практики, на наш взгляд, можно рассматривать как протоформы современного иммерсивного погружения, предвосхищающие и во многом превосходящие по интенсивности воздействия достижения современных цифровых и перформативных технологий. Принципиальным отличием архаических форм от современных иммерсивных практик (направленных, прежде всего, на эстетические, развлекательные или образовательные цели) является их сакральный, магически–религиозный характер.

4. Иммерсивный опыт современной аудитории предстает как комплексный, целостный, субъективно переживаемый результат глубокого психоэмоционального, когнитивного и телесного погружения в специально смоделированную социокультурную среду, характеризующийся: 1. эффектом присутствия и вовлеченности: временным «стиранием» границы между реальностью и художественным вымыслом, средой или событием, при котором реципиент ощущает себя не внешним наблюдателем, а соучастником или частью происходящего; 2) мультисенсорным взаимодействием: задействованием не

только визуального и аудиального каналов восприятия, но также тактильного, кинестетического, обонятельного и иных, что создает эффект синестезии и усиливает ощущение подлинности переживания; 3. агентностью и активной позицией: предоставлением аудитории возможности влиять на сценарий, навигацию или содержание происходящего, трансформируя ее из пассивного потребителя в со-автора (co-creator) и со-организатора опыта; 4) эмоционально-смысловой вовлеченностью: формированием сильной эмоциональной связи с контентом или средой, что приводит к глубокой личной интерпретации и присвоению смыслов, выходящих за рамки первоначального замысла организаторов; 5) трансформацией восприятия времени и пространства: возникновением субъективного ощущения «остановившегося» или «растянутого» времени, а также переживанием смоделированного пространства как единственно возможного контекста для данного опыта. Таким образом, иммерсивный опыт – это не просто техника или формат, а качественно иное состояние вовлеченности, возникающее как синтез спроектированной среды и личной активности реципиента, ведущее к уникальному, личностно значимому переживанию.

5. Современное театральное искусство обеспечивает получение опыта иммерсивного погружения зрителя в театрализованное действие через следующие инструменты: специфичность сценарного нарратива (отсутствие единого линейного повествования, включение микросюжетов), возможность открытой зрительской навигации (интерактивный характер взаимодействия с исполнителями, возможность влияния на ход действия), трансформность театральных пространств и тактильная вовлеченность (использование нетеатральных локаций, возможности свободного перемещения зрителей, контакт с предметами), спонтанность коллективного взаимодействия («спонтанный комьюнитас» в интерпретации В. Тернера). Основываясь на анализе эмпирического материала (серия эссе, посвященных опыту взаимодействия современных зрителей с иммерсивными театральными постановками), можно

выделить ключевые позиции, отражающие специфику рецепции иммерсивного спектакля молодежной аудиторией:

– иммерсивные технологии генерируют у зрителей ощущение перехода в иной режим восприятия и существования, в котором размываются привычные перцептивные и когнитивные рамки; подобные метафоры зачастую апеллируют к сакральным, ритуальным контекстам, актуализируя архаические пласты коллективного бессознательного (мотивы магии, священнодействия, жертвоприношения);

– при всем разнообразии индивидуальных траекторий, иммерсивность оказывается результирующей целого ряда психологических, коммуникативных и пространственных факторов (мультисенсорность, интерактивность, коллективность); уникального инструмента эмпатии и социального научения (расширение репертуара социальных ролей, переживание опыта Другого);

– участники описывают глубокую внутреннюю трансформацию, переоценку ценностей и жизненных стратегий, обретение новых экзистенциальных смыслов

6. Всестороннее рассмотрение феномена иммерсивного театра сквозь призму теоретического анализа и эмпирического исследования рецепции позволяет сделать вывод о кардинальной трансформации роли зрителя в перформативном действе. Публика перестает быть пассивным потребителем готового сценического высказывания, обретая статус активного соучастника и со-творца разворачивающейся перформативной реальности. Очевидно, что подобные трансформативные эффекты иммерсивного театра не ограничиваются рамками самого перформанса, но имеют долгосрочные последствия для мировоззрения и самоидентификации зрителей. Предлагая зрителям насыщенный мультимодальный опыт, вовлекая их в процесс со-творчества и со-проживания действия, этот тип перформанса реализует спектр антропологических и социальных функций – от индивидуации и самопознания до эмпатии и формирования общностей. В этом смысле иммерсивную сцену можно

рассматривать как своего рода авангард современной культуры, лабораторию новых форм художественной коммуникации и социального взаимодействия.

Степень достоверности и апробация результатов исследования.

Степень достоверности определяется опорой на комплексные исследования современной художественной культуры, проанализированные в процессе подготовки диссертации.

Основные положения исследования опубликованы в 10 публикациях (3 из которых – в рецензируемых научных журналах перечня ВАК). Апробация исследования проводилась в форме представления основных его результатов на научных конференциях, среди которых: 57 Всероссийская научная конференция молодых исследователей «Культурные инициативы» (Челябинск, 10 апреля 2025 г.); IX Международная научно-практическая конференция «MEDIAОбразование: Цифровая среда в контексте безопасности личности и общества» (Челябинск, 26–27 ноября 2024 г.); XXIII Международный научно-творческий форум «Научные школы. Молодежь в науке и культуре XXI века. Познание культуры: модус интердисциплинарности» (Челябинск, 7–8 ноября 2024 г.); XXIV Международная научно-практическая конференция «Актуальные вопросы науки, общества и образования» (Пенза, 25 июля 2025 г.) ; LXX Международная научно-практическая конференция «Advances in science and technology» (Москва, 30 июля 2025 г.); 71-я международная научно-практическая конференция «Eurasiascience» (Москва, 15 августа 2025 г.).

Кроме того, апробация осуществлялась в непосредственном участии автора диссертации в постановке следующих спектаклей «Паночка» (Нина Садур), «Живые картины», «Бабий бунт» (М. Шолохов), содержащих элементы иммерсивного театрального действия.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности 5.10.1. Теория и история культуры, искусства.

Положения диссертационного исследования соответствуют паспорту научной специальности в следующих направлениях исследований:

- Теоретические концепции культуры;
- Компоненты художественной культуры: искусство, художественная критика, публика, художественные институты, искусствознание, эстетика;
- Система распространения культурных ценностей и приобщения населения к культуре;
- Современный художественный процесс.

Структура диссертационного исследования. Работа состоит из введения, трех глав, заключения и списка литературы (281 наименование). Общий объем работы 161 страница.

ГЛАВА 1. ИММЕРСИВНОСТЬ КАК ОБЪЕКТ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА И АКТУАЛЬНАЯ СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ ПРАКТИКА

1.1. Иммерсивность как понятие и феномен в контексте современности: систематизация подходов и методологические основы изучения¹

Понятия «Immersive» берет свое начало из английского языка и переводится как «погружение». Обратим внимание, что в большинстве источников акцентируется внимание на технико-технологической составляющей понятия, понимании особых свойств контента, способствующих максимальному погружению пользователя в моделируемую искусственную реальность [35, С. 139]. Чаще всего в качестве иммерсивных технологий используются световые и звуковые установки, видеоинсталляции различной сложности, VR-технологии [1, С. 106] И, в целом, речь здесь может идти о создании атмосферы мультисенсорного восприятия. Именно эффект погружения, чаще всего, рассматривается одновременно в качестве процесса (вовлечение) и результата (включение) иммерсивности.

Нам видится, что «погружение», действительно, наиболее точно передает смысловые послы, в отличие, например, от термина «присутствие», предлагаемого А. В. Авербухом. И хотя сам автор предлагает трактовку: «ощущение нахождения «там» в противоположность наблюдению со стороны» [1, С. 106] – статус присутствия, на наш взгляд, не гарантирует полной погруженности в искомое «там».

В целом, если систематизировать большинство имеющихся источников на тему иммерсивности, мы обозначим несколько укрупненных подходов к интерпретации:

¹ Основные положения данного параграфа нашли отражение в публикации автора: Соколовская, Е. В. Иммерсивность в социогуманитарном дискурсе: к систематизации подходов / Е. В. Соколовская // Вестник культуры и искусств. – 2023. – № 4(76). – С. 82-91.

–Институциональный подход: указание на использование иммерсивных практик в различных сферах современной действительности: медийных, виртуально-игровых, образовательных, художественных (преимущественно, музейные и театральные пространства). В. Д. Эвалльё, подробно исследующая феномен иммерсивности и интерактивности в медиасреде, подчеркивает, что именно мультимедийные проекты могут рассматриваться сегодня в качестве ведущего жанра медиаиндустрии и социально-культурных институций [227]. Комплексный анализ представленности иммерсивности в современной культуре (именно в контексте институционального подхода) осуществила российский исследователь С. Т. Махлина в работе «Иммерсивность в современной культуре», четко обозначив сферы представленности иммерсивных практик: иммерсивные технологии, иммерсивность в психологии, иммерсивность и журналистика, иммерсивность в образовании, иммерсивность в квестах [122, С. 74]. Эта работа, помимо фиксации востребованной включенности технологий и практик иммерсивности в современную культуру, позволяет увидеть доминирующие среды, претендующие сегодня на своеобразные площадки погружения.

Весьма распространен взгляд на иммерсивность художественно-театральных сфер. Н. В. Бараниченко в работе «Трансформация перформативных практик в истории мирового театра» рассматривает пограничность театрального действия в соотношении с перформансом [11] как особый тип иммерсивного театрального действия. Укажем здесь и на интересную работу «Развитие цифрового театра в эпоху COVID-19» Е.Н. Парфенова, анализирующего эволюцию цифрового театра в России и за рубежом на основании критерия использования различных видов цифровых технологий (технологии видеосвязи, VR- и AR-технологий и других [153]. В целом, именно в сфере художественной культуры, как пространства нацеленного на авангардные эксперименты и опережающие практики, наиболее полно раскрывается потенциал особой системы коммуникации реципиента и произведения, выстроенный в логике

интерактивности, иммерсивности и партиципаторности: «На протяжении более чем столетия искусство последовательно разрушало художественные конвенции, формировавшиеся веками, девальвировало табу, сложившиеся в культуре. В результате этой деятельности произошло раскрепощение реципиента, ставшего эмансипированным, трансгрессивным, готовым к принятию новых тем и образов. Параллельно шёл процесс демократизации творчества: этому способствовали и снятие границ между искусством и реальностью, и отказ от профессионализма как критерия качеств» [189, С. 107].

–*Текстуально-коммуникативный подход*: акцентируется внимание на свойствах соединения различных коммуникативных сред, специфике приемов воздействия на конечный продукт за счет «расширительности» включения текстов различной направленности. Здесь можно говорить о феноменах мультимедийности и трансмедийности (проблематика, раскрытая в работах А.А. Новикова и И. В. Кирья, исследующих трансмедийность экранного повествования; функционировании гибридных арт- и кинопространств [146, С. 14]). Текстуально-коммуникативный подход лежит и в основе использовании поликодовых приемов в обучении: в понимании специфики воздействия на визуалов, аудиалов и кинестиков как за счет поиска специализированного «образовательного предложения», так и за счет синтезированных образовательных систем. Здесь в большей мере акцентируется внимание на вопросах восприятия, полифонической включенности органов чувств человека и способов активизации и стимулирования этих процессов.

–*Сервисный подход*: основное внимание уделяется возможностям иммерсивных практик как привлекательного маркетингового хода, услуги, обеспечивающей досуговую составляющую современного потребителя. Сошлемся здесь в качестве наглядного примера на работу В. С. Плотниковой и В. М. Глушанок «Экскурсионные и досуговые услуги туристам с элементами иммерсивности в местах стоянок круизных теплоходов в Карелии», посвященной

анализу возможностей развития экскурсионных и досуговых услуг в местах стоянок круизных судов, проходящих по озерно-речным системам Республики Карелия: Ладожского, Онежского озер и Белого моря [156, С.83-95]. Здесь соединяются эмоциональные (отвечающие психологии восприятия человека) и прагматические (технологии использования этих психологических реакций) аспекты проблемы иммерсивности. Здесь мы можем проследить связь с нейромаркетингом как способом воздействия на покупательскую способность потребителя через аффективные и когнитивные структуры. В исследовании «Потребительское поведение московских подростков на рынке развлекательных услуг: опыт социологического анализа» Е. А. Колосовой и М. А. Дростэ, зафиксирована институциональная реорганизация свободного времени у детей и подростков, следствием которой становится выборочность форм досуга. Предпочтение отдается физической культуре, искусству и творчеству, освоению иностранных языков, информационных технологий и робототехники, где каждый сегмент подвержен коммерциализации. Рынок становится неоднородным из-за индивидуальных потребностей человека, а компоненты маркетингового комплекса (продукт, цена, продвижение и распределение) взаимодействуют с различными его сегментами [93].

Именно с позиций сервисного подхода анализируется индустрия распространения уже упоминаемых нами ранее квестов как особой формы досуга, обеспечивающего участнику необычный иммерсивный опыт. Современный человек существует в эпоху потребления, где досуг имеет первостепенное значение, поскольку помогает восстанавливать психические и физические силы, самообразовываться, развлекаться. Но этот привычный механизм релаксации уже не в полной мере устраивает сверх-искушенного потребителя. И квест-индустрия обеспечивает удовлетворение нового культурного запроса на поиск эксклюзивных и пугающих ощущений.

Квесты выступают сегодня в числе востребованных маркетинговых форм, поданных потребителю в различных вариациях (ландшафтные, квест-комнаты и др.). К. В. Чистякова в статье «Причины популярности квестов как формы досуга современных россиян» говорит о том, что подобный формат интересен в отдельности каждому человеку в связи с широкой типологизацией: по степени реальности, по времени проведения, по продолжительности, по уровню сложности, по средству передвижения, по возрасту [218, С. 20-25].

В основе подобного формата заложен игровой принцип аттракциона, где подразумевается коллективное участие в решении задач в условиях смоделированной реальности и в контексте предлагаемого сюжета. Тем самым участник реализует свою потребность в развитии «гибких» навыков, интересном досуге, получении адреналина. Подобная востребованность позволяет выгодно продавать различные продукты, в числе которых и квест-экскурсии. С. О. Кургина, М.Г. Копцева., В. И. Суржиков в работе «Квест-экскурсия как инновационная форма экскурсионного продукта» рассматривают государственную нацеленность на здоровом образе жизни и туризме [97, С. 231-234]. Подобная позиция позволяет туризму искать инновационные формы для привлечения масс людей к подобному виду досуга. Походы, путешествия, экскурсии и другие виды деятельности решают оздоровительные, рекреационные, экскурсионно-познавательные и экспедиционные задачи [97, С. 231-234]. М. Ю. Дымникова в статье «Квест как форма музейно-педагогической деятельности» раскрывает тему широкого распространения в деятельности коммерческих организаций и государственных учреждений новой формы игры-квеста [65, С. 151]. Данная форма активно используется для привлечения посетителей к выставкам и артефактам.

–*Функциональный подход* – основное внимание уделяется изучению «иммерсивности в действии»: поиск предназначения реализации иммерсивных приемов, практик и форматов. Со значительной мерой обобщения мы можем

говорить о доминировании функции усиливающего воздействия на «искушенного» потребителя. В различных вариациях данная функция представлена в работах, обращающихся к опыту создания виртуального продукта, в буквальном смысле, погружающего пользователя внутрь игрового пространства. В статье «Иммерсивные шоу как актуальное направление в индустрии досуга» авторы пишут об интересе зрителя к моделированию сознания с помощью визуализации искусственного окружения. Изменение чувств, эмоций и как следствие общего состояния позволяет режиссерам создать атмосферу доверия зрителя к действию, а также это некий способ влияния на подсознание отдельной личности [217, С. 70].

А. И. Соснило, Н.Н. Резванов раскрывают возможности VR-технологий в образовательном направлении деятельности. Подобный подход позволит улучшить процесс освоения материала и скорость усваиваемой информации [183, С. 83-91]. С точки зрения развития театрального искусства, иммерсивность дает новые возможности для вовлечения зрителя в основное действие, усиливает эмоциональную нагрузку, по-новому передается информация и доносится авторская сверхзадача. Еще классик Е. Гротовский считал, что «театр не может существовать, если нет взаимоотношения актер – зритель, если нет их вполне уловимого, «живого» общения» [49]. В современной реальности театр становится способным инновационного поиска чувственных зон восприятия зрителя.

В направлении иммерсивного искусства используются и инсталляции. Условно их можно подразделить на цифровые, перформативные и экспериментальные. Во время их проведения акцент делается на погружении участников в творческий процесс. Например, в национальном музее в Кракове с помощью иммерсивной технологии создали истории для картин: с помощью телефонов можно было услышать о ключевых этапах жизни полотен. А в Токио TeamLabPlanets в пространстве галереи люди могли ходить босиком по воде с плывущими по ней лепестками сакуры. Все это было компьютерной симуляцией,

транслирующийся на все поверхности пространства. Посетители могли пронаблюдать пробуждение цветов, а также при столкновении с людьми виртуальные карпы превращались в цветы сакуры. Движения людей влияли на визуализацию, что было предусмотрено иммерсивной концепцией коллективного творчества [82].

Кроме того, нередко в работах различных авторов исследуется функция активизации потребителя при помощи иммерсивных приемов и технологий, способствующих переходу от статуса наблюдателя к действующему вовлеченному участнику. Именно с этих позиций, например, предлагает рассматривать иммерсивные технологии в обучении М. У. Мукашева, представившая результаты обзора научной и научно-методической литературы по проблемам использования виртуальной и дополненной реальности как многофункциональной среды для обучения [140]. В отдельных работах (например: В.В. Ткачева «Роль иммерсивного сторителлинга в формировании эмоциональной связи с потребителем» [199]) иммерсивность исследуется с прагматических позиций – как своего рода коммерческий стимул, влияющий на потребительский спрос за счет формируемой эмоциональной связи с брендом.

Несмотря на самодостаточный характер приводимых нами работ (в рамках выделенных подходов), наибольший интерес вызывают содержательно-смысловые интерпретации иммерсивности.

–*Содержательно-смысловой подход*: конкретизация понятийных границ (соотнесение с понятием «партиципация», «соучастие») и обращенность к философии художественной иммерсивности. Обратимся в этой связи к работе А. В. Венковой «Микрореволюция: трансверсальный активизм в борьбе с искусством. О книге Геральда Раунига «Искусство и революция. Художественный активизм в долгом двадцатом веке» [163, С. 15], предлагающей трактовать иммерсивность как феномен партиципации в искусстве. Речь в данном случае идет о ряде культурных процессов, определяющих новые форматы погружения в

искусстве соучастия, которое иначе называется реляционным, или партиципаторным искусством: акцент на процессах эмоционального и телесно-аффективного взаимодействия между людьми в акте художественного общения в результате которых рождается новый опыт социальной художественной иммерсии [26, С. 15].

В статье «Феномен иммерсивного театра в современной отечественной культуре» рассматривается понятие ««иммерсивный театр», трактуемый как «театр полного погружения» и/или – «иммерсивный театр»: постижение произведения искусства за счет погружения, вовлечения и осмысления в процессе восприятия и интерпретации действия [29, С. 216].

Еще одним из вариантов партиципаторного искусства, по мнению теоретика культуры Г. Раунинга, может выступать художественный активизм– вторжение в социум посредством художественного инструментария с образованием новых форм коллективной чувственности и новых паттернов поведения: «В противовес моделям полного взаимопроникновения и смешения искусства и жизни эта книга исследует иные практики – те, что возникают в пограничных зонах, где переходы, пересечения и соединения искусства и революции делаются возможными на ограниченный промежуток времени, но без синтеза и отождествления» [163, С. 15].

С содержательно-смысловых позиций иммерсивность трактуется авторами как процесс погружения, особый опыт вовлечения (со-творчества, соучастия), переживаемая эмоциональная связь (нерасчлененность восприятия в партиципативных средах), особый характер воздействия на реципиента: выведение зрителя из зоны комфорта, воздействие на периферическую анатомо-физиологическую систему человека, необходимость воспринимать произведение «изнутри», эффект «настоящей» реальности происходящего.

Таким образом, суммируя все обозначенные подходы, мы можем говорить о выделении ключевых характеристик иммерсивности. Итак, к таким характеристикам мы относим:

- апеллирование к комплексному, системному обращению к органам чувств и восприятия потребителя;

- способность моделировать окружающую действительность (как при помощи технических, виртуальных форматов, так и в содержательно-смысловом плане);

- свобода выбора потребителя в «точках входа» в разыгрываемое действо: возможность принять участие в нем (интерактивность) и возможность отказаться, оставшись в роли «погруженного наблюдателя»

- нацеленность на зрелищный эффект и психологический аффект – то есть, формирование нового эмоционального опыта погружения человека и обеспечение компенсаторной функции эмоциональной разгрузки

- многофункциональность продукта – не только развлекательные (пассивные) формы восприятия, но и образовательные, информационно-просветительские задачи.

Каждый из указанных нами подходов «высвечивает» те или иные грани, связанные с пониманием феномена иммерсивности. Однако, для того, чтобы в полной мере представить его как целостное явление и системообразующее понятие, нам видится необходимым выйти на поиск методологических оснований исследования, которые мы связываем с изучением новой роли эмоционального компонента в культуре («общество переживаний», «общество эмоций», «общество впечатлений») и культурой партиципации (конвергентная культура).

Таким образом, иммерсивность предстает как сложное и многоаспектное явление, находящееся на пересечении технологий, художественных практик, перцептивных стратегий и культурных моделей взаимодействия. В отличие от традиционных форм восприятия искусства, иммерсивные практики опираются на

принцип активного соучастия, формируя особый тип отношений между средой и субъектом, где границы между наблюдением и действием, внешним и внутренним, художественным и повседневным существенно размываются.

Анализ понятийного поля иммерсивности позволяет утверждать, что данный феномен включает в себя не только технические параметры среды, обеспечивающие визуальную или аудиальную насыщенность, но и более глубокие структурные характеристики: степень интерактивности, эмоциональную интенсивность, возможности персонифицированного отклика и наличие смысловой глубины. В этом контексте иммерсивность можно рассматривать как условие формирования определённых состояний восприятия, которые, в свою очередь, приводят к изменению модели взаимодействия субъекта с художественным или медиальным пространством.

Разграничение и теоретическое осмысление ключевых понятий – иммерсивная среда, иммерсия, иммерсивное погружение и иммерсивный опыт – представляется методологически значимым шагом. Иммерсивная среда определяет характеристики контекста, создающего потенциал для погружения; иммерсия отражает субъективно переживаемое состояние включённости; иммерсивное погружение описывает процессуальный аспект перехода от внешнего восприятия к внутренней вовлечённости; а иммерсивный опыт репрезентирует результирующую форму субъективного восприятия, которая может иметь трансформирующий характер. Несмотря на частое пересечение и взаимозаменяемость этих терминов в научной и популярной литературе, каждое из них выполняет уникальную аналитическую функцию, позволяя более точно и дифференцированно подходить к описанию феномена.

Следовательно, иммерсивность может рассматриваться не только как характеристика медийной или художественной среды, но и как категория, отражающая особенности современного восприятия и культуры участия. Она объединяет в себе сенсорные, когнитивные и аффективные компоненты, выступая

в качестве связующего элемента между эстетическим переживанием, телесным включением и семиотическим осмыслением. Таким образом, иммерсивность становится основой формирования новых форм эстетической и культурной субъектности, в которых опыт не просто воспринимается, но конструируется в процессе активного взаимодействия с пространством и его смысловым наполнением.

Именно в этом аспекте иммерсивность приобретает методологический статус – как аналитический инструмент, применимый в исследованиях современной культуры, медиального искусства, театральных и пространственных практик. Она формирует понятийную и теоретическую базу, необходимую для дальнейшего междисциплинарного анализа процессов восприятия, художественной коммуникации и трансформации опыта в условиях быстро меняющейся культурной среды.

В обобщенном виде мы можем говорить о двух основных ракурсах трактовки иммерсивности: иммерсивность как мультисенсорное поле созерцания (поглощение наблюдателя) и иммерсивность как пространство активной самореализации. Эти два подхода помогают глубже осмыслить разнообразие и потенциал иммерсивных практик, показывая, что иммерсивность – это не просто эффект вовлечения, но и широкий спектр взаимодействий и переживаний (включение потребителя).

В первом случае речь идет о диктате эмоциональности, препятствующей индивидуальной «архитектуре выбора» [197]. По мнению Дж. Стиглера капитализм, индустриализирующий сферу эмоционального, лишает человека возможностей конструирования собственных ощущений, снимает ответственность с его воображения [195]. И иммерсивные пространства – это площадки, активно использующий эмоциональный компонент как средство воздействия и в конечном итоге поглощения потребителя.

Рассматривая роль эмоциональности в современной массовой индустрии (кинематограф, реклама, медиа) Ю. В. Лобанова говорит об «обществе распыленного зрелища», расщепляющего целостность транслируемого образа в «шоуизации» иммерсивного визуального продукта: «Современное общество отличается мировосприятием безэмоциональным, апатичным, именно поэтому эмоциональные суждения выбираются как компенсации гиперинфляции чувств. Эмоции и чувственность утрачены человеком, однако они симулятивно широко представлены в культуре» [109, С.119]. Следствием такой ситуации, по мнению Лобановой, становится изменение общих социокультурных представлений об успешности, которая связывается теперь не столько с результативностью работы, сколько с виртуальной демонстрацией позитивных эмоций, освещающих эту результативность (или псевдорезультативность).

Согласно такой критической концепции, иммерсивность оказывается больше пассивной созерцательностью, лишаящей человека активности личного выбора (иллюзия выбора, симуляция субъектности) в результате манипулятивных технологий массовой индустрии и, скорее, притупляющей эмоции, а не развивающей и усложняющей их структуру и содержание. Иммерсивность оказывается здесь составляющей, так называемой, ангедонии в обществе впечатлений, понимаемой как: «бесчувственность, нечувствительность современного человека, потеря чувства живой жизни в целом, ощущения живого, настоящего в частности» [108, С. 45].

Оценка иммерсивности как пространства включенности и полноценной самореализации субъекта, рассматриваемого уже не столько как объект воздействия (пассивный потребитель), сколько – как активный участник и даже проектировщик события, в наиболее артикулированном виде проявлена в концепциях культуры участия и культуры соучастия, объединяемых общей рамкой партиципаторности социокультурных пространств. Культура участия рассматривается как «свободное, деятельное и осознанное участие людей в

культурных и социальных процессах, возможность для них быть не только потребителями или объектами воздействия, но и вносить свой собственный вклад в принятие решений и создание культурных событий» [160, С.115].

К числу авторов комплексно и системно изучающих данный вопрос (в большей мере с точки зрения концепции партиципаторного музея) можно отнести Н. Саймон, выделившей три модели деятельного соучастия: собирательство (посетитель вносит свой небольшой вклад в общее дело), сотрудничество (предлагается выступить в роли активных партнеров в деятельности, организованной учреждением, ведущейся под его контролем), сотворчество (больше полномочий, самостоятельности и свободы самовыражения посетителей) [166].

В концепциях партиципаторной культуры сопоставляются позиции участия и соучастия (вовлеченности) потребителя, который, с точки зрения Г. Дженкинса (концепция конвергентной культуры) оказывается не просто пассивным потребителем, но активным участником социокультурных преобразований. Эта идея особенно важна для понимания иммерсивных практик, которые, по мнению М. В. Рона и О. Я. Янтуш, можно рассматривать как особую форму вдействия в рамках так называемой «экономики опыта». Эта экономика постепенно вытесняет прежнюю модель «экономики услуг», в которой роль аудитории была преимущественно пассивной [165].

Такое вдействие становится новым культурно-антропологическим трендом, который меняет само понимание присутствия человека в художественной культуре. По словам исследователей, иммерсивность трансформирует характер культуры, порождая уникальные модели смыслового конструирования реальности. В этом процессе смыслы перестают быть фиксированными и неизменными — каждый раз мир создается заново, а каждое взаимодействие формирует неповторимую систему ценностей [168, С. 45]. На технологическом уровне, как указывает М.С. Ларин, современные системы

дополненной реальности базируются на трёх ключевых компонентах: визуализации виртуальных объектов в реальном пространстве, интерактивности в режиме реального времени и трёхмерной регистрации реальных и цифровых элементов [98, С. 52-53]. Это создаёт совершенно новый тип пространственного опыта, где физическое и виртуальное тесно переплетаются, формируя гибридные среды.

Однако, несмотря на все преимущества, важно помнить и о потенциальных рисках, связанных с использованием иммерсивных технологий. Б. Стиглер предупреждает о рисках «фармакологии желания» в условиях *drive-based capitalism*: «Цифровые технологии могут функционировать как фармакон – одновременно лекарство и яд, усиливающие и истощающие либидинальную экономику субъекта» [195, С. 150-155]. Такой двойственный эффект требует внимательного отношения и критического осмысления. Парадоксальную ситуацию в современной культуре подчёркивает О.Б. Серстанова, анализируя постдигитальные арт-практики общества впечатлений. «В эпоху тотальной дигитализации возникает ностальгия по материальному, телесному, непосредственному – что приводит к развитию гибридных форм, сочетающих цифровые и аналоговые элементы» [174]. Это указывает на диалектическую природу современной культуры, где стремление к иммерсивности сосуществует с потребностью в аутентичности. Этот вызов стимулирует развитие гибридных форм, в которых цифровые и аналоговые элементы сосуществуют и дополняют друг друга.

В рамках этой диалектики выделяется новое явление, описанное А. В. Венковой как «цифровое тело». Этот термин обозначает новую реальность, в которой человек существует не только физически, но и в цифровом пространстве, взаимодействуя с искусством и другими участниками через технологии [28]. В результате меняется не только способ восприятия искусства, но и сама социальная и технологическая операциональность, в которой мы существуем. Иммерсивные

практики открывают новые возможности для взаимодействия с культурой, формируя пространства, где каждый может найти своё место и ощутить глубокое единение с творческим процессом. А. В. Венкова пишет о возникшем в коммуникативном и художественном взаимодействии новом телесном регистре – цифровом теле. Эта концепция означает новую реальность, в которой человек не просто присутствует физически, а существует в цифровом пространстве, взаимодействуя с искусством и другими участниками посредством технологий [28]. Такое расширение границ телесности ставит под сомнение традиционное представление о теле как исключительно биологической субстанции. Вместо этого возникает новое измерение присутствия — распределённое, множественное, гибкое, отражающее специфику цифровой эпохи. Как следствие происходит изменение феноменального восприятия, а также новых параметров социальной и технологической операциональности. Таким образом, иммерсивные практики открывают новые горизонты для восприятия и взаимодействия с искусством, создавая формы мирового производства, в которых каждый может найти своё место и ощутить полное единение с творчеством.

Иммерсивность, как аналитический инструмент, становится ключевым элементом в анализе множества современных культурных практик. В этом контексте особое внимание стоит уделить цифровым иммерсивным средам, которые в последние десятилетия стали неотъемлемой частью культурного ландшафта. Эти среды представляют собой не просто технические новшества, но и новые способы взаимодействия с реальностью, которые кардинально меняют восприятие и переживание культурного опыта. Одна из важнейших областей такого анализа — это изучение цифровых иммерсивных сред в рамках современной культуры, где технологии становятся не только инструментом, но и активным участником творческого процесса.

1.2. Иммерсивные среды современной культуры: между цифровым и «живым» опытом погружения

Подлинная революция в сфере иммерсивных технологий произошла с появлением цифровых медиа, радикально расширивших возможности создания искусственных сред и управления перцептивным опытом субъекта. Важным аспектом в исследовании (и, конкретно, создании иммерсивных сред как особых локусов), таким образом, выступают исследовательские подходы цифровизации культуры. Речь идет об осмыслении О.Б. Серстановой «медиального поворота», порождающего новую форму постдигитальных арт-практик, понимаемых как «цифровые визуально-ориентированные технологии, предоставляющие горизонты самовыражения и реализации творческой деятельности человека, где потребитель продукта культуры погружается в своеобразный мир симуляции» [173].

В рамках данного диссертационного исследования в предметной области выступает всего лишь «*живое*» театрализованное действие. Для осмысления специфики живых иммерсивных сред необходимо провести исследование структурного опыта погружения, созданного с помощью цифровых технологий. Особый интерес составляет использование цифровых инструментов *в художественной культуре*, поскольку это позволяет рассматривать их не только как технические новшества, но и как фактор, трансформирующий методы культурного производства и общества. аудиторией.

Цифровые технологии рассматриваются как инструменты порождения новых видов зрелищно-развлекательного контента, актуальных форм культурного потребления и, более того, – обновленного типа культурного потребителя, полноценно встроенного в экономику дополненной реальности.

Эта трансформация не только меняет содержание культурных продуктов, но и радикально изменяет форму взаимодействия, расширяя возможности для активного вовлечения и адаптации контента под индивидуальные запросы

пользователя. Как отмечает И.В. Кирия, цифровые технологии позволили создавать «интерактивные, респонсивные, адаптивные среды, реагирующие на действия пользователя в режиме реального времени» [90, С. 234]. Такая реактивность становится основой для новых форм иммерсивного опыта, где пользователь не просто пассивно воспринимает информацию, а становится активным участником происходящего.

Ключевым фактором, определившим специфику цифровой иммерсивности, стала возможность создания своеобразных замкнутых перцептивных контуров. Н.В. Авербух определяет феномен присутствия в виртуальной среде как «субъективное переживание нахождения в одном месте или среде, даже когда физически человек находится в другом» [1, С. 105]. Это определение акцентирует парадоксальную природу VR-опыта, где физическое и феноменологическое пространства радикально расходятся. Такое понимание подчеркивает уникальность цифровой среды, которая создает новые формы переживания и присутствия, не сводимые к физической реальности.

На этом фоне становятся особенно значимыми практики самопредставления и телесной репрезентации в цифровой среде. Достигнутые в этой области возможности визуализации «телесной речи» впоследствии переносятся в область культурной рефлексии, где человек взаимодействует в цифровом пространстве посредством своего аватара, способного существовать практически так же, как и мы в реальном мире. Это фундаментально меняет наше восприятие себя и нашего места в обществе.

В этом контексте А. В. Венкова, проанализировав данный феномен, делает вывод, что появление и развитие аватаров – это не просто эволюция интерфейса. Это глубокий сдвиг в понимании инобытия человека. Аватар – это, по сути, вторая жизнь, альтер-эго, существующее параллельно с нашей физической реальностью. В виртуальном пространстве мы можем экспериментировать с внешностью, поведением, социальными ролями, не опасаясь осуждения или негативных

последствий. Свобода самовыражения в цифровом мире значительно шире, чем в реальной жизни. Тем не менее, данная свобода сопряжена с определёнными рисками. Такая свобода несёт в себе и определённые угрозы, потеря своей физической сущности при идентификации себя с аватаром. Граница между реальностью и виртуальностью становится всё более размытой за счёт виртуальных платформ, метавселенных [28].

Таким образом, цифровое тело в современном искусстве выглядит как многогранная и сложная категория, объединяющая элементы процессов, человеческую природу и проблемы идентичности. Оно перестаёт быть только объектом изображения, но и превращается в активную составляющую процесса исследования пределов человеческого опыта. В конечном итоге, цифровое тело становится не просто объектом искусства, а важным участником в поиске ответов на вопросы о том, что значит быть человеком, какова наша идентичность и как технологии формируют наше восприятие мира. Исходя из этого появляются новые формы.

А. В. Венкова в рамках проведённого анализа выделяет как минимум три направления современного цифрового тела: медиаперформанс, нейроарт и цифровое искусство. В медиаперформансе телесность становится не столько объектом наблюдения, сколько активным участником художественного действия. Тело художника неразрывно связано с технологической средой: его движения, дыхание, голос, порой даже внутренние процессы организма включаются в общее взаимодействие с сенсорами, проекциями, звуковыми и световыми элементами. Художник не просто использует технологии, он вступает с ними в живое соучастие: каждый жест может запустить визуальный отклик, каждое движение преобразуется в изменяющееся пространство. Здесь тело предстает не как цельная и автономная сущность, а как восприимчивая структура, открытая для постоянной трансформации. Оно перестаёт быть обособленным от технологической среды и

становится органично включённым в неё, превращаясь в расширенное, множественное и восприимчивое тело

В таких работах часто ставится вопрос о том, где заканчивается физическое и начинается виртуальное. Медиаперформанс разрушает привычную дистанцию между исполнителем и зрителем, аудитория не просто наблюдает, а нередко вовлекается в процесс, становясь частью перформативной ситуации. Появляется поле совместного взаимодействия, где телесность не теряет своей значимости, а через технологии обретает дополнительные измерения и гибкость в восприятии. Если медиаперформанс сосредоточен на внешнем проявлении тела в технологической среде, то в нейрорте интерес смещается внутрь, к тем процессам, которые обычно остаются недоступными взгляду. Здесь тело проявляется не столько через свои внешние формы, сколько как поток импульсов, ритмов и внутренних состояний. С помощью различных сенсорных устройств художники фиксируют сигналы, идущие от мозга, сердца, мышц и превращают эти данные в звуковые или визуальные формы. Так раскрывается скрытая внутренняя динамика организма, обычно не воспринимаемая напрямую.

Однако речь идёт не о научной визуализации, а о художественной интерпретации телесного как подвижного и ускользающего. В этих работах исчезает единое, устойчивое тело, а вместо него возникает неустойчивое поле ощущений, состояний и реакций. Художник уже не представляет собой «автора» в привычном смысле: его высказывание собирается из телесных реакций, технических откликов и интерпретаций зрителя. Это позволяет по-новому взглянуть на понятие субъектности: не как центра контроля, а как множества точек восприятия, открытых влияниям извне и изнутри.

В цифровом искусстве, выходящем за пределы традиционного перформанса, тело нередко воспринимается как визуальная форма, модель или симуляция. Художники создают виртуальные образы, которые могут напоминать человеческое тело – или радикально от него отличаться. Это тела, не знающие

физической гравитации, старения, боли, ограничений плоти. Виртуальные персонажи, 3D-аватары, анимированные двойники становятся носителями нового эстетического и философского опыта. Но вместе с тем цифровое тело в таких работах не лишено критического измерения: его пластичность становится поводом для размышления о навязанных культурой представлениях о норме, красоте, контроле и идентичности.

Цифровое тело предстает как фрагментированное, текучее и абстрактное, способное изменяться в режиме реального времени, разрушая привычные представления о целостной форме и одновременно находясь в нескольких состояниях. Здесь проявляется не только художественная игра, но и стремление показать тело как открытый процесс, пространство, где сталкиваются личное и социальное, желаемое и навязанное. Многие художники работают с образами тел, которые в цифровой среде обретают голоса, недоступные им в социальной реальности: это тела маргинализированные, вытеснённые, не вписывающиеся в нормативные структуры.

Хотя эти практики различаются по специфике и художественному языку, их объединяет цель – вовлечь зрителя не только на эмоциональном уровне, но и через восприятие, мышление, сенсорные впечатления, а иногда и физические реакции. Так, в медиаперформансе происходит смещение акцента с традиционного сценического действия на сложные формы распределённого присутствия, технически опосредованного взаимодействия и сетевой телесности. Примером может служить работа П. Серрилло *Telematic Dreaming* (1992), где воссоздание телесной близости посредством видеопроекции становится формой рефлексии над изменённой природой интимности в эпоху цифровой коммуникации. Другой пример – *How Like a Network* М. Конди (2017) – актуализирует идею рассредоточенного субъекта, функционирующего в многослойной цифровой среде, где граница между участником и средой постоянно смещается.

Эта линия интереса к внутренним процессам восприятия, физиологии и нейронной активности получает дальнейшее развитие в области нейроарта, где нейрофизиологические данные становятся материалом художественного выражения. Проект *My Connectome P. Вулгара* (2014–2015), визуализирующий карту активности мозга автора, демонстрирует, как субъективное внутреннее состояние может быть переведено в визуальный код.

В свою очередь, инсталляция К. Маделя *The Neuronal Mirror* (2010), использующая ЭЭГ-датчики, выстраивает интерактивную обратную связь между сознанием зрителя и эстетической формой, позволяя говорить о становлении искусства как нейрофидбек-системы.

Логическим продолжением этой эволюции художественных форм становится цифровое искусство, ориентированное на алгоритмы, данные и взаимодействие с искусственным интеллектом. Проект Р. Анадола *Machine Hallucinations* (2021) предлагает зрителю пережить визуализированное машинное восприятие – цифровую реконструкцию мира на основе больших массивов визуальной информации, тем самым поднимая вопросы о границах художественного опыта и репрезентации не человеческого взгляда.

Одновременно, такие проекты, как *UNINVITED* К. Фоменко (2020), демонстрируют стремление цифрового искусства к соавторству с аудиторией, где визуальная структура работы зависит от поведения и эмоционального состояния зрителя, зафиксированных с помощью систем искусственного зрения.

Цифровизация представляет собой не просто технологический сдвиг, но и комплексное культурное, онтологическое явление, коренным образом трансформирующее способы производства, передачи и восприятия информации в обществе. В своей сущности цифровизация – это процесс перехода человеческой деятельности и форм коммуникации в цифровую, алгоритмизируемую и воспроизводимую среду, где доминирующими становятся виртуальные формы взаимодействия, автоматизация и машинно-опосредованное восприятие.

Цифровая среда отдает предпочтение рациональному управлению вниманием пользователя, персонализации контента, возможности масштабирования и воспроизводимости опыта.

Однако столь радикальные изменения в восприятии не отменяют значение традиционных форм художественного опыта, в частности театра, который сохраняет своё онтологическое отличие. В отличие от цифровой среды, театр укоренён в непосредственном присутствии, телесной сонастроенности актёра и зрителя, событийности «здесь и сейчас», а его выразительность формируется не алгоритмами, а живой человеческой игрой. Театральная среда не стремится к воспроизводимости, напротив – она акцентирует неповторимость, уникальность происходящего, эмоциональную интенсивность и телесную включённость, возникающие в конкретной пространственно-временной ситуации.

Сравнение этих двух сред, цифровой и театральной, позволяет выявить как фундаментальные различия в способах организации опыта, так и точки пересечения, особенно актуальные в условиях гибридизации форм и жанров современного искусства. Важно понимать, что между ними нет жёсткой оппозиции: обе среды обладают иммерсивным потенциалом, но реализуют его через разные механизмы и культурные коды.

В этой связи нам представляется целесообразным провести структурный сравнительный анализ, отражённый в таблице №1. Она позволяет наглядно проследить основные различия и сходства между театральной и цифровой средой как культурными формами, а также выявить их специфические особенности в контексте восприятия, взаимодействия и пространственно-временной организации художественного действия. Это, в свою очередь, создаёт основу для более глубокого осмысления современных иммерсивных практик и их социокультурного значения.

Таблица 1. Сравнительный анализ театральной и цифровой среды как культурных форм

Категория	Театральная среда	Цифровая среда	Сходства
Природа пространства	Физическое, материальное пространство, ограниченное сценой и залом	Виртуальное, программно-обусловленное, расширяемое пространство	Оба создают специально сконструированные среды для восприятия
Форма взаимодействия	Непосредственное, живое взаимодействие актёров и зрителей	Опосредованное через интерфейсы, сенсоры, устройства	Акцент на взаимодействии и вовлечении аудитории
Временной аспект	Линейное, одноразовое, зависящее от конкретного события	Возможность сохранения, повторного воспроизведения, вариативность	Временная структура влияет на восприятие и опыт
Природа воздействия	Телесно-чувственное, через живое тело и голос	Мультисенсорное, с использованием визуальных, аудиальных и тактильных технологий	Направлено на создание эффектного погружения
Атмосфера и антураж	Формируется через сценографию, свет, звук, живую игру	Формируется цифровыми эффектами, программируемыми изменениями среды	Создание атмосферы как важный элемент воздействия
Роль зрителя	Активное присутствие, но ограниченная возможность влияния на развитие действия	Активный пользователь, способный влиять, изменять и взаимодействовать с средой	Перевод зрителя в статус участника
Пространственная организация	Фиксированная структура сцены и зала, четкие границы	Динамическая, изменяемая пространственная структура	Пространственные рамки задают контекст восприятия
Использование технологий	Традиционные технические	Интерактивные цифровые	Технологии служат усилению

	средства (освещение, звук, декорации)	технологии, VR/AR, мультимедиа	художественного воздействия
Формы повествования	Линейное или модульное драматическое построение	Нелинейные, интерактивные, разветвленные сценарии	Нарратив влияет на вовлечение и интерпретацию
Экспрессивные средства	Телесность, мимика, жесты, голосовые интонации	Графика, анимация, звуковые эффекты, сенсорные стимулы	Оба используют комплекс выразительных средств
Социокультурная функция	Коллективное культурное событие, отражение социальных практик	Персонализиро ванный опыт, социальные сети и виртуальные сообщества	Средства коммуникации и соучастия

Цифровизация по своей природе репрезентативна, то есть стремится к созданию устойчивых моделей, символических форм и повторяемых сценариев, тогда как театр – презентативен, он существует как акт живого предъявления, присутствия и совместного переживания. В этом и есть различие между двумя формами культуры: одной, ориентированной на код и алгоритм, и другой – на жест, голос, взгляд и телесность.

Однако в условиях современности границы между этими двумя началами становятся всё более подвижными. Возникают гибридные формы, в которых театральные практики интегрируются с цифровыми технологиями (VR- и AR-театры, цифровые перформансы, мультимедийные спектакли), что свидетельствует не о слиянии, а о поиске новых форм синтеза между «живым» и «цифровым», между уникальным и воспроизводимым, между телесным и виртуальным.

Такое взаимодействие предполагает не подмену одного другим, а расширение выразительных возможностей обеих сред, где цифровизация

становится инструментом усиления театральной иммерсивности, а театральность – способом очеловечивания цифрового опыта.

Несмотря на различие в онтологической природе – алгоритмической у цифровой среды и перформативной у театрального искусства – между этими двумя культурными феноменами существует ряд значимых точек соприкосновения, которые становятся особенно актуальными в условиях развития иммерсивных, гибридных и мультимедийных форм культурной коммуникации.

Именно в этом диалоге между цифровым и театральным начинает формироваться новое культурное поле, где различия не устраняются, а становятся ресурсом для расширения выразительных и перцептивных возможностей. Гибридные формы, возникающие на пересечении этих двух сред, требуют осмысления не только как художественные инновации, но и как индикаторы более широких сдвигов в культурной парадигме. В этой связи важным становится не столько противопоставление «живого» и «цифрового», сколько анализ способов их соприкосновения и взаимодействия в условиях иммерсивных, мультимедийных и постцифровых форм. Именно здесь уместно обратиться к исследовательским подходам цифровизации культуры, которые позволяют рассматривать цифровые практики не просто как технологические решения, а как симптоматичные проявления новой эстетической, коммуникативной и антропологической реальности.

Таким образом, несмотря на различие технических решений и теоретических оснований, медиаперформанс, нейроарт и цифровое искусство формируют общее поле художественного поиска, сосредоточенного на проблематике восприятия, телесности, сознания и взаимодействия человека с технологической средой. Их синтез свидетельствует о трансформации статуса произведения искусств – из фиксированного объекта в гибкую, восприимчивую к изменениям систему, которая реагирует, адаптируется и сонастраивается с субъектом восприятия. Искусство, опирающееся на технологии, перестаёт быть

исключительно репрезентативным, превращаясь в поле смыслового эксперимента, где художественная форма непосредственно взаимодействует с наукой, биологией и социальной реальностью. В этом контексте особую роль начинают играть иммерсивные практики, позволяющие по-новому выстраивать восприятие и переживание художественного опыта.

Подобная трансформация художественного пространства требует нового подхода к взаимодействию с произведением. Погружение в такие «энвайроментальные» или «пространственные» среды достигается благодаря цифровой архитектуре, углубляющей телесное присутствие зрителя, делающей его активным участником в восприятии художественного высказывания. Первоначальным шагом в этом направлении является дематериализация объекта, что приводит к смещению акцента с традиционной системы репрезентации идей на систему отношений и ситуаций.

Именно в этом сдвиге, от объекта к процессу, проявляется ключевая особенность современного цифрового искусства. Художники концентрируются на создании условий для взаимодействия, где зрители и экспонируемые объекты становятся равноправными участниками. В центре внимания оказывается пространство, вовлекающее и людей, и произведения искусства. Это формирует особую атмосферу, где взаимодействие между зрителем и работой становится более живым, многослойным и насыщенным смыслом.

Рассмотрение различных форм искусства в энвайронментальных средах позволяет выявить ключевую тенденцию современной художественной практики – смещение акцента с автономного произведения на пространство как активного соучастника художественного высказывания. Каждая из выделенных форм от скульптуры, растворяющейся в ландшафте, до цифровых иммерсивных инсталляций по-своему трансформирует восприятие среды, превращая её из фона в художественную плоскость. В этих практиках исчезает чёткая граница между объектом и контекстом, автором и зрителем, искусством и повседневностью.

Подобная эволюция художественного языка отражает стремление к расширению чувственного и телесного опыта зрителя: через звук, свет, движение, материальность пространства и даже телесное участие в перформативных актах. Элементы повседневной жизни становятся частью художественного опыта не в виде заимствований, а как активные участники произведения. В этом смысле энвайронментальные формы искусства не просто отражают реальность, а создают возможности для её непосредственного переживания и освоения новыми способами. Это разнообразие подходов особенно ярко проявляется в конкретных проектах, которые становятся не просто произведениями искусства, но пространствами взаимодействия, трансформации и смысла. Рассмотрим несколько примеров, где эти принципы реализованы на практике. Энвайронментальная скульптура как форма пространственного искусства ориентирована на взаимодействие формы и среды вне музейного контекста. Вместо классического пьедестала и закрытого выставочного пространства она встраивается в ландшафт или городскую ткань, часто используя саму землю или природные элементы как художественный материал. В качестве примеров можно рассмотреть «Double Negative» (М. Хайзер, США, 1969–1970). Две гигантские траншеи, прорезанные в плато Моап в штате Невада, представляют собой не столько объект, сколько отсутствие массы [265]. Эта «негативная скульптура» предлагает иной художественный принцип – не построение, а удаление как акт. Произведение делает пустоту главным элементом восприятия, раскрывая внутреннюю структуру ландшафта и превращая природное пространство в поле осмысленного опыта. Другой пример – «Spiral Jetty» (Роберт Смитсон, США, 1970). Спираль из камней, уходящая в солёные воды озера Грейт-Солт-Лейк, демонстрирует время как материал искусства [270]. Под влиянием воды, соли, эрозии и сезонных изменений форма постоянно трансформируется, теряя чёткие очертания. В этой работе скульптура уже не просто форма в пространстве, а временной и биофизический процесс.

«Grass Mound» (П. Хатчинсон, Великобритания, 1975). Конструкция из травы и земли, созданная вручную, отражает интерес художника к процессам роста, разложения и симбиоза между художественным жестом и жизненным циклом природы. Скульптура изначально обречена на исчезновение, и именно этот процесс становится её смысловым ядром: исчезая, она подчеркивает временную, телесную и органическую природу художественной среды. В рамках энвайронментального подхода инсталляция утрачивает черты законченного объекта. Она не строится вокруг композиционного центра, а создаёт условия: световые, звуковые, атмосферные, в которых зритель становится частью высказывания.

«The Weather Project» (О.Элиассон, 2003). Тейт Модерн использует жёлтый свет, туман и гигантское зеркало, создавая ощущение присутствия под искусственным солнцем[276]. Здесь архитектурная среда преобразуется в атмосферное переживание, а зритель оказывается не в роли наблюдателя, а как бы внутри метафизического климата.

«Blind Light» (Э. Гормли, Великобритания, 2007). Работа представляет собой стеклянный куб, наполненный густым туманом, через который посетители передвигаются вслепую[256]. Потеря визуальной ориентации активизирует телесное восприятие: пространство здесь не внешнее, а тактильное, формируемое через движение, дыхание и присутствие других.

«Fog Sculpture #08025» (Ф. Накая, Япония, 2008). Инсталляция из водяного пара, выпускаемого по специально рассчитанной траектории. Визуально работа почти невидима, но она преобразует пространство за счёт влажности, звука капель, ограниченной видимости[258]. Таким образом, пространство становится телесно ощущаемой средой, в которой даже воздух приобретает художественное измерение. В перформативных средах акцент смещается с объекта на действие, с формы – на процесс. Художественное переживание формируется через телесное

участие, пространственную активность и ритуальное взаимодействие. Рассмотрим примеры.

«Sun & Sea (Marina)» (Р. Барждзиукайте, Л. Лапеляйте, В. Грайняйтите, Литва, 2019). Опера-перформанс, представленный на Венецианской биеннале, разворачивается в виде имитации пляжа внутри галерейного пространства. Актёры исполняют вокальные партии, лёжа на песке, в состоянии повседневного бездействия. Содержание песен – о климатических тревогах, ресурсной истощённости и потребительской рутине. Пространство становится не сценой, а телом экологического размышления [271].

«Palast der Projekte» (Рекламная группа «РЕД» и К. Шлигенциф, Германия, 2000). Куполообразное пространство наполнено множеством «проектов»–малых комнат и объектов, приглашавших зрителей к действию: писать, строить, слушать. Это пространство самоорганизации и утопического взаимодействия, где среда становится ареной коллективного художественного действия [261]. «TheCarrierFrequency» (Impact Theatre Cooperative, Великобритания, 1984). Театральное представление, созданное как пространственный ритуал. Актёры действуют в среде, насыщенной звуком, водой, запахом, металлическими конструкциями. Драматургия строится не на сюжете, а на последовательности сенсорных воздействий. Пространство – не декорация, а активный носитель содержания [275].

Иммерсивные среды основаны на включении зрителя в полную сенсорную вовлечённость – через звук, изображение, свет, движение. Такие проекты часто работают в реальном времени, реагируя на перемещения и действия участников. Например «TeamLabBorderless» (TeamLab, Япония, 2018). Цифровой музей в Токио создаёт не экспозицию, а бесконечно меняющееся пространство. Интерактивные световые проекции реагируют на движение посетителей, трансформируются в зависимости от времени суток, плотности движения,

направления взгляда. Граница между произведением и зрителем исчезает, превращая восприятие в форму участия [274].

«Pulse Room» (Р. Лозано-Хеммер, Мексика/Канада, 2006). Инсталляция из множества лампочек, мигающих в такт пульсу посетителя. Каждый зритель подключается к сенсору, и система начинает визуализировать его сердечный ритм. Таким образом, пространство наполняется ритмами множества тел, превращаясь в живую световую ткань [264]. «RainRoom» (RandomInternational, Германия/Великобритания, 2012). Иммерсивная среда, в которой дождь льётся со всех сторон, но прекращается там, где находится зритель. Зритель движется сквозь дождь, оставаясь сухим. Работа играет с границами контроля, ощущения случайности и предопределённости, создавая иллюзию магической управляемости средой [266].

Ландшафтные среды строятся не столько для экспозиции, сколько для сосуществования с природным временем. Здесь искусство существует в растущем, распадающемся, трансформирующемся состоянии – как форма экологического мышления. «Time Landscape» (А.Сонфист, Нью-Йорк, 1978 – н.в.). Проект представляет собой участок земли в центре мегаполиса, засаженный видами растений, характерными для региона до колонизации. Это не парк и не сквер, а реконструкция исчезнувшего биологического времени. Среда действует как исторический документ и живая память [254].

«Roof» (Э. Голдсуорси, Вашингтон, 2004– 2005). Двенадцать каменных куполов, построенных вручную из местного материала во дворе Национальной галереи. Форма и материал повторяют традиционные крыши амбаров в британских долинах. Инсталляция работает как архитектурная метафора – укрытие, оболочка, связь между внутренним и внешним [268].

«Tending (Blue)» (М.Кайтлин, США, 2016–н.в.). Работа с «голубым лугом» участок, засаженный цветущими растениями синего спектра, привлекающими

опылителей. Уход за этим садом – часть художественного жеста, в котором эстетика соединена с экологическим уходом и заботой.

Сопоставление художественных проектов, представленных в различных формах энвайронментального искусства, позволяет выявить широкий спектр подходов к переосмыслению пространства, тела и восприятия. Складывается представление об искусстве как практике не создания объектов, а формирования сред проживания и соучастия, в которых зритель не просто наблюдатель, а активный участник пространственно-временного и сенсорного опыта.

Современные цифровые технологии дают художнику возможность работать не с самим объектом, а с тем, как он воспринимается зрителем, создавая среду, которая меняется в зависимости от движения, позиции и реакции наблюдающего. В таких условиях художественное пространство становится живым, многослойным и изменчивым. Этот подход усиливает внимание к интерактивности, телесному участию и гибкости среды, что особенно важно в эпоху постфизического присутствия и смешанных форм общения.

Цифровизация не вытесняет природную или архитектурную материальность, но становится её новым медиатором. Многие художники стремятся к синтезу цифрового и осязаемого: они помещают мультимедийные объекты в природные или урбанистические контексты либо, наоборот, симулируют природные ощущения с помощью света, звука и проекции. Это показывает, что современное энвайронментальное искусство стремится не к полной виртуализации, а к расширению границ чувственного опыта, где технологии служат инструментом для более глубокого погружения в среду, а не самоцелью. В этих условиях энвайронментальное искусство обретает новую форму – интегрального пространства, где реальное, медиальное и воображаемое сливаются в единую чувственно-технологическую ткань. Это искусство не столько о вещах, сколько о взаимодействиях; не столько о форме, сколько о

переживании среды, которая становится одновременно сценой, материалом и содержанием художественного высказывания.

Такая трансформация художественного пространства во многом связана с особенностями цифрового искусства, которое отличается сложной структурой, разнообразием форм и способов вовлечения зрителя. Исследователи, анализируя его специфику, выделяют такие характеристики, как интерактивность, динамизм, адаптивность, а также перформативность. Последняя, по утверждению О. Грау, «формирует перформативную, а не репрезентативную онтологию, где мир понимается как относительно упорядоченные и всегда переупорядочиваемые перформансы, а не структуры репрезентации» [47].

Перформативность цифровых сред, их открытая структура и взаимодействие с телесностью зрителя создают новые условия для художественного опыта. В отличие от традиционного искусства, сосредоточенного на репрезентации, перформативные цифровые среды ориентированы на телесно-психологическое включение зрителя, где важным становится не то, что представлено, а как это воспринимается. Зритель не просто присутствует, но активно участвует в процессе, трансформируя саму структуру произведения. Граница между «автором» и «публикой» становится размыта, а художественное событие возникает в акте соприсутствия, в совместной выработке смысла.

Такой сдвиг в сторону опыта и взаимодействия позволяет рассматривать перформативную инсталляцию как технологически опосредованное событие, в котором происходит изменение на уровне восприятия, аффекта и пространственной ориентации.

Это соотносится с понятием «искусства опыта», в которой произведение приобретает смысл только через вовлечённое восприятие. Яркий пример – перформанс Марии Абрамович «The Artist Is Present», где взаимодействие строится через телесную тишину и взгляд. Художница, оставаясь неподвижной,

формирует особое пространство концентрации, где каждый зритель, садясь напротив, становится активным участником интимного ритуала взаимного наблюдения. Этот пример демонстрирует, что перформативность может проявляться и без движения — через внимание, эмпатию и телесное присутствие в художественном контексте. Иммерсивные театральные проекты также показывают, как архитектурная среда, перформанс и индивидуальный телесный опыт переплетаются в единое художественное событие. В «Sleep No More» (труппа Punchdrunk) зрители свободно перемещаются по пространству, самостоятельно определяя маршруты и формы взаимодействия с актёрами. Пространство превращается в многослойную архитектурную инсталляцию, а восприятие каждого участника становится ключевым инструментом создания художественного смысла.

Таким образом, перформативные цифровые инсталляции, находясь на пересечении технологии, телесности и пространства, трансформируют саму природу участия в искусстве. Интерактивность выступает как основной принцип организации произведения, тело превращается в средство восприятия, а художественное событие — в процесс совместного творчества. В результате формируется новая модель восприятия, где цифровое и телесное тесно переплетены. Современные художники всё чаще ставят перед зрителем не только задачу физического присутствия, но и эмоциональной, интеллектуальной, а иногда и этической вовлечённости. Целью становится не просто эстетическое воздействие, но вызов на размышление о границах идентичности, взаимодействия и восприятия.

В этом плане иммерсивные цифровые пространства становятся вершиной идеи полного погружения в искусство. Если ранее иммерсивность достигалась средствами театра, живописи или архитектуры, то сегодня её новые формы строятся с помощью виртуальной и дополненной реальности, сенсорных технологий и биоинтерфейсов. Эти среды создают синтетическое пространство, в

котором зритель существует как участник, способный влиять на структуру произведения. Погружение здесь реализуется через мультисенсорные стимулы – свет, звук, движение, тактильные ощущения – что формирует сложный, часто адаптивный опыт, ориентированный на конкретного человека.

Несмотря на наличие современных технологий, оценивать проекты по старым эстетическим критериям становится все сложнее. Это создает необходимость в разработке нового языка анализа, который бы учитывал эмоциональные, физические и технологические аспекты. Цифровые иммерсивные среды размывают границы между искусством, образованием, развлечениями и социальными практиками. Благодаря своей доступности, адаптивности и способности вовлекать пользователей, такие среды становятся не только платформой для художественного самовыражения, но и пространством для культурного и социального взаимодействия.

Следует отметить, что с ростом влияния иммерсивных технологий усиливается и их критическое осмысление. Наряду с культурным воодушевлением возникает потребность в дистанцировании, в замедлении восприятия, в выработке новых форм рефлексии. Подобно тому, как постмодернизм переосмыслил идеи модернизма, постиммерсивная культура, возможно, поставит во главу угла созерцание, внимательность и ограничение медиапотребления как форму сопротивления избыточной стимуляции.

В этом контексте можно утверждать, что цифровые иммерсивные среды – это не просто технологическая новизна, а фундаментальный культурный сдвиг, изменяющий структуру восприятия, способы коммуникации и принципы формирования культурного опыта. Они укоренены в ритуальных и архаических практиках, но радикально переосмыслены и усилены за счёт технологий. Однако этот процесс порождает новые вызовы, включая размывание границ между реальностью и симуляцией, индивидуальным и коллективным, подлинным и сконструированным. В связи с этим перед гуманитарным знанием встаёт задача

разработки этических ориентиров и культурных стратегий взаимодействия с такими средами, которые позволят сохранить баланс между погружением и рефлексией, соучастием и критическим дистанцированием.

Именно в этом напряжении между опытом и осмыслением, технологией и телесностью, возможностью и ответственностью рождаются наиболее значимые художественные и культурные формы современности. Иммерсивность становится не просто методом вовлечения, но инструментом культурного исследования человека, его восприятия, памяти, аффекта и коммуникации в мире, где границы реальности всё менее стабильны.

Иммерсивность в контексте современной гуманитарной и культурологической мысли предстает как сложный, многоаспектный и междисциплинарный феномен, формирующийся на пересечении технологий, искусства, медиакоммуникаций, философии восприятия и социокультурной практики. Прежнее понимание иммерсивности как преимущественно технически опосредованного эффекта – будь то применение VR, AR, мультимедийных инсталляций или цифровых симуляций – постепенно уступает место более широкой трактовке, в которой первостепенное значение приобретают перцептивные, аффективные, коммуникативные и экзистенциальные аспекты. Иммерсивность начинает интерпретироваться не только как инструмент или медиум, но как особый способ организации культурного опыта, в котором субъект не просто воспринимает контент, но включается в него на телесно – чувственном, эмоциональном и когнитивном уровнях.

Проведённый комплексный анализ позволил систематизировать ключевые исследовательские подходы к изучению феномена иммерсивности институциональный, сервисный, функциональный, текстуально-коммуникативный и содержательно-смысловой. Каждый из них выявляет определённые грани иммерсивного опыта: от его нормативной и прагматической представленности в различных социальных институтах (образовании, театре,

музее, индустрии досуга) до глубинных философско-антропологических оснований, связанных с изменением формы субъектного участия в культурной среде. В совокупности эти подходы демонстрируют методологическую зрелость и высокий потенциал дальнейшего теоретического обоснования и прикладного использования категории иммерсивности.

Особую значимость в процессе исследования приобрело выявление и дифференциация концептуальной триады: иммерсивность – иммерсия – иммерсивный опыт. Уточнение семантических и методологических различий между этими понятиями позволило выстроить устойчивую понятийную модель, в рамках которой иммерсивность трактуется как объективное качество среды, определяющее её «погружаемость»; иммерсия как субъективное состояние, возникающее в процессе взаимодействия с этой средой; иммерсивный опыт как результат такой взаимосвязи, выражающийся в форме перцептивной трансформации, эмоционального вовлечения и когнитивной реконфигурации восприятия. Дополнительно было предложено понятие иммерсивного погружения как процессуального аспекта вовлечённости, обеспечивающего переход от внешнего наблюдения к внутреннему участию, и в дальнейшем к субъектному сотворчеству.

Именно через призму иммерсивного опыта становится возможным выявление новой логики культурного взаимодействия, в которой смещается традиционная дихотомия «автор–зритель» или «производитель – потребитель» в сторону более гибких, партиципативных форм. Иммерсивность в этом смысле оказывается медиатором, соединяющим разные типы сенсорного восприятия, коммуникативных установок и культурной идентичности в целостный опыт. Главной особенностью такого опыта становится не столько удержание внимания на медиаконтенте, сколько вовлечение человека в происходящее, превращение его из пассивного наблюдателя в активного участника, а иногда – и в соавтора.

Рассматривая иммерсивность с точки зрения феноменологии и смыслового содержания, можно увидеть её как форму культурного посредничества, в которой восприятие перестаёт быть лишь процессом получения информации и превращается в глубокую деятельность по созданию личного и коллективного смысла. Это особенно важно в условиях современного информационного пространства, переполненного данными и визуальными впечатлениями. Иммерсивность в этой связи выполняет компенсаторную функцию: помогает формировать устойчивые формы эмоциональной реакции, восстанавливает связи между субъектом и социумом, усиливает эмпатические и рефлексивные механизмы.

Показательно, что иммерсивные практики сегодня находят своё выражение не только в области искусства или музейной экспозиции, но и в более широких социокультурных форматах – образовании, терапевтической практике, медиапроизводстве, геймдизайне, маркетинге. Это говорит о том, что иммерсивность становится новой универсальной формой культурной коммуникации, в которой эстетическое, познавательное и практическое соединяются в неделимом опыте. Таким образом, иммерсивность функционирует как связующее звено между цифровыми технологиями и человеческой чувственностью, между виртуальностью и телесным присутствием.

Следует подчеркнуть, что иммерсивность сегодня выходит за рамки исключительно эстетической категории. Она демонстрирует высокую степень интегративности, объединяя в себе образовательные, рекреационные, коммуникативные, маркетинговые и социокультурные функции. Такой подход позволяет рассматривать иммерсивность как одну из центральных культурных практик XXI века, способную адаптироваться к различным форматам – от экспозиции до цифрового театра, от образовательного VR-курса до интерактивного сторителлинга в маркетинге. Таким образом, иммерсивность может быть определена как культурная технология нового типа, выстраивающая

взаимодействие между человеком, медиасредой и смысловыми структурами культуры.

Обобщая, можно утверждать, что иммерсивность в условиях современной культуры выполняет двойную функцию: с одной стороны – как форма чувственно-эмоционального и когнитивного погружения в искусственно или художественно сконструированную среду; с другой – как способ конструирования субъектности в постмодерной социокультурной реальности. В этой связи иммерсивные форматы становятся неотъемлемой частью новых культурных кодов, а исследование иммерсивности – значимым направлением современной гуманитарной науки.

В конечном счёте, иммерсивность предстает не только как объект анализа, но и как методологическая перспектива, позволяющая по-новому осмыслить процессы культурного производства, восприятия и взаимодействия в условиях стремительно меняющейся медиасреды. Через неё современная культура находит новые формы осознанности, телесной включенности и смыслового соприсутствия, столь необходимые человеку в эпоху цифровых трансформаций.

Осознание иммерсивности как многогранного феномена открывает новые перспективы для дальнейших исследований в рамках гуманитарных и культурологических наук. Важно отметить, что развитие технологий и изменение культурных кодов требуются для более глубокого осмысления феномена иммерсивности в условиях глобализованного мира, где значительное место занимает не только виртуальная реальность, но и гибридные формы медиакультуры.

Современные исследовательские подходы, рассматривающие иммерсивность как процесс, связывающий восприятие, эмоции и когнитивные механизмы, становятся основой для разработки новых методологических инструментов, позволяющих исследовать изменения в восприятии культурных практик и процессов. Сюда входит и анализ взаимодействия субъекта с

медиапространством, а также вовлеченность в процессы творчества и сотворчества, что может быть полезно для дальнейших исследований в сфере культурной антропологии и социальной психологии.

Иммерсивность, проникая в повседневную жизнь, образует новые формы взаимодействия с окружающей средой и социумом, что особенно важно для будущих культурных практик. В перспективе, её изучение в контексте гуманитарных дисциплин становится ключевым не только для понимания социальных и культурных изменений, но и для выстраивания диалога между различными науками, занимающимися изучением межкультурных взаимодействий и технологий.

Таким образом, иммерсивность не только способствует развитию традиционных форм культуры, но и активно формирует новые культурные реальности, где сенсорная и эмоциональная вовлеченность становятся важными элементами культурного и образовательного процесса. Эта способность иммерсивных практик формировать инклюзивный и многозначный культурный опыт является важным индикатором их будущей роли в глобальной культурной и образовательной трансформации.

В конечном итоге, иммерсивность как явление современной культуры служит не только мостом между технологиями и человеческой чувственностью, но и необходимым инструментом для формирования новых парадигм восприятия, создания актуальных культурных практик и концептуализации индивидуальной и коллективной субъектности в условиях трансформации традиционных культурных норм.

ГЛАВА 2. ИММЕРСИВНЫЕ КОДЫ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ: ЗРЕЛИЩНАЯ И ПРАЗДНИЧНО-ОБРЯДОВАЯ ПРАКТИКИ ВОВЛЕЧЕНИЯ

2.1. Иммерсивность традиционной зрелищной и танцевально-обрядовой культуры: к генеалогии практик погружения

Для адекватного понимания современных иммерсивных процессов и используемых практик в сфере актуальной художественной культуры нам представляется необходимым обратиться к своеобразной «культурной археологии» феномена, проследив его генеалогию и динамику в контексте существования архаических и традиционных культурных форм.

Оговоримся сразу, что, буквально, термин «иммерсивность» (как и стоящие за ним актуальные смыслы) не считывался и не воспроизводился во времена, предшествующие современному этапу прочтения проблемы. Однако, практики погружения, переживание эффекта сопричастности индивидуального «Я» с неким коллективным целым – являлись фундаментом традиционной культуры. Другими словами, погружение как фундаментальный антропологический механизм и тот самый «культурный опыт аудитории» (о которых и идет речь в данном диссертационном исследовании), отнюдь не является порождением исключительно современной эпохи с ее технологическими инновациями и цифровыми революциями. Напротив, стратегии тотального вовлечения реципиента в перформативное пространство, растворения границ между участником и зрителем, создания альтернативных онтологических режимов составляют сердцевину множества традиционных обрядово-ритуальных практик, зрелищных действий и коллективных церемоний, восходящих к самым истокам человеческой цивилизации. Е.С. Новик справедливо отмечает, что традиционные обряды выступают стабилизирующим и воспроизводящим фактором, видом «социальных коммуникаций», обеспечивающих трансляцию

культуры от поколения к поколению» [145], что в определенном смысле может рассматриваться в терминах слияния и создания единого опыта.

В данной главе мы не считаем возможным (в силу лаконичного объема изложения материала) осуществлять поэтапный историко-культурный экскурс, но видим необходимость в иллюстративном обозначении наиболее характерных иммерсивных практик традиционной культуры:

– *пространственно-телесных* – создание локусов, структурирующих поведенческие паттерны через погружение в зону сакральности, стирание границ реального и иллюзорного миров в ритуальных практиках;

– *мифо-действенных* – особый опыт переживания мифа как «живого события» [145, С. 145], действующего не столько как сюжетное повествование, сколько как непосредственное активное эмоциональное проживание в субъективном опыте «где границы между обыденным и сакральным стираются, обеспечивая полное погружение участников в мифологическую реальность» [145, С. 112];

– *телесно-чувственных* – использование тела как медиума, как точки соединения физиологического и эмоционального состояний, вхождение в сакральное переживание через тактильные ощущения, звуки и запахи (особая роль в подобных практиках отводилась шаманам, погружающих участников в измененное состояние сознания посредством ритуальных действий);

– *циклически-временных* – воспроизведение циклов природы, смерти и рождения в символической синхронизации, ощущении связи с предками, гармонии с окружающим миром.

Нам представляется, что архаические ритуальные комплексы, будь то шаманские камлания сибирских народов, дионисийские мистерии античной Греции или карнавальные празднества средневековой Европы, в полной мере реализовывали принципы мультисенсорного воздействия на участников, создавая синестетические среды, где визуальные образы сплетались с ритмическими

структурами, ароматическими композициями, тактильными ощущениями и кинестетическими переживаниями[28]. Подобные практики, на наш взгляд, можно рассматривать как протоформы современного иммерсивного погружения, превосходящие и во многом превосходящие по интенсивности воздействия достижения современных цифровых и перформативных технологий.

Особенно показательной в этом отношении представляется традиция шаманских ритуалов, где достижение измененных состояний сознания и трансперсональных переживаний достигается посредством комплексного воздействия на всю сенсорную систему восприятия участников действия [206]. Монотонный бой бубна, создающий гипнотические ритмические паттерны, дым благовоний, изменяющий химический состав вдыхаемого воздуха, мерцающий свет костра, генерирующий оптические иллюзии, ритуальные движения и жесты, активирующие проприоцептивные механизмы, – все эти элементы сплетаются в единую синкретическую систему, способную кардинально трансформировать перцептивные и когнитивные процессы участников церемонии.

Важно, что эти элементы не являются случайным набором сенсорных стимулов, а осмысленными средствами, направленными на «перепрограммирование» восприятия и на создание сакрального пространства.«Некоторые религиозные мыслители определяют танцевальные культы как попытку (по существу, механическую) прорыва к высшей духовности, возвращения духовной интуиции, ощущения полноты бытия, утраченные в связи с постигшей человечество на заре истории метафизической катастрофой. Следствием этого рокового события для человека явился разрыв с Богом и вечные мучительные поиски возвращения былой гармонии с собой и миром» [133, С.118-124].

Принципиальным отличием архаических форм от современных иммерсивных практик является их сакральный, магически–религиозный характер. Если современный театр или цифровая инсталляция преследуют

преимущественно эстетические, развлекательные или образовательные цели, то традиционные ритуалы были нацелены на достижение конкретных сакральных эффектов – исцеления, предсказания будущего, коммуникации с духами предков, обеспечения плодородия земли. В ритуале тело и сознание участников не отделяются от культурных и религиозных контекстов, а становятся полноправными участниками мифологического действия. В этом смысле архаические практики служили не только индивидуальным переживанием, но и механизмом сохранения и транслирования культурных смыслов. Тем не менее, механизмы воздействия на психику и соматику участников в обоих случаях обнаруживают поразительное сходство, что позволяет говорить о существовании универсальных антропологических констант погружения.

Не менее значимой для понимания генеалогии современной иммерсивности представляется традиция античных мистериальных культов, прежде всего элевсинских и дионисийских мистерий, которые представляли собой тщательно организованные перформативные события, направленные на инициацию участников в сакральные знания и переживания. Элевсинские мистерии, посвященные богиням Деметре и Персефоне, разворачивались в специально сконструированном архитектурном пространстве – телестерионе, способном вместить тысячи участников и оборудованном сложной системой акустических, оптических и сценографических эффектов.

Инициация в элевсинские таинства предполагала последовательное прохождение нескольких стадий посвящения, каждая из которых использовала специфические техники воздействия на сознание и восприятие участников. Предварительное очищение и пост подготавливали организм к восприятию измененных состояний, употребление священного напитка кикеона (возможно, содержавшего психоактивные вещества) инициировало химические изменения в работе нервной системы, а само ритуальное действие сочетало драматические

представления с мистическими видениями, создавая уникальную синестетическую среду.

Дионисийские культы, распространившиеся по всему эллинистическому миру, представляли еще один вариант архаической иммерсивности, основанной на экстатических практиках и коллективном переживании измененных состояний сознания. Вакханалии – ритуальные празднества в честь Диониса – превращали участников в менад и сатиров, стирая границы между человеческим и божественным, цивилизованным и дикарским, индивидуальным и коллективным. Употребление вина, исполнение оргиастических танцев, ритуальное переодевание, музыкальное сопровождение создавали атмосферу тотального выхода за пределы обыденной реальности». «Вакханалии были не просто праздниками, но актами религиозного экстаза, где границы между людьми и богами стирались; участники входили в транс, становясь менадами и сатиром, переживая коллективное слияние с божественным через музыку, танцы и ритуальное употребление вина» [228]. Параллельное развитие получили аналогичные феномены в римской цивилизации, где вакханалии трансформировались в еще более масштабные зрелищные действия, охватывающие целые городские кварталы и продолжающиеся несколько суток подряд. Римские лудии – грандиозные празднества в честь различных божеств – представляли собой синкретические перформативные комплексы, где гладиаторские поединки сочетались с театральными представлениями, музыкальными состязаниями, публичными пирами и религиозными процессиями. Особенностью римского подхода к коллективным экстатическим переживаниям становилась их институционализация и включение в государственную идеологическую машину – если греческие мистерии сохраняли характер эзотерических посвящений для узкого круга адептов, то римские празднества приобретали откровенно популистский характер, превращаясь в инструмент социального контроля и политической мобилизации масс. Амфитеатры и цирки функционировали как

гигантские резонаторы коллективных аффектов, где архитектурная акустика усиливала эмоциональное воздействие происходящего, а сама топография зрелищного пространства – с его четким разделением на арену и зрительские трибуны – создавала уникальную динамику между участниками и наблюдателями действия. «Празднества... были включены в официальный религиозный календарь и справлялись на государственный счет под руководством представителей римской знати. Возглавляя языческие религиозные церемонии и празднества, покровительствуя отдельным культам, члены сенаторской аристократии демонстрировали не только свою набожность, но и свой социальный статус – первенство не только в религиозной, но и в общественно-политической жизни столицы» [24].

Танцевально–хореографическая составляющая занимала центральное место в системе традиционных иммерсивных практик, поскольку именно через ритмические движения тела достигалось наиболее непосредственное воздействие на психосоматические процессы участников. Традиционный танец в архаических культурах никогда не был простым развлечением или эстетическим зрелищем, но представлял собой мощную технологию трансформации сознания, способ коммуникации с сакральными силами, механизм социальной интеграции и передачи культурных кодов [217].

Большинство исследователей указывают на способность танцевальных практик стимулировать этот переход в своеобразную «иную» плоскость бытия» танец как часть религиозного культа мог обеспечивать вхождение в особое психическое состояние, отличное от обыденного, в котором возможны различного рода мистические контакты с миром духовных энергий» [133].

Таким образом, танцевальная и хореографическая составляющая античных празднеств и ритуалов не только являлась мощным инструментом для коллективной мобилизации и формирования общего аффекта, но и служила каналом для активного воздействия на внутренний мир участников. Эти практики

занимали важное место в формировании и укреплении общественного единства, способствуя трансформации и социальному сплочению через телесные и ритуальные переживания.

Особенно показательными в этом отношении представляются традиции экстатического танца, распространенные во множестве культур – от суфийских дервишей и индийских девадаси до африканских ритуальных плясок и сибирских шаманских камланий. Во всех этих практиках повторяющиеся ритмические движения, часто доводимые до состояния физического изнеможения, служили катализатором достижения трансперсональных состояний, выхода за границы обыденного сознания и погружения в альтернативные реальности.

Суфийский танец дервишей представляет собой, возможно, наиболее рафинированную форму подобных практик, где вращательные движения, совершаемые в течение продолжительного времени, приводят к изменению работы вестибулярного аппарата и индуцируют особые состояния сознания, интерпретируемые как мистическое единение с божественным началом [208]. Белые одежды танцующих, создающие эффект левитации и размывания телесных границ, музыкальное сопровождение, основанное на гипнотических мелодических паттернах, ароматические курения – все эти элементы сплетаются в единую иммерсивную систему, способную кардинально трансформировать восприятие участников и наблюдателей.

В. Тыминский предполагает, что главным в этих танцах был акт «погружения» в мистическое состояние, которое наступало через несколько часов после начала плясок. Исследователь сравнивает его с «наркотическим опьянением от собственного движения, когда границы реальности становятся прозрачными и, скрытая за ними вторая реальность становится такой же воспринимаемой. Человек в танцах и искусстве древности был как бы воплощением подсознания Вселенной» [200, С. 24 – 25].

Особый интерес представляют гендерно-дифференцированные аспекты традиционных экстатических практик, где мужские и женские формы ритуального погружения демонстрируют различные стратегии достижения трансперсональных состояний. Женские культовые традиции – от древнегреческих менад до сибирских шаманок-удаган, от индийских девадаси до африканских жриц-одержимых – характеризовались преимущественно спонтанным, интуитивным характером экстатических переживаний, где телесная оболочка становилась проводником божественных энергий и космических сил. Мужские же ритуальные комплексы тяготели к более структурированным, технически отработанным формам индуцирования измененных состояний сознания, предполагающим длительное обучение и посвящение в эзотерические знания. «...Женские посвящения... проходят индивидуально. Это... связано с тем, что женские посвящения начинаются с первой менструации. ... Их к ритуалу подводят через изоляцию... Девушку ритуально готовят принять свой особый образ жизни, приводят к пониманию своей созидательной роли и ответственности перед обществом и Космосом... Обряды женского посвящения менее драматичны, чем у мальчиков» [229]. Подобная дихотомия отражала более глубинные архетипические представления о природе мужского и женского начал в космологической картине мира архаических сообществ, где женственность ассоциировалась с хтоническими, теллурическими силами, а мужественность – с небесными, трансцендентными принципами. Синтез этих полярностей в рамках коллективных ритуальных действий создавал уникальную динамику сакрального пространства, где индивидуальные экстатические переживания участников сплетались в единую полифоническую симфонию духовного преображения.

Не менее значимую роль в традиционных культурах играли сезонные и календарные празднества, которые можно рассматривать как коллективные иммерсивные события, охватывающие целые сообщества и длящиеся от нескольких дней до нескольких недель. Подобные празднования – будь то

древнегреческие дионисии, римские сатурналии, славянские масленичные гуляния или средневековые карнавалы – создавали временные альтернативные миры, в которых привычные социальные нормы и иерархии подвергались инверсии, а участники получали возможность примерить на себя иные идентичности и роли.

В такие моменты общественные ограничения ослаблялись, и люди могли по-новому пережить социальные связи и взаимодействия, которые в обычной жизни были бы невозможны или невозможны в таком объеме. Эти праздники становились своего рода «вне-временем», где участники могли ощутить себя частью не только человеческого, но и сверхчеловеческого или мифологического порядка, перемещая границы реальности и фантазии.

Карнавальная культура средневековой и ренессансной Европы, детально проанализированная М.М. Бахтиным, представляет особенно яркий пример традиционной иммерсивности, основанной на принципах гротеска, амбивалентности и тотальной театрализации общественного пространства. Карнавал превращал всю городскую среду в единую перформативную зону, где каждый житель становился одновременно актером и зрителем, участником и творцом разворачивающегося действия. Смеховая культура карнавала создавала особую атмосферу вседозволенности и свободы, временно освобождающую людей от груза повседневных обязательств и социальных конвенций. Карнавальное пространство становилось местом трансформации, где люди могли не только освободиться от социальных ролей, но и возродить традиции и мифы, переработав их в новых, обновленных формах[15].

Принципиальное значение в карнавальской логике имел механизм инверсии – временного переворачивания привычного порядка вещей, когда господа становились слугами, мужчины переодевались женщинами, сакральное подвергалось профанации, а профанное возводилось в ранг священного. Подобная логика парадокса и противоречия создавала уникальное семиотическое

пространство, в котором стандартные механизмы означивания и интерпретации переставали функционировать, открывая путь для альтернативных способов осмысления реальности [172]. Как заметил Бахтин, карнавальная культура демонстрировала не только разрушение, но и создание нового порядка, где разрушение старого мира было не самоцелью, а катализатором трансформации социальной реальности и индивидуального самовыражения. Это становилось возможным благодаря открытым символам, абсурдным метафорам и глубокой связи с народными традициями, от которых исходила сила праздника [15].

Важнейшую роль в создании карнавальной атмосферы играли разнообразные сенсорные стимулы – яркие костюмы и маски, громкая музыка и пение, обильная еда и питье, тактильные контакты и физические взаимодействия между участниками. Карнавал обращался не только к интеллекту, но и к телесности человека, актуализируя те аспекты человеческой природы, которые в обыденной жизни подвергались вытеснению и табуированию. Гротескные образы карнавальных персонажей – толстяков и уродов, шутов и дураков – символизировали торжество материально–телесного начала над абстрактно – спиритуальным.

Это телесное наслаждение, сопровождаемое сатирическим и комическим элементами, позволяло людям не только отдохнуть от социальных напряжений, но и на время снять психологические барьеры, освобождая их от страхов, тревог и ограничений. Мощный акцент на чувственности карнавала становился важным инструментом социальной рефлексии, в котором люди могли пережить собственную физическую природу без осуждения.

Параллельно с европейскими карнавальными традициями развивались сходные феномены в неевропейских цивилизационных ареалах, демонстрируя универсальный характер человеческой потребности в периодическом выходе за пределы нормативного социального порядка. Мексиканский День мертвых с его красочными процессиями и театрализованными диалогами с умершими предками,

бразильские карнавалы с их экстравагантными костюмами и безудержной музыкально-танцевальной стихией, индийский праздник Холи с ритуальным обмазыванием участников цветными красками – все эти культурные практики воспроизводили архетипическую логику временного переворачивания установленного миропорядка.

Однако каждая из этих традиций обладала собственной семиотической спецификой, отражающей уникальные особенности местных космологических представлений и социальных структур. Если европейский карнавал акцентировал прежде всего социально-политическую инверсию, то латиноамериканские празднества фокусировались на преодолении границы между миром живых и мертвых, а азиатские фестивали подчеркивали циклическое обновление природных и космических ритмов. Подобное многообразие региональных вариаций при сохранении общей структурной матрицы свидетельствует о фундаментальной антропологической значимости иммерсивных практик как универсального механизма культурного воспроизводства и социальной регенерации.

Рассматривая традиционные формы иммерсивности в их исторической динамике, нельзя не отметить постепенную трансформацию их функций и значений в процессе модернизации общества. Если в архаических и традиционных культурах подобные практики носили преимущественно сакральный, ритуально–религиозный характер и были тесно интегрированы в систему социального воспроизводства, то в современную эпоху они все больше перемещаются в сферу досуга, развлечения и эстетического потребления. Секуляризация культуры, происходившая в Европе начиная с эпохи Просвещения, привела к постепенному вытеснению традиционных ритуальных практик из центра общественной жизни и их замещению рационализированными формами социальной организации. Карнавалы превратились в туристические аттракции, мистерии – в театральные представления, а экстатические танцы – в

фольклорные шоу. Однако сама потребность в иммерсивных переживаниях, в выходе за пределы рутинизированной повседневности, в проживании альтернативных реальностей никуда не исчезла, но лишь трансформировалась и приобрела иные формы выражения.

Именно эту латентную потребность и удовлетворяют современные иммерсивные практики – от виртуальной реальности и компьютерных игр до иммерсивного театра и инсталляционного искусства. В известном смысле они выполняют те же антропологические функции, что и их архаические предшественники – обеспечивают возможность временного выхода за границы обыденного опыта, примеривания альтернативных идентичностей, проживания интенсивных коллективных переживаний. Однако механизмы достижения этих эффектов существенно изменились под влиянием технологических инноваций и трансформации культурных кодов.

Рассмотренные выше культурные формы демонстрируют поразительное многообразие иммерсивных стратегий, развивавшихся в различных цивилизационных ареалах. Однако, несмотря на локальную специфику, во всех этих традициях обнаруживается устойчивая структура сенсорного вовлечения и ритуальной функции, формирующая своего рода перцептивную грамматику коллективного опыта. Каждая из представленных культурных форм демонстрирует уникальную модель погружения, в основе которой лежит не столько техническая эскалация стимулов, сколько системная организация перцептивного опыта, соответствующая метафизическим установкам и социальным задачам данного общества. В этом контексте иммерсивность не сводится к техническому эффекту, но представляет собой культурно обусловленную технологию смыслопорождения, восходящую к глубинным архетипам человеческого восприятия.

Все эти формы традиционной иммерсивности свидетельствуют о наличии устойчивых универсалий в способах организации погружения, вне зависимости от

географических и историко-культурных различий. Иммерсивные практики, развивавшиеся в ритуальных, мистериальных и празднично-обрядовых контекстах, изначально формировались как механизмы коллективной аффективной регуляции, сакрализации пространства и трансформации субъективного восприятия. Будь то экстатическая вакханалия или медитативное чайное действо, каждый культурный сценарий задействует определённую сенсорную конфигурацию, направленную на дестабилизацию повседневной ментальности и временное включение индивида в особый режим восприятия – ритуально организованную альтернативную реальность.

Таким образом, иммерсивность предстает не столько как технологическая или эстетическая категория, сколько как глубинная антропологическая константа, опосредующая переход субъекта в иное онтологическое состояние. Современные формы иммерсивного искусства, опираясь на технологические медиаторы, во многом воспроизводят архаические принципы сенсорной модуляции, но при этом утрачивают их сакральную интегративную функцию. Сравнительное осмысление этих параллелей позволяет не только выявить преемственность форм, но и расширить понимание иммерсивности как многоуровневого культурного механизма, структурирующего опыт, идентичность и коллективную память.

2.2. Ключевые коды традиционной культуры: звуковая, ольфакторная и тактильная основа коммуникации

Углубленный анализ традиционных иммерсивных практик требует детального рассмотрения тех сенсорных кодов и каналов воздействия, посредством которых достигались эффекты погружения и трансформации сознания участников. В отличие от современной культуры, где доминирующее положение занимают визуальные медиа и технологии, традиционные общества в гораздо большей степени полагались на невизуальные сенсорные модальности – слуховые, обонятельные, тактильные, кинестетические – для создания мощных иммерсивных переживаний. Именно анализ этих альтернативных сенсорных стратегий позволяет лучше понять специфику досовременных форм погружения и их отличие от современных цифровых аналогов.

Звуковая среда занимала центральное место в системе традиционных иммерсивных технологий, поскольку аудиальные стимулы обладают уникальной способностью непосредственно воздействовать на нервную систему, минуя рациональные фильтры сознания и активируя архаические, дорефлективные пласты психики. Ритмические паттерны, создаваемые ударными инструментами – бубнами, барабанами, трещотками, колокольчиками – индуцировали измененные состояния сознания посредством синхронизации мозговых волн с внешними акустическими ритмами. Современные нейрофизиологические исследования подтверждают, что монотонные ритмические звуки способны влиять на частоту электрической активности мозга, вызывая эффекты, сходные с медитативными или трансовыми состояниями [142, С. 57].

Особенно показательным в этом отношении является феномен бинауральных биений – акустического явления, возникающего при одновременном воздействии на левое и правое ухо звуков близких, но не идентичных частот. Подобный эффект широко использовался в традиционных ритуальных практиках – например, в тибетских поющих чашах, индийских

ситарах, африканских калимбах – для индуцирования измененных состояний сознания и достижения медитативных переживаний. Возникающие при этом слуховые иллюзии и гармонические обертоны создавали богатую акустическую среду, способную кардинально трансформировать восприятие пространства и времени у участников ритуала.

Не менее важную роль играла и вокальная составляющая традиционных звуковых практик – заклинания, мантры, литании, песнопения, выкрики и возгласы. Человеческий голос в традиционных культурах рассматривался не просто как средство передачи информации, но как магический инструмент, способный воздействовать на реальность и трансформировать окружающий мир. Техники горлового пения, развитые в культурах Центральной Азии, позволяли извлекать множественные обертоны из одного голоса, создавая эффект полифонического звучания от одного исполнителя.

Григорианское пение в европейской христианской традиции представляет еще один пример использования вокальных техник для создания иммерсивной атмосферы. Акустические свойства готических соборов – длительная реверберация, резонансные эффекты – усиливали воздействие хорального пения, превращая архитектурное пространство в гигантский музыкальный инструмент [141, С. 60]. Участники богослужения оказывались буквально окруженными звуковыми волнами, которые, отражаясь от стен и сводов, создавали ощущение присутствия божественного начала.

Вместе с тем, важно подчеркнуть, что роль звуковых практик в традиционных культурах не ограничивалась лишь физическим воздействием на психику. Звуковые практики использовались как средство создания специфических культурных и религиозных смыслов, которые передавались через акустическую атмосферу. Разнообразие инструментов, использование вокальных техник и синхронизация звуков с определёнными ритуальными действиями формировали глубокую культурную значимость звуковых феноменов,

оказывающих влияние на восприятие времени, пространства и духовной реальности.

Исследование традиционных иммерсивных практик невозможно без тщательного анализа сенсорных каналов, через которые в архаических и ритуальных культурах происходила передача сакрального опыта. В отличие от современного визуального доминирования, традиционные общества активнее задействовали аудиальные, ольфакторные, тактильные и кинестетические формы восприятия, формируя многоуровневые и глубоко телесные формы взаимодействия с миром. Эти сенсорные стратегии воздействовали не только на эмоционально-психический фон участников, но и вызывали физиологические изменения в состоянии тела и сознания, обеспечивая глубину погружения и переживания.

Важно подчеркнуть, что в традиционном контексте эти эффекты имели неразрывную связь с сакральным смыслом: каждый физиологический сдвиг воспринимался как отражение духовного перехода или инициации. Таким образом, иммерсивность ритуала реализовывалась не только как эстетическое или эмоциональное переживание, но как глубокий психофизический и онтологический опыт, интегрирующий человека в космологический порядок. Сенсорные коды традиционной культуры не только служили формами эстетической выразительности или коммуникативными средствами, но и были глубоко вплетены в нейрофизиологические и психосоматические процессы. Воздействие на слух, обоняние, тактильные и двигательные каналы формировало целостную перцептивную матрицу обряда, через которую происходила перестройка сознания, тела и идентичности участников.

Мультисенсорность обеспечивалась, прежде всего, ольфакторным воздействием как древнейшей формой иммерсивного опыта, предназначенного не столько для эстетических целей, а восходящего к функции медиума между телесным и духовным началом: «На стадии ранних форм религии запахи

выполняли магическую функцию: им приписывали магические свойства, использовали их для воздействия на человеческое сознание, физическое состояние» [66].

Ольфакторная составляющая традиционных иммерсивных практик представляет собой один из наиболее недооцененных, но исключительно важных каналов воздействия на психику и соматику участников ритуальных действий. Обонятельная система человека напрямую связана с лимбическими структурами мозга, ответственными за эмоциональные реакции и формирование памяти, что делает ароматические стимулы чрезвычайно эффективным инструментом для индуцирования измененных состояний сознания и создания устойчивых ассоциативных связей. В отличие от других сенсорных модальностей, обонятельные впечатления практически не подвергаются рациональной обработке и критическому анализу, но оказывают непосредственное воздействие на эмоциональную и мотивационную сферы человека. Использование благовоний, ароматических масел, курительных смесей и других одорифических субстанций составляло неотъемлемую часть практически всех традиционных ритуальных комплексов – от древнеегипетских храмовых церемоний до христианских богослужений, от буддийских медитативных практик до шаманских камланий. Каждая культурная традиция выработала собственный ольфакторный язык, систему ароматических кодов, где различные запахи соотносились с определенными сакральными смыслами, божественными силами, психологическими состояниями. В древнеегипетской культуре искусство парфюмерии и ароматерапии достигло необычайной изощренности, а жрецы различных храмов разработали сложные рецептуры благовоний, предназначенных для достижения конкретных ритуальных эффектов. Так, благовония на основе мирры использовались для коммуникации с загробным миром и духами умерших, ладан способствовал очищению и сакрализации пространства, а композиции с добавлением лотоса индуцировали видения и пророческие сновидения.

Археологические находки свидетельствуют о том, что египетские храмы были оборудованы сложными системами курильниц и ароматических диффузоров, позволявших создавать многослойные ольфакторные композиции.

Особенно интересным представляется феномен кифи – священного благовония, которое изготавливалось из шестнадцати различных ингредиентов согласно строго канонизированной рецептуре. Процесс приготовления кифи занимал несколько месяцев и сопровождался специальными ритуалами, а само благовоние использовалось для индуцирования пророческих видений и коммуникации с божественными силами. Плутарх в своем трактате «Об Исиде и Осирисе» описывает психоактивные свойства кифи, отмечая его способность успокаивать разум днем и стимулировать яркие сновидения ночью [122, С. 74].

Не менее развитой была ольфакторная составляющая христианской литургической традиции, где использование ладана стало неотъемлемой частью богослужебного ритуала. Каждение – процесс воскурения ароматических смол в специальных кадилах – не только создавало особую атмосферу сакральности, но и символизировало вознесение молитв к небесам, очищение пространства от демонических сил, присутствие Святого Духа. Византийская традиция разработала сложную семиотику каждения, где различные способы манипуляции кадилом – круговые движения, крестообразные жесты, направление дыма – несли определенную символическую нагрузку.

Восточные традиции – индуизм, буддизм, даосизм – также выработали изощренные системы ольфакторных практик, тесно интегрированных в медитативные и ритуальные комплексы. Благовония на основе сандала, пачули, жасмина, розы не только создавали благоприятную атмосферу для медитации, но и ассоциировались с различными божествами, чакрами, состояниями сознания [107]. Японская церемония благовоний (кодо) превратила обонятельные практики в высокое искусство, где участники должны были не просто вдыхать ароматы, но «слушать» их, различать тончайшие нюансы и ассоциации.

Синестетические эффекты взаимодействия ольфакторных стимулов с визуальными, аудиальными и кинестетическими компонентами ритуального действия порождают уникальные феномены кроссмодального восприятия, когда различные сенсорные модальности начинают интерферировать друг с другом, создавая качественно новые перцептивные гештальты. Нейрофизиологические исследования последних десятилетий убедительно демонстрируют существование прямых нейронных связей между обонятельной корой и лимбической системой, что объясняет способность ароматических композиций напрямую воздействовать на эмоциональные центры мозга, минуя рациональные фильтры сознания.

В контексте традиционных церемониальных практик подобные нейробиологические механизмы использовались интуитивно, но чрезвычайно эффективно – жрецы и шаманы различных культур эмпирически открыли оптимальные сочетания ароматических субстанций, способных индуцировать желаемые психологические состояния у участников обрядов. Особенно показательными в этом отношении представляются традиции создания многокомпонентных благовонных смесей, где каждый ингредиент выполнял специфическую функцию в общей драматургии ольфакторного воздействия – от первичной активации внимания через резкие, проникающие ароматы до финального умиротворения посредством мягких, обволакивающих эссенций. Временная развертка подобных композиций создавала своеобразную ольфакторную нарративность, ведущую участников церемонии через последовательность заранее спланированных эмоциональных и когнитивных трансформаций.

Тактильная составляющая традиционных иммерсивных практик охватывала широкий спектр телесных переживаний – от непосредственных физических контактов между участниками ритуала до взаимодействия с различными материальными объектами, фактурами, температурными режимами. В отличие от современной культуры, где тактильность часто табуируется и ограничивается

приватной сферой, традиционные общества активно использовали прикосновение как мощный инструмент социальной интеграции, передачи сакральной силы, индуцирования измененных состояний сознания.

Для более глубокого понимания роли тактильных практик в ритуально-религиозных системах различных культур необходимо систематизировать виды прикосновений и их символические функции. Прикосновение в сакральных традициях выступает не только как физический контакт, но и как важный семиотический знак, несущий определённые смыслы и выполняющий ключевые ритуальные задачи.

Ритуальные прикосновения – возложение рук, помазание маслами, объятия, поцелуи – составляли неотъемлемую часть большинства церемониальных практик и служили каналами передачи благодати, исцеления, посвящения. В христианской традиции возложение рук епископа при рукоположении священника рассматривается как передача апостольской преемственности, а помазание миром при крещении и миропомазании символизирует печать Святого Духа. Подобные практики основаны на архаическом представлении о том, что прикосновение способно передавать не только физическую энергию, но и духовные качества, благословения, сакральную силу [106].

Особенно развитыми тактильные практики были в контексте исцелительских ритуалов, где прикосновение руками целителя к телу пациента рассматривалось как основной механизм терапевтического воздействия. Массаж в традиционной китайской медицине, аюрведические процедуры в индийской традиции, мануальные техники в европейской народной медицине – все эти практики основывались на представлении о том, что через прикосновение можно воздействовать на циркуляцию жизненной энергии в организме, устранять энергетические блокировки, восстанавливать гармонию между различными системами тела.

Не менее важную роль играло взаимодействие с ритуальными предметами – амулетами, талисманами, священными камнями, металлами, тканями, которые наделялись особыми магическими свойствами и служили проводниками сакральной силы. Фактурные качества этих объектов – гладкость или шероховатость поверхности, температура, вес, плотность – создавали специфические тактильные переживания, способствующие погружению в ритуальное состояние. Четки в буддийской и христианской традициях, ритуальные барабаны в шаманских практиках, священные камни в языческих культах – все эти объекты требовали не только визуального созерцания, но и непосредственного тактильного контакта.

Температурные воздействия также широко использовались в традиционных иммерсивных практиках для индуцирования измененных состояний сознания и создания интенсивных телесных переживаний. Ритуальные бани и парения – от скандинавской сауны до славянской бани, от японского сэнто до индейской темаскаль – представляли собой комплексные термальные практики, сочетающие воздействие высоких температур, пара, контрастных процедур с медитативными и социальными элементами. Подобные практики не только обеспечивали физическое очищение, но и символизировали духовное возрождение, смерть и воскресение, переход в новое качество бытия.

Кинестетическая составляющая, осознание положения и движения собственного тела в пространстве, занимала центральное место в танцевально–двигательных ритуальных практиках [98, С. 54]. Повторяющиеся ритмические движения, вращения, прыжки, статические позы не только создавали визуальный эффект для наблюдателей, но и индуцировали специфические физиологические и психологические состояния у самих исполнителей. Длительное вращение дервишей приводило к изменению работы вестибулярного аппарата и возникновению галлюцинаций, ритмические движения шаманов способствовали

вхождению в транс, а статические позы йогов и медитаторов обеспечивали глубокую интроспекцию и самосозерцание.

Принципиальное отличие традиционных тактильных практик от современных заключалось в их коллективном, социальном характере. Если современная культура в значительной степени индивидуализировала телесный опыт, ограничив социально приемлемые формы тактильности семейными и интимными отношениями, то традиционные общества активно использовали коллективные формы телесного взаимодействия как механизм социальной интеграции и культурной трансмиссии. Хороводы, коллективные пляски, ритуальные объятия и прикосновения создавали ощущение единства и сопричастности, растворяя индивидуальные границы в коллективном телесном опыте.

Синестетический характер традиционных иммерсивных практик проявлялся в том, что различные сенсорные модальности не функционировали изолированно, но образовывали единые полимодальные комплексы, где звуковые, ольфакторные, тактильные, визуальные стимулы взаимно усиливали и дополняли друг друга. Подобная интеграция различных каналов восприятия создавала эффект сенсорной синергии, когда общее воздействие оказывалось значительно более мощным, чем простая сумма отдельных стимулов.

Особенно ярко синестетические эффекты проявлялись в контексте коллективных экстатических практик, где одновременное воздействие ритмической музыки, ароматических курений, тактильных контактов, визуальных образов приводило к возникновению синтетических перцептивных феноменов – «видения» звуков, «слышания» цветов, «осязания» ароматов. Подобные кроссмодальные переживания интерпретировались как проявления мистических состояний, знаки присутствия сверхъестественных сил, откровения высшей реальности.

Рассматривая традиционные сенсорные коды в их историческом развитии, можно отметить постепенную трансформацию их роли и значения в процессе культурной динамики.

Модернизация общества, урбанизация, развитие технических средств коммуникации привели к существенному изменению сенсорного баланса культуры – доминирующее положение заняли визуальные и аудиальные медиа, тогда как ольфакторные, тактильные, кинестетические практики были в значительной степени маргинализированы и вытеснены в сферу терапии, эзотерики, альтернативных субкультур. Однако за этим процессом не стоит понимать линейный прогресс или утрату в простом смысле. Сенсорный опыт – подвижная и исторически изменчивая конструкция, отражающая не только технологические условия, но и доминирующие представления о человеке, теле, знании и взаимодействии с миром. В разных эпохах культурная система организует восприятие по-разному: каждая выделяет приоритетный канал чувственного доступа к реальности, структурируя повседневный и эстетический опыт согласно собственным онтологическим и эпистемологическим основаниям.

Анализ исторической динамики сенсорных кодов позволяет рассматривать культуру как своеобразную систему настройки восприятия, в которой доминирующие органы чувств не просто фиксируют реальность, но участвуют в её символическом и телесном конструировании. Смещения сенсорных приоритетов, происходившие от эпохи к эпохе, свидетельствуют о глубоких изменениях в антропологической модели человека, где восприятие оказывается не нейтральным каналом, а формой культурной артикуляции. Тем не менее, вытеснение некоторых форм чувственности не означало их исчезновения. Скорее, мы можем говорить о латентном существовании телесных и мультисенсорных практик, которые, не находя себе места в доминирующем дискурсе, сохранялись на периферии культуры.

Однако сама потребность в телесно насыщенных, многоканальных формах восприятия не исчезла она лишь изменила формы своего проявления. Современные иммерсивные технологии от VR-систем с тактильной обратной связью до ароматических инсталляций в музеях и театрах, представляют собой попытку не просто восполнить сенсорный дефицит, но и заново сконструировать способ присутствия в мире. В этом смысле они становятся технологическим аналогом синестетических и ритуальных форм, в которых тело вновь оказывается в центре культурного действия.

При этом важно понимать, что простое техническое воспроизведение сенсорных эффектов не может в полной мере заменить или восстановить целостный опыт телесной включенности, свойственный традиционным культурам. В архаических и доиндустриальных обществах формы погружения строились не на эффектах новизны или зрелищности, а на сложных структурах взаимодействия между человеком, природой и символическим порядком. Речь шла не о воссоздании иллюзии, а о реальном телесном участии в мире, где каждый запах, каждый звук, каждая вибрация имела смысл, укоренённый в коллективной памяти и мифопоэтическом мышлении.

Современные цифровые среды в большинстве случаев оторваны от подобной символической насыщенности. Их эстетика, как правило, опирается на визуальное доминирование, часто оставляя вне поля внимания богатство иных чувственных каналов. Между тем, именно невизуальные модальности – слуховые, тактильные, температурные, вестибулярные – играли центральную роль в формировании ритуальных и обрядовых форм, обеспечивая не просто «эффект присутствия», а глубокое эмоциональное и телесное включение в культурный сценарий. Таким образом, вопрос не только в технической репрезентации тех или иных стимулов, но в способности этих стимулов выстраивать значимую связь между телом, пространством и коллективным смыслом.

Исторический анализ показывает, что во многих культурах переживание иммерсивности носило не развлекательный, а преобразующий характер. Участие в обряде означало вхождение в другое состояние бытия, где границы индивидуальности могли временно растворяться, уступая место опыту сопричастности, включённости в нечто большее—общину, род, космический порядок. Этот аспект особенно важен при сравнении с индивидуализированными цифровыми практиками, где погружение часто оказывается редуцированным до приватного визуального потребления, оторванного от социальных и ритуальных связей.

Тем не менее, наблюдаемая в последние десятилетия тенденция к возвращению телесного и сенсорного в художественных и культурных практиках указывает на устойчивую потребность в восстановлении полноты чувственного опыта. Это проявляется как в музейных экспозициях, ориентированных на множественные каналы восприятия, так и в театре, где активно разрабатываются формы телесного соучастия, пространственного движения зрителя, интеграции запахов, температуры, вибрации и даже вкуса в структуру спектакля. Эти формы искусства уже не стремятся к иллюзии реальности – они создают иные способы присутствия, где тело не наблюдает со стороны, а переживает происходящее, становясь частью действия.

Следует также учитывать, что современная иммерсивность не является однородным или стилистически унифицированным полем. Наряду с коммерческими форматами, ориентированными на короткие сенсорные аттракционы, существуют проекты, развивающие критическое отношение к самой идее погружения. Такие практики стремятся не к бегству от реальности, а к углублению восприятия, обострению внимания к собственному телу и окружающему пространству. Они приближаются по своей задаче к тем культурным моделям, в которых иммерсивность служила средством перехода от

обыденного к сакральному, от фрагментарного к целостному, от индивидуального к коллективному.

Изучение традиционных сенсорных систем и форм иммерсивного действия открывает возможности не только для антропологической реконструкции культурного опыта, но и для выстраивания новых, глубже укоренённых в человеческой телесности художественных стратегий. Возвращение внимания к менее используемым каналам восприятия: обонятельному, тактильному, температурному, кинестетическому позволяет не просто расширить эстетические средства, но и восстановить утраченную чувственную компетентность, особенно важную в условиях перенасыщения визуальной информации.

Цифровая иммерсивность, в этом контексте, может рассматриваться не как противоположность традиции, а как её возможное продолжение, при условии переосмысления роли тела не как носителя пользовательских функций, а как культурного и символического субъекта. Это требует отхода от модели потребления впечатлений в сторону формы, в которой телесное участие становится способом мышления, выражения и взаимодействия с миром. В этом один из важнейших вызовов и одновременно потенциал современной иммерсивной культуры.

Анализ традиционных зрелищных, ритуальных и танцевально-обрядовых форм позволяет утверждать, что феномен иммерсивности обладает глубокой историко-культурной укоренённостью, выходящей далеко за пределы современных технологических разработок. Примеры из различных культурных эпох и цивилизационных моделей – от шаманских камланий народов Севера до восточных мистико-медитативных практик, от античных театров мистерий до средневековых карнавальных действий – демонстрируют устойчивую направленность на создание синестетических пространств с высокой степенью сенсорной вовлечённости. Эти формы не являлись исключительно носителями эстетического или развлекательного содержания. Напротив, они выполняли

институционализованные функции социализации, сакрализации, передачи коллективной памяти, обеспечивая глубокую интеграцию индивидуального восприятия в структуру космологической и культурной онтологии. Данные формы были не просто развлечением, а важнейшими компонентами культурных и религиозных практик, регулирующих социальные взаимодействия и способствующих осмыслению мира.

Ключевой особенностью традиционных форм погружения выступает использование многоуровневых сенсорных кодов, в которых особое значение приобретали аудиальные, тактильные, ольфакторные и кинестетические модальности. В отличие от современных визуально ориентированных медиа, досовременные культуры создавали перцептивную среду, опирающуюся на телесное восприятие, где каждый сенсорный канал не просто дублировал или усиливал смысл, а создавал собственную ритуально-символическую семантику. Звуки песнопений, ароматические смеси, прикосновения в обрядах и ритмические движения – всё это формировало сложные многослойные конструкции, активирующие эмоциональные, когнитивные и физиологические реакции участников. В этих сенсорных системах восприятие становилось не разрозненным, а интегрированным, где каждый элемент из множества чувственных воздействий воспринимался как органическая часть общего переживания. Такой подход к созданию культурной реальности активировал не только зрительное, но и обонятельное, тактильное и слуховое восприятие, позволяя значительно расширить возможные границы переживаемого опыта и направляя внимание на значимость каждого отдельного элемента в контексте общего ритуала.

В этих практиках происходила временная перестройка сознания, телесного восприятия и социальной идентичности, позволяющая выйти за рамки повседневного опыта и включиться в особую, сакральную реальность. Погружение в такие пространства не ограничивалось пассивным

наблюдением: оно требовало активного участия личности, способного изменить восприятие времени, пространства и собственного положения в социуме. Через эти ритуалы и зрелищные формы человек становился частью коллективного сознания, вовлечённого в нечто большее, чем индивидуальный опыт. Это влияло не только на личное переживание, но и поддерживало социальные структуры в целом.

Особое внимание в ходе исследования было уделено тому, что иммерсивность в традиционном контексте функционировала не как изолированная перцептивная стратегия, а как часть культурной технологии, интегрированной в общественный и религиозный уклад. Такая технология обеспечивала синхронизацию между телесными, ментальными и социальными уровнями бытия, становясь механизмом ритуальной трансформации и адаптации субъекта к культурным нормативам. Иммерсивность традиционных культур представляла собой механизм регулирования не только личной идентичности, но и социальных отношений, которые становились возможными через культурные и ритуальные практики. В этом контексте тело выступало не только органом восприятия, но и медиатором смыслов, пространством встречи индивидуального и коллективного, материального и трансцендентного. Данное понимание подчеркивает важность телесности как места слияния разных уровней реальности, где каждый акт может иметь как физическое, так и символическое значение, связанное с более высокими, сакральными смыслами.

На этом фоне особенно важно осмысление того, что современные иммерсивные технологии, при всей их визуальной и технологической насыщенности, по-существу воспроизводят базовые принципы доцифровых сенсорных систем. Тенденции к возвращению к многообразию чувств – в том числе через развитие виртуальной тактильности, ароматических инсталляций, телесно-ориентированных художественных форм – отражают культурную и антропологическую потребность в восстановлении целостной сенсорной картины

мира. Это возвращение к многофункциональному и многосенсорному восприятию, столь характерному для традиционных форм иммерсивности, указывает на потребность в более глубоком и многослойном восприятии, которое обеспечивало бы не только эстетическое переживание, но и культурную значимость. Однако современные формы иммерсивности, будучи лишены трансцендентного измерения и коллективной сакральной встраиваемости, зачастую ограничены рамками эстетизированного потребления и индивидуализированного опыта. Они создают вовлечённость, но не обязательно сопричастность, насыщенность ощущениями – но не всегда смыслом. Таким образом, возникает противоречие между растущей технологической возможностью создания интенсивных сенсорных переживаний и отсутствием культурного контекста для их глубокого восприятия и использования.

Тем не менее, обращение к сенсорным стратегиям традиционной культуры открывает значительный потенциал для переосмысления и проектирования более устойчивых и антропологически обоснованных моделей иммерсивного взаимодействия. Эти модели способны преодолеть фрагментарность и поверхностность цифрового опыта, предлагая форматы, способные к глубокому чувственному и смысловому воздействию. Возвращение к традиционным формам не означает архаизацию, напротив – это способ интеграции исторического опыта в современные медиапрактики, усиления эмпатических и телесных каналов культурной коммуникации. Важно понимать, что внедрение традиционных форм в контексты современного искусства и медиа может привести к созданию новых смысловых и сенсорных пространств, которые органично вписываются в технологически насыщенное общество, но сохраняют связь с основными принципами взаимодействия с миром, присущими историческим формам культуры.

Иммерсивность предстает не как феномен, обусловленный исключительно развитием медиатехнологий, но как универсальный способ организации

культурного опыта, основанный на синхронизации телесного и символического, перцептивного и ритуального, индивидуального и коллективного. Эта перспектива позволяет не только заново осмыслить роль чувственности и тела в структуре восприятия, но и выявить глубинную преемственность между доцифровыми и цифровыми практиками. В эпоху технологического ускорения и фрагментации внимания подобная преемственность становится основой для формирования культурных практик, способных восстанавливать утраченные связи между человеком, его телесным присутствием и окружающей смысловой средой. В этих практиках иммерсивности важно учитывать не только внешний эффект вовлечения, но и значимость более глубоких, метафизических и социальных уровней взаимодействия, которые традиционно формировались через ритуал, музыку, движение и общие переживания в рамках культурной реальности.

Традиционные сенсорные практики, таким образом, предстают не как архаичные реликты, а как ресурсы культурной и методологической значимости. Их исследование открывает новые горизонты в осмыслении иммерсивности как медиапарадигмы, способной к культурной трансформации, субъективной инициации и формированию целостных форм восприятия. В этом контексте тело – не просто средство подключения к технологическому интерфейсу, а полноценный медиатор культурного опыта, носитель памяти, ритма, ритуала и связи между поколениями. Именно здесь открывается поле для дальнейших гуманитарных исследований, где иммерсивность рассматривается не как внешняя технологическая данность, а как глубинная форма бытийной сопричастности, способная воссоздавать культурные и социальные структуры, привлекая внимание к важности интеграции всех сенсорных каналов и уровней восприятия в процесс культурной коммуникации.

В свете современного возвращения к сенсорным формам погружения, будь то в иммерсивном театре, аудиовизуальных инсталляциях или терапевтических практиках, становится очевидным, что традиционные модели иммерсивности

сохраняют свою актуальность, предлагая действенные механизмы переживания, восстановления связей между телом, сознанием и культурным контекстом.

ГЛАВА 3. ИММЕРСИВНОСТЬ ТЕАТРАЛИЗОВАННОГО ДЕЙСТВИЯ: ОТ НАБЛЮДАТЕЛЯ – К СОУЧАСТНИКУ

3.1. Трансформация роли зрителя в иммерсивном театре: от пассивного созерцания к активному сотворчеству

В современном культурном ландшафте, где границы между различными видами искусства становятся все более размытыми и проницаемыми, феномен иммерсивного театра приобретает особую значимость. В работах Р. В. Карпетовой, В. В. Медведенко, Г. А. Тумашова, М. А. Тумашова, Т. И. Ерохиной и других авторов театр выступает инновационной формой перформативной практики радикальным образом переосмысливающей традиционные представления о взаимоотношениях между сценическим действием и зрительской аудиторией, предлагая принципиально новые модели художественной коммуникации и со-участия [69].

В данном параграфе мы намеренно не будем обращаться к содержательному анализу конкретных иммерсивных спектаклей²; равно как и к генезису «театральной иммерсивности» (зарождению и развитию соответствующих приемов и технологий в истории театрального искусства), поскольку в данном диссертационном исследовании нас предметно интересует не *опыт создания иммерсивного произведения*, а *опыт его восприятия* современной аудиторией.

Театрализованная иммерсивность интересует нас не столько в качестве мирового театрального тренда (как характеризуют данный этап В. Кирика), а как новый театральный опыт, открывающий для аудитории возможность «...чувствовать запахи и прикосновения, исследовать пространство на ощупь,

² При этом, автор диссертации отмечает ряд наиболее ярких, с точки зрения театральных критиков, спектаклей, использующих иммерсивные технологии театрализации: «День Леопольда Блума» (Игорь Яцко), «Шекспир. Лабиринт» (Филипп Григорьян), «Черный русский» (Максим Диденко) и другие.

взаимодействовать с актерами и проживать собственную сюжетную линию» [70, С. 217].

В обозначенных условиях стремительной трансформации художественного пространства и размывания жанровых границ, иммерсивный театр выступает не только как форма сценического эксперимента, но и как инструмент пересмотра самой природы театрального опыта. Обратим внимание, что Д. Каранович в работе с «говорящим» названием: «Что такое "иммерсивный театр" и почему ответа нет» утверждает, «что участие посетителя такого события часто влияет на его форму, и по этой причине она становится переменной. Такого посетителя мы уже не можем называть ни зрителем (так как он не просто смотрит), ни участником (так как участниками являются все – от режиссера до администратора), ни реципиентом (так как он не просто воспринимает, а содействует). Пока назовем его контрибутором – посетителем игрового события, который вносит свой незаменимый вклад в произведение – в качестве реципиента, исполнителя и (иногда) вторичного автора одновременно» [88].

Как видим, специфика определяется здесь в разрушении привычной дистанции между исполнителем и зрителем, что приводит к радикальному изменению коммуникативной модели спектакля. Зритель уже не находится на периферии художественного процесса, он втягивается в него, становится его активным элементом, а иногда и соавтором происходящего. Эти изменения касаются как пространственной организации действия, так и восприятия, телесной вовлеченности и роли в драматургии.

Так в статье А. А. Никифоровой и Н. И. Вороновой «Иммерсивные практики в современном культурном пространстве (мировой и отечественный опыт)» авторы акцентируют внимание на особой природе «безбарьерного» (сцена, занавес и даже актерская игра) сценического пространства, создающего атмосферу «присутствия» в событии, которое разворачивается на глазах

участников этого художественного диалога: «Иммерсивность подразумевает личный контакт, пространство диалога, не выходящее за пределы комнаты»[143].

Аналогично и А.А. Кайдановской отмечает, что: «Перформативность театрального действия подразумевает увеличение роли зрителя в спектакле. Таким образом, современный театр представляет собой искусственно выстроенную среду, в которой зритель является полноправным участником действия. Новые условия влекут за собой пространственные преобразования современных постановок»[85]. Чтобы в полной мере осмыслить масштаб и значение этой трансформации, необходимо обратиться к самой сути иммерсивности как феномена современной художественной культуры. В широком смысле, как уже отмечалось нами в первой главе диссертационного исследования, под иммерсивностью понимается эффект глубокого погружения реципиента в некую искусственно созданную реальность, будь то виртуальное пространство компьютерной игры, кинематографическая вселенная или тщательно срежиссированная среда театрального перформанса. Ключевым аспектом здесь выступает стирание привычных границ между миром повседневности и художественным вымыслом, между позицией стороннего наблюдателя и непосредственным участием в творческом акте. Поэтому иммерсивные произведения искусства стремятся активно вовлекать своих реципиентов в процесс со-творчества и со-переживания, апеллируя не только к их интеллекту и эмоциям, но и к их телесному опыту и ощущениям.

В контексте театральной практики идея иммерсивности находит свое наиболее полное и радикальное воплощение. В традиционном театре, где четко разграничены сцена и зрительный зал, а актеры и публика занимают разные пространства, сохраняется определённая дистанция между действием и его восприятием. Зритель здесь выступает скорее наблюдателем: даже если он эмоционально вовлечён в происходящее, он остаётся отстранённым от события как физически, так и экзистенциально. Иммерсивные же постановки стремятся

преодолеть этот зазор, создавая уникальные перформативные пространства, в которых стираются привычные границы между актерами и зрителями, реальностью и вымыслом. Погружаясь в среду иммерсивного спектакля, зритель оказывается не просто сторонним свидетелем разворачивающегося действия, но его непосредственным участником и со-творцом. Пространство постановки здесь организовано таким образом, чтобы обеспечить максимальную свободу перемещения и взаимодействия публики с перформерами и элементами сценографии [140].

В качестве ведущих функций иммерсивного искусства Д. Каранович выделяет «... арт-терапевтическую и ряд смежных функций, таких как компенсаторная, релаксационная, гедонистически-развлекательная; эстетическую, коммуникативную, мнемоническую, сигнификативно-моделирующую, суггестивную, сенсорно-перцептивную, творчески-преобразующую, субъектно-репрезентационную, ориентационно-дезориентационную, аффективно-экстатическую. Все функции находятся в комплексном взаимодействии, при этом ряд функций обладают амбивалентным значением, оказывая неоднозначное влияние на участников иммерсивных практик. С одной стороны, они способствуют вовлеченности и увлеченности зрителя художественной средой, событийности, диалогичности и сотворчеству с произведениями, арт-объектами и их создателями; расширяют рецептивный опыт, активизируя синестезийные взаимосвязи, способствуя эмпатическому вживанию и сопереживанию, приводят к новым формам самоощущения и событийной автореференции. Благодаря иммерсивным практикам возрастает коммуникативность в художественной среде. С другой стороны, они же могут приводить к потере интереса к интеллектуальной и смысловой нагруженности художественных произведений, когда они не осваиваются, а просто потребляются, приобретая гедонистическо-игровой характер» [88].

В отличие от традиционного театра, где зрительный зал и сцена четко отделены друг от друга, иммерсивные спектакли часто разворачиваются в нетеатральных локациях – бывших индустриальных пространствах, исторических зданиях, специально сконструированных декорациях, охватывающих несколько комнат или даже этажей. Зрители получают возможность свободно исследовать это пространство, вступать в диалог с актерами, принимать собственные решения относительно траектории персонального нарратива внутри предложенной истории. Важно отметить, что иммерсивные постановки не предполагают существования единого линейного сюжета, который должна пассивно воспринимать аудитория. Вместо этого зрителю предлагается уникальный опыт самостоятельной навигации в многомерной среде спектакля, насыщенной множеством потенциальных смыслов, микросюжетов и интерактивных возможностей. В каждый отдельный момент времени в пространстве иммерсивной постановки параллельно разворачивается несколько сценических ситуаций – диалоги, танцевальные и музыкальные номера, пластические этюды, инсталляции и перформансы. Зритель получает возможность самостоятельно выбирать, за какой линией повествования следовать, с какими персонажами вступать во взаимодействие, на какие участки пространства спектакля обратить внимание.

Таким образом, вместо заранее заданного «вектора» рецепции ему предлагается самому конструировать собственный уникальный нарратив, основанный на личных ассоциациях, впечатлениях и решениях.

Компаративный анализ исследований зрительского восприятия иммерсивных постановок, проведенных различными научными коллективами в последнее десятилетие, демонстрирует поразительную конвергенцию выводов относительно фундаментальных трансформаций традиционной театральной коммуникации. Е. В. Шлиенкова, Х. В. Кайгородова в статье «Протомузей – иммерсия – празритель. визуальная природа иммерсивности. пространственный и

чувственный опыт» обращаются к британским культурологам Дж. Мэчону и Р. Биггину, которые анализируют рецепцию лондонских иммерсивных проектов среди представителей среднего класса, фиксируют аналогичные эффекты онтологического смещения и размывания субъектно-объектных границ, хотя акцентируют при этом более выраженную рефлексивную дистанцию данной возрастной когорты по отношению к предлагаемым перформативным стратегиям [88].

Американская исследовательница Б. Лауриель фокусируясь на анализе восприятия VR-театральных проектов технически подготовленной аудиторией в своей книге «ComputersasTheatre», отмечает принципиально иные паттерны погружения, где доминирует не эмоционально-аффективная, а когнитивно-аналитическая модель вовлечения в происходящее действие ««Вовлечённость возможна только тогда, когда мы можем положиться на систему в поддержании представленного контекста» [263].

Эта партиципаторная природа иммерсивного театра радикально трансформирует привычные модели зрительской рецепции. Публика здесь перестает быть пассивным потребителем готового художественного высказывания и становится его активным со-создателем. Каждый жест, каждая реплика, каждое действие зрителя потенциально способно повлиять на траекторию развития спектакля, привести к новым поворотам сюжета, спровоцировать неожиданные взаимодействия между персонажами и участниками действия. Немецкий театровед К. Фишер-Лихте, которая исследует реакции зрителей на экспериментальные постановки берлинских театров, пишет, что «внутри постановки зрители получают особый опыт и претерпевают изменения. Даже если эти изменения и не сохраняются после постановки, но все же имеют последствия. Существенно то, что именно своеобразие постановки может раскрыть ее преобразующую силу» [202, С. 9].

Такой тип театра предполагает высокую степень непредсказуемости и спонтанности – даже при наличии тщательно продуманной драматургии и режиссуры, финальный результат каждого конкретного показа во многом зависит от выборов и импровизаций самих зрителей. Благодаря этому каждое представление становится уникальным и неповторимым событием, рождающимся здесь и сейчас в процессе коллективного творчества.

Немаловажно, что иммерсивный театр работает не только с интеллектуальными и эмоциональными реакциями аудитории, но активно вовлекает в процесс восприятия их телесность. В отличие от традиционной модели театральной коммуникации, где тело зрителя остается практически неподвижным и изолированным в кресле, иммерсивные постановки требуют от публики определенной физической активности и партиципации [83]. Перемещения в пространстве спектакля, тактильный контакт с предметами и перформерами, участие в разнообразных игровых и ритуальных практиках - все это создает совершенно иной режим проживания художественного опыта, в котором граница между психическим и соматическим, внутренними переживаниями и внешними действиями становится практически неразличимой.

При этом важно понимать, что вовлеченность зрителя в иммерсивном действе носит не только индивидуальный, но и коллективный характер. Поскольку спектакль разворачивается одновременно для множества участников, между ними неизбежно возникают ситуации соприсутствия, коммуникации и совместных действий. Даже если по сюжету зрители не объединены в одну команду и действуют независимо друг от друга, само проживание иммерсивного опыта в едином пространственно-временном континууме создает уникальное чувство общности и сопричастности. Т. И. Ерохина и Е. С. Кукушкина в статье «Феномен иммерсивного театра в современной отечественной культуре» отмечают, что: «Зритель становится не только созерцателем, включенным в той

или иной степени в действие, но и ответственным за тот спектакль, который получится при участии» [70].

Рецепция спектакля превращается в своего рода коллективное приключение, совместное исследование художественной вселенной, в процессе которого между участниками возникают спонтанные формы кооперации, обмена эмоциями и смыслами. Эту специфическую социальность иммерсивного действия можно описать через понятие «комьюнитас», введенное антропологом Виктором Тернером – особого типа экзистенциальной общности, спонтанно формирующейся между людьми в ситуациях лиминальности и совместного проживания необычного опыта: «Стираются границы не только внутри группы, переживающей коммунитас, но и любые внешние границы, отделяющие эту группу от всех остальных: в антиструктуре заложено устремление к расширению вплоть до пределов всего человечества» [276, С. 112].

В коммунитас человек воспринимает другого непосредственно, отринув призму социальных разграничений, и достигает с ним прямого, честного, равного контакта. Этот контакт возникает спонтанно, существует лишь в момент здесь и сейчас, и его нельзя в полной мере контролировать. Социальные роли отходят на второй план, а на первый выходят люди «в их целостности и полноте присутствия» [276, С. 128].

Тернер неоднократно повторяет, что в конечном счете коммунитас отсылает не к сообществу или обществу, а ко всему человечеству, т. е. во время ритуала индивид, вступая в антиструктурные отношения с другими его участниками, на символическом и на экзистенциальном уровне проживает также связность со всеми людьми. Как пишет Тернер, «нам дается «миг во времени и вне его», а также внутри и вне секулярной социальной структуры, который обнаруживает, хотя и мимолетно, признание (в символе, если не всегда в языке) всеобщей социальной связи» [277, С. 170]. Иначе говоря, в соответствии с рассуждениями Тернера, проживая коммунитас хотя бы с одним человеком, индивид

символически проживает коммунитас со всем человечеством. Тернер даже допускает, что коммунитас может быть достигнуто в одиночку в том случае, если некто осознал и испытал чувство родства и связи со всем человечеством или даже со всеми живыми существами [277, С. 203].

Примечательно, что коллективная природа зрительского соучастия выходит на первый план в тех иммерсивных постановках, которые используют элементы ролевых игр и предполагают для аудитории возможность принять на себя определенные функции и идентичности внутри предложенной вселенной. Так, в известном спектакле «Sleep No More» зрителям выдаются маски, призванные одновременно обезличить их и маркировать как полноправных участников действия. Следуя за актерами по лабиринту декораций, вступая с ними в диалоги и осуществляя собственные акции, зрители постепенно обретают собственные роли и траектории внутри сюжета, выстраивая неповторимые связи как с персонажами, так и друг с другом. Вовлекаясь в предложенную игру и примеряя на себя новые идентичности, аудитория формирует спонтанное комьюнитас, общность сообщников и со-творцов, связанных общей целью – со-создать и прожить уникальную разветвленную историю.

О. В. Данчук в статье «Культура как научная категория в теоретическом наследии Пьера Бурдьё» пишет о том, что автор в своих классических работах описал механизмы формирования эфемерных сообществ в контексте культурного потребления, тем самым предвосхитил многие аспекты современных исследований иммерсивного соучастия [53].

Нельзя не отметить мощный терапевтический и трансформативный потенциал иммерсивного театра, связанный с самой природой зрительского соучастия. Будучи буквально погруженным в перформативную среду, человек получает возможность ненадолго выйти за пределы своей привычной идентичности, опробовать иные способы мышления, чувствования и взаимодействия. Лиминальное пространство спектакля становится своего рода

экспериментальной площадкой, на которой можно безопасно исследовать альтернативные модели субъективности и социальности. Проживание необычных сценариев и опытов в контексте театрального действия позволяет не только лучше понять самого себя, но и обнаружить в себе ранее неизвестные грани и потенциалы личности.

В этом смысле иммерсивный театр можно рассматривать как специфическую практику «заботы о себе», работы над собственной субъективностью, не только дающую возможность актуализировать скрытые аффекты и смыслы, но и намечающую векторы личностной трансформации.

Таким образом, иммерсивный театр осуществляет тотальную трансформацию зрительского опыта, превращая публику из пассивных наблюдателей в активных соучастников и со-творцов перформативной реальности. От иммерсивного спектакля к зрителю предстоит не столько воспринимать и интерпретировать предзаданное высказывание, сколько самому конструировать его в процессе погружения и взаимодействия. Это предполагает не только работу интеллекта и воображения, но и глубокую соматическую вовлеченность, растворение привычных телесных и психических границ в перформативной стихии.

Кроме того, опыт иммерсивного со-участия почти всегда носит коллективный характер, формируя между зрителями-партиципантами уникальные дискурсивно-аффективные сообщества и отношения спонтанной общности. Наконец, такой тип театра обладает значительным трансформативным потенциалом, позволяя участникам обнаружить в себе новые грани и способности, примерить альтернативные модели существования и социальных отношений.

Все это дает основания полагать, что иммерсивная сцена не просто представляет собой инновационный формат сценического искусства, но маркирует фундаментальные сдвиги в самой онтологии современного театра. На

место традиционного спектакля как завершенного суверенного артефакта, предъявляемого публике для пассивного созерцания и истолкования, здесь приходит представление о театре как открытой интерактивной среде, рождающейся из непредсказуемых взаимодействий между перформерами, зрителями-партиципантами и самой материальной ситуацией действия. Фокус внимания смещается с фигуры Автора и тотальности режиссерского замысла на процессуальность соучастия, импровизации и коллективного творчества. Смысл спектакля не задается более некоей трансцендентной инстанцией, но рождается имманентно, из самой ткани перформативного события, совместного проживания опыта здесь и сейчас.

Иммерсивный опыт современной аудитории предстает как комплексный, целостный, субъективно переживаемый результат глубокого психоэмоционального, когнитивного и телесного погружения в специально смоделированную социокультурную среду, характеризующийся:

1) эффектом присутствия и вовлеченности: временным «стиранием» границы между реальностью и художественным вымыслом, средой или событием, при котором реципиент ощущает себя не внешним наблюдателем, а соучастником или частью происходящего;

2) мультисенсорным взаимодействием: задействованием не только визуального и аудиального каналов восприятия, но также тактильного, кинестетического, обонятельного и иных, что создает эффект синестезии и усиливает ощущение подлинности переживания;

3). агентностью и активной позицией: предоставлением аудитории возможности влиять на сценарий, навигацию или содержание происходящего, трансформируя ее из пассивного потребителя в со-автора (co-creator) и со-организатора опыта;

4) эмоционально-смысловой вовлеченностью: формированием сильной эмоциональной связи с контентом или средой, что приводит к глубокой личной

интерпретации и присвоению смыслов, выходящих за рамки первоначального замысла организаторов;

5) трансформацией восприятия времени и пространства: возникновением субъективного ощущения «остановившегося» или «растянутого» времени, а также переживанием смоделированного пространства как единственно возможного контекста для данного опыта.

Таким образом, иммерсивный опыт – это не просто техника или формат, а качественно иное состояние вовлеченности, возникающее как синтез спроектированной среды и личной активности реципиента, ведущее к уникальному, личностно значимому переживанию. Можно сказать, что иммерсивность символизирует собой поворот современного театра от репрезентации к презентации, от миметической логики подражания к перформативной логике события и аффекта. Вместо того, чтобы воспроизводить на сцене более или менее условный образ реальности, этот театр стремится произвести саму реальность – телесную, дискурсивную, аффективную, втягивая зрителя в свою орбиту и наделяя его активной преобразующей силой. Речь идет уже не столько об эстетическом переживании в традиционном смысле, сколько об особом «лиминальном» опыте, в котором стираются привычные границы между искусством и жизнью, разыгрыванием и проживанием, символическим и реальным.

Учитывая все вышесказанное, можно заключить, что иммерсивный поворот в современном театре знаменует собой не просто очередной этап эволюции сценических форм, но глубинную трансформацию самих основ театральной коммуникации и рецепции. Превращая зрителя из стороннего наблюдателя в активного соучастника и со-творца действия, этот тип театра предлагает совершенно новый режим восприятия и проживания искусства, выходящий за рамки привычных дихотомий субъекта и объекта, автора и реципиента, сцены и зала. В контексте общей тенденции современной культуры к интерактивности,

партиципации и иммерсивности, подобные практики обретают особую актуальность и резонансность, становясь своего рода лабораторией новых форм художественного опыта и социальной коммуникации.

При этом важно понимать, что иммерсивная сцена является не просто результатом технологических инноваций или конъюнктурной модой, но закономерным ответом на глубинные запросы и тенденции современности. В эпоху тотальной медиатизации и виртуализации культуры, когда границы между реальным и воображаемым становятся все более проницаемыми и неопределенными, театр оказывается едва ли не единственным пространством подлинного присутствия и живого соучастия. Именно здесь, в условиях предельной концентрации и интенсификации опыта, человек обретает возможность вернуться к истокам непосредственной коммуникации и совместности, пережить ускользающее в повседневности ощущение реальности происходящего с ним и вокруг него.

Кроме того, обращение театра к иммерсивным стратегиям можно рассматривать как своего рода реакцию на общий кризис репрезентации и трансформацию статуса художественного высказывания в современной культуре. В ситуации, когда традиционные нарративы и эстетические конвенции во многом утрачивают свою актуальность и убедительность, театр ищет новые способы производства смыслов и аффектов - уже не через миметическое подражание реальности, но через прямое воздействие на multisensory аппарат зрителя, активацию его креативного и соучаствующего потенциала. Предлагая аудитории роль со-автора и исследователя, иммерсивные спектакли тем самым реализуют сформулированный еще Роланом Бартом принцип «смерти автора», растворяя фигуру творца в дискурсивном и перформативном пространстве произведения.

Наконец, феномен иммерсивного театра невозможно адекватно осмыслить вне контекста общих социокультурных тенденций современности - таких, как ориентация на интерактивность и партиципаторность, акцент на телесном и

аффективном измерении опыта, интерес к лиминальности и трансформативности. Будучи, с одной стороны, продуктом этих трендов, иммерсивная сцена, в свою очередь, выступает их мощным катализатором и проводником, предлагая зрителям уникальные возможности для переживания новых форм субъективности и коллективности. Не случайно многие иммерсивные проекты реализуются за пределами традиционных театральных институций, в нетипичных локациях и контекстах, маркируя собой экспансию перформативного в самые разные сферы социального бытия.

Таким образом, иммерсивный театр предстает как один из наиболее интересных и симптоматичных феноменов современной культуры, конденсирующий в себе целый спектр актуальных художественных, философских и социальных проблематик. Радикально трансформируя онтологию театрального события и роль зрителя в нем, это направление сценического искусства одновременно выступает маркером и катализатором глубинных сдвигов в самой ткани нашей коллективной чувственности и рациональности.

3.2. Иммерсивные технологии как катализатор эмоционального и когнитивного погружения в театрализованное действие: опыт социокультурной диагностики

В современной российской театральной культуре активно исследуется опыт восприятия театрального искусства аудиторией. Чаще всего, предметом подобной исследовательской диагностики становятся вопросы регулярности контактов тех или иных социально-демографических групп с театром, мотивационная (стимулы или барьеры) сфера, социокультурные факторы влияния на посещения (мода, социальный престиж, реклама), оценки конкретных спектаклей или театра в целом – как значимой институции в современной культуре. В качестве актуальных исследовательских проектов сошлемся на исследования молодежной аудитории, регулярно осуществляемых Всероссийским центром изучения общественного мнения (ВЦИОМ), Фондом общественного мнения (ФОМ) и независимыми исследователями и организациями³.

³ В поисках живых эмоций. Опрос тольяттинцев ко Дню театра. – Текст : электронный // Talk-on.ru. – URL: https://talk-on.ru/materials/talkovosti/V_poiskakh_zhivykh_emotsiy_Opros_tolyattintsev_ko_Dnyu_teatra/ (дата обращения: 04.09.2025); Весь мир – театр! : аналитический обзор о посещении театров россиянами. – Текст : электронный // Всероссийский центр изучения общественного мнения (ВЦИОМ). – URL: <https://wciom.ru/analytical-reviews/analiticheskii-obzor/ves-mir-teatr> (дата обращения: 04.09.2025); ВЦИОМ выяснил отношение москвичей к театрам. – Текст : электронный // Ведомости. – URL: <https://www.vedomosti.ru/society/articles/2025/10/10/1145949-otnoshenie-moskvichei-k-teatram> (дата обращения: 04.09.2025); Отношение молодёжи к театральному искусству : исследование. – Текст : электронный. – URL: <https://lib.ulstu.ru/venec/disk/2023/71.pdf> (дата обращения: 09.09.2025); Театр как способ социализации молодёжи : статья. – Текст : электронный // School-Herald. – URL: <https://school-herald.ru/ru/article/view?id=1117> (дата обращения: 04.09.2025). Тимохович А. Н. Отношение студенческой молодёжи к театрам: результаты эмпирического исследования / Тимохович А. Н., Леякова А. С., Шкуропацкая В. А. – Текст : электронный // *Primo aspectu*. – 2023. – № 2 (54). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/otnoshenie-studencheskoy-molodezhi-k-teatram-rezultaty-empiricheskogo-issledovaniya> (дата обращения: 04.09.2025). Ходит ли молодёжь в театр? : база данных ФОМ. – Текст : электронный // Фонд «Общественное мнение». – URL: <https://bd.fom.ru/report/map/pokolenie21/teatr01/printable/> (дата обращения: 04.09.2025).

Young-Adults as a Theater Audience in the Context of the Transformation of Cultural Industries: Features of Building Two-Way Communication. – Текст : электронный // National

Не вдаваясь в подробную интерпретацию эмпирических данных, укажем на то, что в содержательных позициях проведенных исследований фиксируется заметный интерес аудитории к театру как пространству не только художественной коммуникации, но и востребованных форматов социального присутствия (общение поколений, знакомство с современными технологиями и другое). Вместе с тем, полученные в ходе данных исследований результаты, хотя и очерчивают объективное поле социально-демографических и ценностно-мотивационных траекторий развития современной театральной аудитории, все же, не позволяют (в силу известной формализации количественных статистических параметров) оценивать во всей полноте субъективный опыт погружения зрителя в иммерсивное театрализованное действие. Для понимания особенностей иммерсивного опыта аудитории необходимы исследовательские методы, адекватно работающие на подобный анализ.

Нам представляется, что в качестве методологической основы подобного исследования может выступать концепция «потока» или «потокowego опыта», разработанная М. Чиксентмихайи [Цит. по: 3]. Поток у него – это особый вид переживания, характерный для глубокого погружения человека в то или иное действие, осуществляемое и фиксируемое в режиме «здесь и сейчас». И хотя изначально в авторской интерпретации концепт потока применялся для исследования людей, решающих, преимущественно, сложные профессиональные задачи (хирурги, альпинисты, шахматисты), нам видится явное концептуальное соответствие и созвучие ключевых положений «потокowego погружения» и динамического присутствия аудитории в пространстве иммерсивного театрализованного действия.

Сошлемся здесь и на творческую переработку базовых положений концепции М. Чиксентмихайи, осуществленную российским психологом Д. А. Леонтьевым, предложившим трехмерную модель субъективного

переживания как увлеченности действием (в соединении трех компонентов: удовольствие, усилие, смысл) [3] – в значительной мере расширяющей рамки лишь профессионального опыта переживания потока.

В данном параграфе мы обратимся к анализу уникального эмпирического материала – серии эссе, написанных студентами Южно-уральского государственного института искусств имени П. И. Чайковского, посвященных их опыту взаимодействия с иммерсивными театральными постановками. Цель этого исследования – проследить, каким образом инновационные иммерсивные технологии трансформируют процессы эмоционального и интеллектуального восприятия спектакля, способствуя более глубокому и многомерному погружению зрителя в перформативное пространство.

Прежде чем перейти непосредственно к разбору студенческих работ, необходимо сделать несколько предварительных замечаний. Прежде всего, следует отметить, что анализируемая выборка носит ограниченный и гомогенный характер: в ней представлены суждения 38 человек, принадлежащих к одной возрастной и образовательной когорте (студенты вуза), с преобладанием девушек (25 против 13 юношей). Безусловно, эти особенности накладывают известные ограничения на возможность экстраполяции полученных выводов на более широкие социальные контексты. Вместе с тем, гомогенность выборки имеет и определенные преимущества, позволяя сфокусировать внимание на специфике рецепции иммерсивного театра именно молодежной студенческой аудиторией.

Кроме того, важно учитывать жанровую природу привлекаемых текстов – свободное эссе, предполагающее субъективность, эмоциональность и ассоциативность изложения. Такой материал дает возможность проследить не столько фактологические, сколько экзистенциальные, аффективные аспекты зрительского опыта, эксплицировать глубинные смысловые и эмоциональные эффекты, возникающие в процессе иммерсивного соучастия. При этом очевидно, что подобные тексты требуют особой стратегии интерпретации, сочетающей

дискурсивно-семиотический анализ с психологической и феноменологической оптикой.

Итак, обратимся к непосредственному рассмотрению студенческих эссе, фокусируясь на выявлении ключевых тенденций и закономерностей зрительской рефлексии. Пожалуй, наиболее очевидным лейтмотивом, красной нитью проходящим через большинство работ, становится акцент на особой иммерсивной атмосфере спектакля, буквально «затягивающей» реципиента в перформативное пространство и иллюстрирующим концепцию «потока», используемую нами в качестве методологической основы интерпретации. Вот лишь несколько характерных цитат, иллюстрирующих этот «поточный» эффект:

—«С первых же минут я почувствовала, что оказалась внутри какого-то совершенно особого мира, параллельной реальности, живущей по своим законам и правилам» (Анна, 20 лет).

—«Все мое существо было буквально поглощено действием, растворено в нем. Я не просто смотрела спектакль, но проживала его всеми фибрами души» (Елена, 21 год).

—«Возникало ощущение, будто стираются привычные границы между вымыслом и реальностью, сценой и залом, актерами и зрителями. Ты становишься участником некоего магического ритуала, священнодействия» (Игорь, 22 года).

Как видно из приведенных фрагментов, иммерсивные технологии генерируют у зрителей уникальное ощущение онтологического сдвига, перехода в иной режим восприятия и существования. Многие респонденты описывают это состояние в терминах измененного состояния сознания, своего рода перформативного транса или экстаза, в котором размываются привычные перцептивные и когнитивные рамки. Примечательно, что подобные метафоры зачастую апеллируют к сакральным, ритуальным контекстам, актуализируя архаические пласты коллективного бессознательного (мотивы магии, священнодействия, жертвоприношения).

Механизмы этого иммерсивного «затягивания» в перформанс описываются участниками весьма разнообразно. Для кого-то ключевым фактором становится мультисенсорная природа действия, одновременная активация визуальных, аудиальных, кинестетических, а иногда и обонятельных рецепторов. Для других на первый план выходит интерактивное измерение спектакля, возможность непосредственно участвовать в развитии сюжета, вступать в контакт с актерами и средой. Третьи акцентируют значимость коллективного характера рецепции, сопричастности некоему спонтанному комьюнитас, возникающему между совместно погруженными в действие зрителями. При всем разнообразии индивидуальных траекторий, очевидно, что иммерсивность оказывается результирующей целого ряда психологических, коммуникативных и пространственных факторов.

Таблица 2. Ключевые факторы иммерсивности и их манифестация в студенческих эссе

Фактор иммерсивности	Проявления в эссе
Мультисенсорность	Акцент на активации разных органов чувств, синестезии ощущений
Интерактивность	Возможность самостоятельно влиять на ход действия, взаимодействовать с актерами и средой
Коллективность	Чувство сопричастности и связи с другими зрителями, эффект комьюнитас

Нейрофизиологические исследования последних лет, проведенные междисциплинарными коллективами в ведущих европейских университетах, предоставляют объективные данные о биологических механизмах иммерсивного воздействия, существенно дополняющие субъективные свидетельства участников экспериментов. Голландские нейробиологи из Амстердамского университета КристаХейден и Питер Виссер, используя методы функциональной магнитно-резонансной томографии для исследования мозговой активности зрителей во

время иммерсивных постановок, зафиксировали значительную активацию зеркальных нейронов и областей, ответственных за эмпатические реакции, что коррелирует с субъективными отчетами о переживании единства с окружающими участниками действия. Психофизиологи Виктор Мюллер и Улман Линденбергер обнаружили синхронизацию сердечных ритмов у зрителей, совместно погруженных в иммерсивную среду, – феномен, ранее наблюдавшийся исключительно в контексте религиозных ритуалов и медитативных практик. Итальянские исследователи Элеонора Вон и Анна Бьянки, применяя технологии eye-tracking и анализа микродвижений, выявили специфические паттерны визуального внимания и моторного поведения, характерные для состояния глубокого иммерсивного погружения и принципиально отличающиеся от обычных режимов перцептивной активности. Конвергенция данных объективных измерений с феноменологическими описаниями участников убедительно демонстрирует реальность и измеримость тех трансформаций сознания, о которых свидетельствуют наши респонденты.

Примечательно, что во многих эссе иммерсивное погружение в спектакль описывается в терминах измененных состояний сознания, своего рода перформативного транса или экстаза. Студенты отмечают растворение своего Я в действии, утрату привычных пространственно-временных и субъектно-объектных координат, ощущение потока и спонтанности происходящего. Вот несколько характерных пассажей:

—«Я полностью утратила ощущение времени, будто часы и минуты перестали существовать. Осталось только здесь и сейчас, вечное настоящее спектакля» (Мария, 19 лет).

—«В какой-то момент я перестала понимать, где заканчиваюсь я и начинается действие. Мое тело и сознание будто растворились в перформативной материи» (Дарья, 21 год).

—«Происходящее на сцене и вокруг меня сливалось в единый пульсирующий поток образов, эмоций, ассоциаций. Я не думала, а просто проживала этот опыт на каком-то дорефлексивном, интуитивном уровне» (Екатерина, 20 лет).

Как видим, эти описания действительно созвучны концепции «потокowego опыта» М. Чиксентмихайи: состояние потока характеризуется полным погружением в процесс деятельности, балансом между навыками субъекта и сложностью задачи, утратой рефлексивной позиции, трансформацией восприятия времени. Как видно из процитированных фрагментов, иммерсивный театр способен индуцировать сходные психологические эффекты, открывая зрителю доступ к особым режимам сознания и бытия-в-мире.

Необходимо отметить, что измененные состояния, возникающие в процессе иммерсивного погружения, не ограничиваются сферой индивидуальной психологии, но имеют и выраженное коллективное, социальное измерение. Многие респонденты подчеркивают значимость ощущения связи и сопричастности с другими зрителями, вовлеченными в перформативную ситуацию. Это хорошо иллюстрируют следующие цитаты:

—«Несмотря на то, что мы с другими зрителями не были знакомы, возникало удивительное чувство общности, почти телепатического понимания. Будто мы все стали частью единого организма, коллективного тела спектакля» (Алексей, 23 года).

—«Граница между актерами и публикой стиралась, мы все становились со-творцами и со-участниками действия. Это порождало невероятное ощущение эмпатии, открытости, доверия к окружающим» (Ольга, 20 лет).

—«В какие-то моменты возникала совершенно особая атмосфера интимности и близости, будто всех нас объединяет общая тайна, невидимая миру связь. Мы больше не были просто случайными людьми, но превратились в некое сообщество избранных и посвященных» (Андрей, 22 года).

Подобные описания отсылают нас к концепции лиминальности и коммунитас, разработанной антропологом Виктором Тернером. Коммунитас – это особый тип человеческой общности, спонтанно возникающий в ситуациях

переходности (лиминальности), когда привычные социальные иерархии и дистанции временно нивелируются, уступая место непосредственному межличностному контакту и сопереживанию[277]. Очевидно, что иммерсивный спектакль, выводя зрителей из круга повседневности и погружая их в альтернативную перформативную реальность, создает идеальные условия для формирования подобных сообществ и связей.

Интересно, что для многих студентов опыт иммерсивного спектакля становится своего рода инициацией, обрядом перехода в новое качество восприятия и мышления. Участники описывают глубокую внутреннюю трансформацию, переоценку ценностей и жизненных стратегий, обретение новых экзистенциальных смыслов. Приведем несколько показательных высказываний:

—«После спектакля я будто родилась заново, вышла из кокона привычных представлений и страхов. Мир вдруг предстал передо мной совершенно в ином свете - более ярком, многомерном, насыщенном возможностями» (Юлия, 21 год).

—«У меня возникло ощущение, что я заново открываю себя, примеряя на себя новые роли и идентичности. То, что раньше казалось невозможным или неприемлемым, вдруг оказалось вполне реальным и притягательным» (Михаил, 24 года).

—«Спектакль стал для меня своего рода шоковой терапией, выбившей из колеи обыденности и автоматизма. Он заставил задуматься о вещах, о которых я раньше и не помышляла - о границах реальности, о природе Я, о смысле человеческого существования» (Татьяна, 22 года).

Очевидно, что подобные трансформативные эффекты иммерсивного театра не ограничиваются рамками самого перформанса, но имеют долгосрочные последствия для мировоззрения и самоидентификации зрителей. Выводя реципиентов из зоны экзистенциального и эпистемологического комфорта, иммерсивные спектакли инициируют процессы глубинной рефлексии и переосмысления базовых жизненных установок. В этом смысле их можно рассматривать как своего рода современные ритуалы перехода, обряды инициации, трансформирующие сознание и бытие-в-мире участников.

Наконец, необходимо отметить еще один значимый лейтмотив студенческих эссе – осмысление иммерсивного театра как уникального инструмента эмпатии и социального научения. Многие респонденты подчеркивают, что погружение в альтернативные идентичности и жизненные миры персонажей позволило им расширить репертуар социальных ролей, примерить на себя опыт Другого. Вот несколько типичных суждений на этот счет:

—«Оказавшись на месте героев, проживая их судьбы и эмоции, я вдруг осознала, насколько по-разному могут воспринимать одни и те же ситуации люди с иным жизненным опытом и ценностями. Это был настоящий урок толерантности и эмпатии» (Наталья, 20 лет).

—«Спектакль позволил мне взглянуть на многие проблемы и конфликты с совершенно неожиданной стороны. Я как будто увидела мир глазами других людей - непохожих на меня, но от этого не менее реальных и достойных понимания» (Ксения, 23 года).

—«Иммерсивный опыт стал для меня своего рода тренажером социальной чувствительности и гибкости. Примеряя на себя чужие роли и модели поведения, я училась лучше понимать мотивы и чувства окружающих, быть более открытой к иным точкам зрения» (Дмитрий, 22 года).

Как видно из этих высказываний, иммерсивный театр обладает значительным потенциалом в плане развития социального и эмоционального интеллекта зрителей. Предлагая участникам прожить опыт Другого «изнутри», такие постановки способствуют преодолению эгоцентрической перспективы, формированию навыков эмпатии и межличностной коммуникации. В этом смысле их можно рассматривать как эффективный инструмент социального научения, расширяющий репертуар доступных индивиду ролей и стратегий взаимодействия.

Таблица 3.

Социально-психологическое воздействие иммерсивных постановок на зрителей

Социально-психологические эффекты иммерсивного театра	Проявления в эссе
Инициация трансформации мировоззрения и самоидентификации	Переоценка ценностей, обретение новых смыслов и жизненных стратегий

Развитие эмпатии и социальной чувствительности	Способность встать на место Другого, понять иную точку зрения
Расширение ролевого репертуара и моделей социального взаимодействия	Апробация новых идентичностей и способов коммуникации

Сопоставление полученных нами результатов с данными зарубежных исследований различных социодемографических групп выявляет как универсальные, так и культурно-специфические аспекты рецепции иммерсивных театральных форм. Австралийские культуральные антропологи Диана Смит и Линда Браун, изучавшие восприятие аборигенных иммерсивных церемоний представителями европейского населения, констатируют принципиально иные траектории погружения, где доминируют мотивы экзотизации и этнографического любопытства, препятствующие достижению подлинной трансперсональной вовлеченности.

Израильский социолог Нисим Леон, анализирующий участие ультрарелигиозных групп в секуляризованных иммерсивных проектах Тель-Авива, отмечает сложные процессы культурной негоциации и адаптации, где традиционные религиозные коды переплетаются с современными перформативными стратегиями, порождая гибридные формы духовного опыта. Бразильский исследователь Фанни Арнульф, фокусирующийся на рецепции иммерсивного театра в фавелах Рио-де-Жанейро, фиксирует качественно иные эффекты социального сплочения и коллективной мобилизации, где эстетическое переживание трансформируется в инструмент политического действия и социального протеста. Подобное разнообразие культурных контекстов и интерпретативных стратегий подчеркивает необходимость дифференцированного подхода к анализу иммерсивных практик, учитывающего специфику локальных социокультурных матриц и жизненных миров различных сообществ.

Подводя итоги анализа студенческих эссе, можно констатировать, что иммерсивные технологии действительно выступают мощным катализатором эмоционального и интеллектуального вовлечения зрителя в перформативное действие. Будучи погружен в тотальную мультисенсорную среду спектакля, зритель получает возможность достичь качественно иного уровня переживания и осмысления происходящего. Многообразные психологические эффекты иммерсии – от измененных состояний сознания до интенсивных процессов самотрансформации и социального научения – свидетельствуют о неисчерпаемом потенциале этой театральной формы.

При этом важно понимать, что выявленные закономерности носят не абсолютный, а вероятностный характер и могут по-разному преломляться в зависимости от индивидуальных особенностей реципиентов и конкретных обстоятельств рецепции. Очевидно, что метод свободного эссе позволяет высветить именно субъективно значимые, экзистенциальные аспекты зрительского восприятия, оставляя «за скобками» многие не менее важные нюансы и переменные. Чтобы получить более полную и достоверную картину социального функционирования иммерсивного театра, необходимы дальнейшие междисциплинарные исследования, сочетающие качественные и количественные стратегии анализа.

И все же, даже с учетом всех возможных ограничений и допущений, проведенное исследование со всей очевидностью демонстрирует уникальность иммерсивного театра как художественного и коммуникативного феномена. Предлагая зрителям насыщенный мультимодальный опыт, вовлекая их в процесс со-творчества и со-проживания действия, этот тип перформанса реализует поистине неисчерпаемый спектр антропологических и социальных функций – от индивидуации и самопознания до эмпатии и формирования общностей. В этом смысле иммерсивную сцену можно рассматривать как своего рода авангард

современной культуры, лабораторию новых форм художественной коммуникации и социального взаимодействия.

Это, безусловно, не означает, что иммерсивный театр способен полностью вытеснить или заменить собой традиционные перформативные практики. Скорее, речь идет о расширении палитры доступных искусству средств и стратегий, обогащающих как эстетический, так и жизненный опыт реципиентов. В конечном счете, иммерсивность – это не просто модный тренд или технологическое новшество, но фундаментальная интенция современного театра, стремящегося преодолеть границы между искусством и реальностью, текстом и действием, Я и Другим. И в этом своем стремлении иммерсивная сцена оказывается удивительно созвучной глубинным экзистенциальным поискам и запросам нашей эпохи.

Всестороннее рассмотрение феномена иммерсивного театра сквозь призму как теоретического анализа, так и эмпирического исследования студенческой рецепции позволяет сделать вывод о кардинальной трансформации роли зрителя в перформативном действе. Иммерсивные технологии, будучи катализатором глубинного эмоционального и когнитивного вовлечения реципиента в мультимодальное пространство спектакля, радикальным образом переопределяют саму онтологию театральной коммуникации. Публика перестает быть пассивным потребителем готового сценического высказывания, обретая статус активного соучастника и со-творца разворачивающейся перформативной реальности.

Как показал анализ студенческих эссе, погружение в тотальную среду иммерсивного действия генерирует целый спектр интенсивных психологических состояний – от растворения Я в потоке коллективного бессознательного до спонтанного формирования лиминальных сообществ, основанных на непосредственном аффективном контакте. Будучи буквально втянутыми в орбиту перформанса, зрители получают возможность прожить уникальный многомерный опыт, выходящий за рамки привычных перцептивных и герменевтических конвенций. Партиципаторная природа иммерсивной сцены трансформирует не

только когнитивно-эмоциональные, но и социально-ролевые паттерны аудитории, становясь своего рода инкубатором альтернативных моделей межличностного взаимодействия и самоидентификации.

В то же время, иммерсивный театр не ограничивается функцией генератора новых перформативных и коммуникативных форматов, но несет в себе значительный трансформативный потенциал. Выводя зрителя из круга повседневности и помещая его в лиминальное пространство тотального спектакля, такие постановки инициируют процессы глубинной экзистенциальной рефлексии и переоценки базовых жизненных установок. Опыт проживания иных идентичностей, погружения в альтернативные смысловые миры оказывается своего рода обрядом перехода, раздвигающим границы субъективности реципиента и расширяющим его ролевой репертуар. Приобретаемые в процессе иммерсивного соучастия навыки эмпатии, толерантности, децентрации становятся бесценным ресурсом социального научения.

Таким образом, иммерсивная сцена предстает как уникальная художественно-антропологическая лаборатория, в которой не только апробируются инновационные эстетические стратегии, но и конструируются новые модусы человеческой общности и самости. Реализуя интенцию к преодолению границ между искусством и жизнью, перформансом и повседневностью, такой театр одновременно выступает и зеркалом, и катализатором глубинных социокультурных трансформаций современности. В этом контексте дальнейшее междисциплинарное исследование феномена иммерсивности представляется не просто академически любопытным, но жизненно необходимым для понимания тех тектонических сдвигов, что происходят в самой ткани нашего коллективного бытия-в-мире.

Иммерсивный театр представляет собой не просто художественную инновацию, а симптоматическое проявление фундаментальных изменений в природе театральной коммуникации, актуализирующихся в условиях

современной культуры. Происходящая в его рамках трансформация зрительской позиции – от внешнего наблюдателя к полноправному участнику и со-творцу перформативного события – свидетельствует о размывании устоявшихся границ между субъектами и объектами сценического действия, между эстетической формой и экзистенциальным переживанием.

Такая динамика соучастия приводит к переопределению самого понятия театральности: сцена превращается из пространства представления в среду производства опыта, где смысл рождается не как заранее оформленное высказывание, а как результат спонтанного взаимодействия, телесного включения и эмоционального соприсутствия.

Особенность иммерсивной практики заключается в том, что она задействует не только когнитивные и визуальные ресурсы восприятия, но активно апеллирует к телесной чувствительности, пространственной ориентации и аффективной вовлечённости зрителя. Этим достигается качественно иной уровень восприятия художественного материала – не столько через его интерпретацию, сколько через его переживание в режиме настоящего времени. Участие в иммерсивном спектакле требует от зрителя не только ментальной активности, но и телесного присутствия, готовности к действию, к принятию решений в условиях неопределённости, что сближает данную форму театра с игровыми, ритуальными и антропологически значимыми моделями опыта.

При этом коллективная природа иммерсивного восприятия открывает новые формы социальной динамики внутри театрального действия. Взаимодействие участников, возникающее на основе соприсутствия в общем перформативном пространстве, формирует спонтанные аффективные сообщества, в которых личное и коллективное переплетаются, образуя новые конфигурации социальности. Такие практики способствуют не только эстетической рефлексии, но и реконфигурации повседневной субъектности, позволяя зрителю временно

выйти за пределы привычной идентичности и опробовать альтернативные способы бытия в мире.

Следовательно, иммерсивный театр выступает не только как форма сценического эксперимента, но и как культурный механизм, способный моделировать трансформативный опыт, сочетающий художественное, телесное и социальное измерения. Онтологический сдвиг, который происходит в рамках этих перформативных практик, указывает на необходимость пересмотра базовых категорий театра как института репрезентации и артикулирует поворот к театру как пространству действия, соучастия и событийности. В этом контексте иммерсивность предстает не как частная эстетическая стратегия, а как форма переживания, способная выразить важнейшие культурные установки современной эпохи – стремление к аутентичности, диалогу, телесному присутствию и совместному созданию смыслов.

Иммерсивные технологии в театральной практике выступают не просто инструментом эстетического оформления, но глубинным катализатором трансформации зрительского опыта, способным инициировать сложные процессы эмоционального и когнитивного погружения. Анализ студенческих эссе демонстрирует, что такие постановки вызывают у аудитории феноменологически значимые состояния, которые выходят за рамки привычного восприятия спектакля, формируя новые формы соучастия и сопричастности. Мультисенсорность, интерактивность и коллективная динамика создают пространство, где границы между реальностью и художественным вымыслом стираются, а зритель становится активным со-творцом перформанса. В результате возникает особый режим восприятия, сопоставимый с изменёнными состояниями сознания и переживаниями трансцендентного порядка, что отсылает к архетипическим структурам коллективного бессознательного и ритуальным практикам.

Данные нейрофизиологических исследований подтверждают биологическую реальность этих феноменов, выявляя нейронные корреляты эмпатического вовлечения и синхронизацию физиологических ритмов участников, что сближает опыт иммерсивного театра с трансляционными и коммуникативными механизмами, характерными для социальных ритуалов. Вместе с тем, полученный материал подчеркивает социально-психологический потенциал иммерсивных постановок как инструментов не только эстетического переживания, но и глубокого социального научения: расширения эмпатии, гибкости ролевого репертуара и формирования новых моделей межличностного взаимодействия.

Таким образом, иммерсивный театр предстает как уникальная культурная лаборатория, в которой пересматриваются традиционные параметры театральной коммуникации и открываются новые горизонты самопознания и коллективной идентичности. Он функционирует как пространство, где художественный опыт становится одновременно и средством, и символом экзистенциальной трансформации, что делает дальнейшее междисциплинарное исследование этого феномена актуальным для понимания современных социокультурных процессов и эволюции театрального искусства.

Иммерсивные технологии в театральной практике выступают не просто инструментом эстетического оформления, но глубинным катализатором трансформации зрительского опыта, способным инициировать сложные процессы эмоционального и когнитивного погружения. Анализ студенческих эссе демонстрирует, что такие постановки вызывают у аудитории феноменологически значимые состояния, которые выходят за рамки привычного восприятия спектакля, формируя новые формы соучастия и сопричастности. Мультисенсорность, интерактивность и коллективная динамика создают пространство, где границы между реальностью и художественным вымыслом стираются, а зритель становится активным со-творцом перформанса. В результате

возникает особый режим восприятия, сопоставимый с изменёнными состояниями сознания и переживаниями трансцендентного порядка, что отсылает к архетипическим структурам коллективного бессознательного и ритуальным практикам.

Данные нейрофизиологических исследований подтверждают биологическую реальность этих феноменов, выявляя нейронные корреляты эмпатического вовлечения и синхронизацию физиологических ритмов участников, что сближает опыт иммерсивного театра с трансляционными и коммуникативными механизмами, характерными для социальных ритуалов. Вместе с тем, полученный материал подчеркивает социально-психологический потенциал иммерсивных постановок как инструментов не только эстетического переживания, но и глубокого социального научения: расширения эмпатии, гибкости ролевого репертуара и формирования новых моделей межличностного взаимодействия.

Таким образом, иммерсивный театр предстает как уникальная культурная лаборатория, в которой пересматриваются традиционные параметры театральной коммуникации и открываются новые горизонты самопознания и коллективной идентичности. Он функционирует как пространство, где художественный опыт становится одновременно и средством, и символом экзистенциальной трансформации, что делает дальнейшее междисциплинарное исследование этого феномена актуальным для понимания современных социокультурных процессов и эволюции театрального искусства.

Заключение

Иммерсивные технологии в театральной практике сегодня выступают не просто инновацией технического или художественного характера, но глубоким социально-культурным и психологическим феноменом, который трансформирует базовые представления о роли театра в современном обществе. Иммерсивность, как форма театрального опыта, перестаёт быть исключительно эстетической категорией и становится средством сложного, многослойного взаимодействия между произведением, артистами и зрителями. Она предлагает не просто новый способ подачи спектакля, а принципиально иной режим восприятия, при котором исчезает традиционная дихотомия между актёрами и аудиторией, а восприятие зрителя приобретает активный, творческий характер.

Подтверждением тому служат результаты анализа студенческих эссе, в которых фиксируются описания феноменально насыщенных переживаний, выходящих за рамки привычного театрального наблюдения. Эти переживания характеризуются глубокой эмоциональной вовлечённостью, когнитивным погружением и телесным откликом, которые можно сравнить с изменёнными состояниями сознания. Здесь важно подчеркнуть, что такой опыт нельзя назвать пассивным потреблением искусства: он требует от зрителя включения на всех уровнях – чувственном, интеллектуальном, эмоциональном, и даже телесном. Благодаря этому формируется уникальное пространство соучастия, где зритель становится соавтором перформанса, что меняет традиционные роли в театральной коммуникации. Мультисенсорность и интерактивность иммерсивных постановок играют ключевую роль в создании этого опыта. Использование не только визуальных и звуковых стимулов, но и тактильных, кинестетических, иногда даже запаховых элементов (вопрос, исследованный нами в рамках обращения к традиционным и архаическим практикам культуры – как своего рода начальному этапу генезиса иммерсивности) позволяет погрузить зрителя в целостный мир спектакля, стирающий границы между вымыслом и реальностью. Такой

комплексный подход обеспечивает формирование нового типа эмпатического взаимодействия, в котором совместное переживание становится важнейшим фактором объединения аудитории и артистов. В результате возникает особый «режим восприятия», сопряжённый с переживаниями трансцендентного порядка, отсылающий к древним архетипам коллективного бессознательного и ритуальной символике.

Поддержка этим выводам приходит из нейрофизиологических исследований, которые выявляют биологическую основу феноменов, наблюдаемых в процессе иммерсивного театра. Нейронные корреляты эмпатического вовлечения, синхронизация сердечного ритма и других физиологических ритмов между участниками постановки – всё это свидетельствует о наличии глубоких коммуникационных процессов, сходных с теми, что происходят в рамках социальных ритуалов. Таким образом, иммерсивный театр оказывается своего рода «живым» социальным организмом, где происходят обмены эмоциональной и когнитивной энергией, создавая коллективный эмоциональный резонанс. Этот аспект подчёркивает не только эстетическую, но и социально-психологическую значимость иммерсивных постановок.

В социальном измерении иммерсивный театр выступает как мощный инструмент расширения человеческих возможностей. Он способствует развитию эмпатии, гибкости ролевого поведения, адаптации к изменяющимся социальным условиям.

Такой потенциал особенно важен в современном мире, где усиливаются процессы социального отчуждения, культурной фрагментации и дефицита живого межличностного общения. Иммерсивные постановки создают условия для выработки новых моделей взаимодействия, основанных на доверии, взаимопонимании и совместном творчестве. Это можно рассматривать как современный способ социализации и эмоционального научения, что делает

иммерсивный театр не только формой искусства, но и важным элементом общественной жизни.

Иммерсивный театр, с одной стороны, отражает глубокие культурные изменения, происходящие в эпоху постмодернизма и цифровых технологий, с другой – активно формирует новые формы коллективной идентичности. Он размывает традиционные границы между субъектом и объектом, актёром и зрителем, реальностью и вымыслом. В этом смысле иммерсивность является выражением новых парадигм человеческого существования, характеризующихся сетевыми, нелинейными и интерактивными формами коммуникации. Театральные практики, основанные на иммерсивных технологиях, становятся лабораторией для исследования и практики новых социальных форм, новых способов организации пространства и времени, новых ритмов совместного проживания.

Театральное искусство в условиях иммерсивности приобретает особую смысловую нагрузку. Оно становится не только способом отражения мира, но и пространством активной рефлексии и трансформации, где каждый участник может испытать и переосмыслить свою личность и место в коллективе. В этих условиях традиционные инструменты режиссуры, драматургии и сценографии требуют переосмысления и адаптации. Режиссёрская работа всё больше напоминает кураторство или фасилитацию, актёрская игра – импровизацию и коллаборацию, а зрительская позиция – активное включение и творчество. Такие изменения отражают глубокие перемены в культуре и сознании, что открывает новые перспективы для развития театра как феномена, соотносимого с основными трендами современной эпохи.

Таким образом, иммерсивные технологии в театральной практике оказывают существенное влияние на развитие как искусства, так и общества в целом. Они предоставляют уникальные возможности для углубления межличностных связей, расширения эмоционального и когнитивного диапазона

человеческого опыта, и создания новых форм коллективного творчества. Иммерсивный театр выступает площадкой для экспериментального освоения новых способов бытия и общения, что имеет важное значение в условиях глобальных социокультурных трансформаций.

Дальнейшее развитие и исследование иммерсивных практик требует междисциплинарного подхода, который объединит знания из области театроведения, психологии, нейронауки, антропологии и культурологии. Такой комплексный взгляд позволит более полно понять природу и значение иммерсивного опыта, выявить его механизмы и социальные последствия, а также определить направления дальнейшего развития и внедрения технологий в сферу искусства и культуры, технологий, в значительной мере трансформирующих традиционный опыт потребления: «В рамках такого искусства человеческие актеры работают уже не как традиционные зрители или рецептивные идентичности, ищущие эстетического переживания и опыта искусства. Происходит распределение эстетизации по всем этапам организации взаимодействия с объектами и телами, учитывающее как эффекты нарастания интенсивности автономного аффекта, так и эффекты его торможения в семантизированной и переосвоенной чувственности» [219, С. 96].

В перспективе иммерсивный театр может стать не только пространством эстетического наслаждения, но и инструментом социальной интеграции, личностного развития и культурного диалога. Его потенциал как культурной и образовательной платформы пока полностью не реализован, что открывает широкие возможности для инновационных проектов и исследований. Иммерсивность в театре – это не просто модное явление, а важный культурный тренд, формирующий новые модели взаимодействия и коммуникации, способствующий развитию человеческой субъективности в её самых глубоких и многогранных проявлениях.

Таким образом, иммерсивные технологии открывают перед театром и обществом новые горизонты, которые требуют внимательного изучения и творческого освоения. Исследование этих процессов способствует не только развитию театрального искусства, но и лучшему пониманию человеческой природы, механизмов восприятия и способов социального взаимодействия в современном мире. Для дальнейшего изучения темы иммерсивного погружения как культурного опыта можно рассмотреть несколько наиболее перспективных и актуальных направлений, содержательно расширяющих поле культурной рефлексии данного феномена:

–Междисциплинарное исследование иммерсивных технологий (углублённое взаимодействие различных научных дисциплин, таких как психология, социология, антропология, искусствоведение и культурология, для более глубокого анализа воздействия иммерсивных технологий на восприятие, поведение и общественные практики);

–Этика и устойчивость иммерсивных технологий (внимание этическим вопросам, связанным с использованием иммерсивных технологий, исследовать экологические и социальные последствия широкого внедрения этих технологий);

–Развитие культурных практик с применением иммерсивных технологий (исследование новых форм взаимодействия с культурой с использованием иммерсивных технологий);

–Изменение потребительского поведения в условиях иммерсивных технологий (исследование человека в иммерсивных средах и влияние их на предпочтения, удовлетворённость и поведение в контексте культурных и развлекательных продуктов).

Таким образом, дальнейшие исследования в области иммерсивных технологий и культурных практик обещают не только расширить теоретические рамки, но и предложить конкретные рекомендации для применения в культурной индустрии. Учитывая быстрые изменения в технологии и их влияние на

восприятие мира, такие исследования будут способствовать формированию новых культурных форм, обеспечивая их гармоничное взаимодействие с цифровыми инновациями.

Список литературы

1. Авербух, Н. В. Психологические аспекты феномена присутствия в виртуальной среде / Авербух Н. В. – Текст : непосредственный // Вопросы психологии. – 2010. – № 5. – С. 105–113.
2. Алексеева, Н. Д. Рябова Е. В. Квест-экскурсия как инновационная форма экскурсионной деятельности / Алексеева Н. Д., Рябова Е. В. – Текст : непосредственный // Вектор науки Тольяттинского государственного университета. – 2015. – № 1 (20). – С. 14–17.
3. Александрова, Л. А. Концепция «потока» в свете зарубежной и отечественной психологии: история возникновения современное состояние и перспективы развития теории / Л. А. Александрова. – Текст : непосредственный // Современная зарубежная психология. – 2022. – №11. – С. 152-165.
4. Андреева, Е. Ю. Всё и Ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века / Е. Ю. Андреева. – Москва : Издательство Ивана Лимбаха, 2011. – 581 с.– Текст : непосредственный.
5. Андреева, Е. Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века / Е. Ю. Андреева. – СПб.: Азбука-Классика, 2007. – 487 с.– Текст : непосредственный.
6. Аронсон, О. В. Аффект в координатах нефилофии / О. В. Аронсон. – Текст : электронный // Философский журнал. – 2015. – № 1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/affekt-v-koordinatah-nefilosofii> (дата обращения: 30.06.2021).
7. Арутюнян, В. Современные теории восприятия / В. Арутюнян. — Москва : РАН, 2017. — 198 с.– Текст : непосредственный.
8. Астафьева, О. Н. Философские и прикладные аспекты культурной политики на поселенческом уровне / Астафьева О. Н., Синецкий С. Б. – Текст :

- непосредственный // Вестник культуры и искусств. – 2017. – № 4 (52). – С. 70–80.
9. Атаманова, Н. В. Звукообраз гул в русской лингвокультуре и поэтической звуковой картине мира/ Атаманова Н. В. – Текст : непосредственный // Казанская наука. – 2021. – № 1. – С. 32–35.
10. Балаш, А. Н. Подлинность произведения искусства в культуре XX–XXI веков: концептуальные и институциональные аспекты / Балаш А. Н. – Санкт-Петерб. гос. ин-т культуры. – СПб., 2018. – 319 с.– Текст : непосредственный.
11. Бараниченко, Н. В. Трансформация перформативных практик в истории мирового театра / Н. В. Бараниченко. – Текст : электронный // КиберЛенинка.–
[URL:<http://cyberleninka.ru/article/n/transformatsiya-performativnyh-praktik-v-istorii-mirovogo-teatra>](http://cyberleninka.ru/article/n/transformatsiya-performativnyh-praktik-v-istorii-mirovogo-teatra) (дата обращения: 11.11.2023).
12. Барбаш, И., Григорьев В. Сенсорные стратегии в современной культуре / И. Барбаш, В. Григорьев. — Москва : Институт культурологии, 2017. — 210 с.– Текст : непосредственный.
13. Баскар, М. Принцип кураторства. Роль выбора в эпоху переизбытка / М. Баскар. – Москва : Ад Маргинем, 2017. – 360 с.– Текст : непосредственный.
14. Батай, Ж. Внутренний опыт / Ж. Батай. – СПб.: Аксиома; Мифрил, 1997. – 336 с.– Текст : непосредственный.
15. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – Москва: Художественная литература, 1990. — 544 с. – Текст : непосредственный.
16. Бельтинг, Х. Антропология образа / Бельтинг Х. – Текст : непосредственный // Искусствознание. – 2005. – № 1. – С. 68–106.

17. Бельтинг, Х. История искусства после модернизма / Х. Бельтинг. — Москва : Музей современного искусства «Гараж», 2024. — 340 с. — ISBN 978-5-6049360-2-3. — Текст : непосредственный.
18. Бельтинг, Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства / Х. Бельтинг. — Москва : Прогресс-Традиция, 2002. — 540 с. — Текст : непосредственный.
19. Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. — Москва : Медиум, 1996. — 247 с. — Текст : непосредственный.
20. Березкин, В. И. Искусство сценографии мирового театра. Т. 1: От истоков до середины XX века / Березкин В. И. — Москва : ЛКИ, 2011. — 320 с. — Текст : непосредственный.
21. Биггин, Р. Иммерсивный театр и зрительский опыт: пространство, игра и повествование в работах Punchdrunk / Р. Биггин. — Лондон : Palgrave Macmillan, 2017. — 240 с. — Текст : непосредственный.
22. Бодрийяр, Ж. Система вещей / Ж. Бодрийяр ; пер. с фр. — Москва : Рипол Классик, 2019. — 256 с. — Текст : непосредственный.
23. Божок, Н. С. Культурно-историческая реконструкция в оптике иммерсивного подхода: теоретическая и эмпирическая экспликации. Ч. 2 / Н. С. Божок — Текст : электронный // Мир науки. Социология, филология, культурология. — 2022. — Т. 13, № 1. — URL: <https://sfk-mn.ru/PDF/58KLSK122.pdf> (дата обращения: 11.08.2025).
24. Ведешкин, М. А. Языческая оппозиция христианизации Римской империи (IV–VI вв.) / Ведешкин М. А. — Текст : электронный // 2020. — URL: <https://www.hist.msu.ru/upload/iblock/a80/82739.pdf> (дата обращения: 09.09.2025).
25. Вейсман, М. Телесность и восприятие в цифровую эпоху / М. Вейсман. — СПб. : Питер, 2020. — 176 с. — Текст : непосредственный.

26. Венкова, А. В. Микрореволюция: трансверсальный активизм в борьбе с искусством. О книге Геральда Раунига «Искусство и революция. Художественный активизм в долгом двадцатом веке» / А. В. Венкова – Текст : непосредственный // Международный журнал исследований культуры. – 2012. – № 1. – С. 89–93.
27. Венкова, А. В. Реэнектмент: искусство диалога с прошлым // Историческое сознание и постматериальные ценности: сб. науч. ст. / авт.-сост. К. В. Султанов. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2019. – С. 457–460.
28. Венкова, А. В. Феномен иммерсивности в современной культуре: / Венкова А. В. – Текст : электронный // Москва, 2020. – URL: <https://www.dissercat.com/content/fenomen-immersivnosti-v-sovremennoi-khudozhestvennoi-kulture> (дата обращения: 14.05.2025).
29. Венкова, А. В. Феномен иммерсивности в современной художественной культуре / Венкова А. В. – СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2022. – 330 с. – Текст : непосредственный.
30. Вершковский, Э. В. Режиссура массовых клубных представлений / Вершковский Э. В. – Ленинград: ЛГИК, 1981. – 164 с.–Текст : непосредственный.
31. Виноградов, А. С. Звук в мифопоэтическом пространстве раннего Б. Пастернака / Виноградов А. С. – Текст : непосредственный // Вестник Костромского государственного университета. – 2017. – Т. 23, № 3. – С. 135–138.
32. Войскунский, А. Е., Селисская М. А. Система реальностей: психология и технология // Архитектура виртуальных миров / под науч. ред. М. Б. Игнатьева, А. В. Васильева, А. Е. Войскунского. – СПб.: ГУАП, 2009. – Текст : непосредственный.
33. Войскунский, А. П. О применении систем виртуальной реальности в психологии / Войскунский А. П., Меньшикова Г. Я. – Текст :

- непосредственный // Вестник Московского университета. Сер. 14: Психология. – 2008. – № 1.
34. Волкова, И. И. Виртуальная реальность и игровые коммуникации: опыт музеев и игровой индустрии / Волкова И. И. – Текст : непосредственный // Мультимедийная журналистика: медиакоммуникации и медиаиндустрия: материалы II Междунар. науч.-практ. конф. – Минск: БГУ, 2019.
35. Воронкова, Э. А. Иммерсивность в искусстве: определение и характеристики / Воронкова Э. А. – Текст : непосредственный // Инновационные аспекты развития науки и техники: сб. избр. ст. IV Междунар. науч.-практ. конф. – Саратов, 2021. – С. 139–142.
36. Выготский, Л. С. Мышление и речь / Л. С. Выготский. – СПб.: Издательский дом Питер, 2020. – 56 с. – Текст : непосредственный.
37. Галкин, Д. Цифра и клетка: (не)органический синтез / Галкин Д. – Текст : непосредственный. // Художественный журнал. – 2015. – № 96. Природное и цифровое. – С. 73.
38. Гарсия, Ф. Театральная иммерсия: взаимодействие и воздействие / Ф. Гарсия. – Мадрид : Editorial Complutense, 2019. – 245 с. – Текст : непосредственный.
39. Гаспаров, И. Г. Современная аналитическая философия сознания: вызовы и решения / Гаспаров И. Г., Левин С. М. – Текст : непосредственный // Epistemology & Philosophy of Science. – 2015. – № 2. – С. 5–19.
40. Гаспаров, М. Л. Филология как нравственность. – Москва : Фортуна ЭЛ, 2012. – 288 с. – Текст : непосредственный.
41. Генова, Н. М. Развитие региональной культурной политики в контексте российской идентичности / Генова Н. М. – Текст : непосредственный // Вестник МГУКИ. – 2017. – № 6 (80). – С. 50–59.
42. Гирц, К. Интерпретация культур / пер. с англ. – Москва : РОССПЭН, 2004. – 560 с. – Текст : непосредственный.

43. Головлева, Т. А., Развитие практик любительского творчества за рубежом / Головлева Т. А., Мацукевич О. Ю.–Текст : непосредственный // Культура и образование : научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. — 2021. — № 1 (40). — С. 87–92.
44. Горизонты когнитивной психологии / под ред. В. Ф. Спиридонова, М. В. Фаликман. – Москва : Языки славянских культур; РГГУ, 2012. – 320 с.– Текст : непосредственный.
45. ГОСТ Р 54605-2011. Услуги детского и юношеского туризма. Общие требования. — Режим доступа: <http://vsegost.com>
46. Грановская, Р. М. Элементы практической психологии / Грановская Р. М. – Москва : Речь, 2010. – 304 с.– Текст : непосредственный.
47. Грау, О. Эмоции и иммерсия: ключевые элементы визуальных исследований / пер. с нем. А. М. Гайсина. – СПб.: Эйдос, 2013. – 56 с.– Текст : непосредственный.
48. Громова, О. М. Иммерсивность культурно-досуговой среды: от концепта – к практикам функционирования // Вестник ЧГАКИ. – 2023. – № 3 (75). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/immersivnost-kulturno-dosugovoy-sredy-ot-kontsept-a-k-praktikam-funktsionirovaniya> (дата обращения: 17.08.2025).
49. Готовский, Е. М. Театр и ритуал / Готовский Е. М – Текст : непосредственный // Театр. – 1988. – № 10. – С. 61–62.
50. Грунт, Е. В. Досуг молодежи в средних городах и мегаполисе на Урале: компаративный анализ / Грунт Е. В., Беляева Е. А. – Текст : непосредственный // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. — 2022. — Т. 22, № 2. — С. 66–74.
51. Гумбрехт, Х. У. Производство присутствия: чего не может передать значение / Гумбрехт Х. У — Москва : Новое литературное обозрение, 2006. — 184 с.– Текст : непосредственный.

52. Данто, А. Что такое искусство / Данто А. — Москва : Ад Маргинем, 2018. — 168 с.— Текст : непосредственный.
53. Данчук, О.В. Культура как научная категория в теоретическом наследии Пьера Бурдьё // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2014. № 172. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kultura-kak-nauchnaya-kategoriya-v-teoreticheskom-nasledii-piera-burdie> (дата обращения: 09.09.2025).
54. Дарвин, Ч. О выражении эмоций у человека и животных / Дарвин Ч., Экман П. — СПб. : Питер, 2013. — 320 с.— Текст : непосредственный.
55. Демшина, А. Ю. Визуальные искусства в ситуации глобализации культуры: институциональный аспект / Демшина А. Ю. — СПб. : Астерион, 2010. — 190 с.— Текст : непосредственный.
56. Демшина, А. Ю. Изучение актуальных художественных практик: междисциплинарный подход / Демшина А. Ю. — Текст : непосредственный // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. — 2018. — № 1 (34). — С. 73–77.
57. Демшина, А. Ю. Чувствительность как категория современной цифровой культуры / Демшина А. Ю. — Текст : непосредственный // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. — 2021. — № 3 (48). — С. 18–24.
58. Деникин, А. А. Иммерсивные и интерактивные художественные стратегии в видеоинсталляциях и видеознвайронментах / Деникин А. А. — Текст : непосредственный // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. — 2008. — Т. 2. — № 4. — С. 101–104.
59. Деникин, А. А. К определению термина «партиципация» в контексте современных художественных практик / Деникин А. А. — Текст : непосредственный // Наука телевидения. — 2018. — № 14 (1). — С. 58.
60. Деникин, А. А. Мультимедиа и искусство: от мифов к реалиям / Деникин А. А. — Текст : электронный // Художественная культура. — 2014. — № 3. —

URL: <http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2014-3/yazyki/843.html> (дата обращения: 01.05.2019).

61. Деникин, А. А. Телесно-ориентированный подход в исследованиях эстетики интерактивного искусства / Деникин А. А. – Текст : непосредственный // Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова. — 2019. — С. 178–185.
62. Деникин, А. А. Телесно-ориентированный подход при анализе произведений экранного искусства / Деникин А. А. – Текст : непосредственный // Знание. Понимание. Умение. — 2017. — № 2. — С. 115–131.
63. Дженкинс Г. Конвергентная культура. Столкновение старых и новых медиа / пер. с англ. А. Гасилина. — М. : РИПОЛ классик, 2019. — 383 с.– Текст : непосредственный.
64. Долецкий, А. Культурная динамика и сенсорные коды / А. Долецкий. — Екатеринбург : УрФУ, 2016. — 234 с.– Текст : непосредственный.
65. Дымникова, М. Ю. Квест как форма музейно-педагогической деятельности / Дымников М. Ю. – Текст : непосредственный // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. — 2019. — № 1 (38). — С. 150–154.
66. Епанешникова, М. А. Феномен запаха в культуре: особенности функционирования в сакральной и профанной сферах / Епанешникова М. А. – Текст : электронный // Диссертации по гуманитарным наукам. — 2010. — URL: <http://cheloveknauka.com/fenomen-zapaha-v-kulture-osobennosti-funktsionirovaniya-v-sakralnoy-i-profannoy-sferah> (дата обращения: 10.10.2024).
67. Епанешникова, М. А. Функции запаха как феномена культуры / Епанешникова М. А. – Текст : электронный // Вестник ЧелГУ. — 2010. —

- № 31. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/funktsii-zapaha-kak-fenomena-kultury> (дата обращения: 10.10.2024).
68. Ермолина, А. А. Методологические задачи менеджера социально-культурной деятельности по функционированию и развитию клубных формирований городских дворцов культуры /Ермолина А. А., Костылев С. В. – Текст : электронный // Известия высших учебных заведений. Уральский регион. — 2021. — № 3. — С. 20–24.
69. Ерохина, Т. И. Концепт пограничности в современном искусствознании/ Ермолина А. А., Григорьева Н. О., Матанцева М. А., Семенова М. А. – Текст : электронный // Ярославский педагогический вестник. 2017. № 4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontsept-pogranichnosti-v-sovremennom-iskusstvoznanii> (дата обращения: 09.09.2025).
70. Ерохина, Т. И. Феномен иммерсивного театра в современной отечественной культуре /Т. И., Кукушкина Е. С. – Текст : непосредственный // Верхневолжский филологический вестник. — 2019. — № 1. — С. 214–222.
71. Жарков, А. Д. Государственная культурная политика на современном этапе: социально-культурный аспект /Жарков А. Д.. – Текст : непосредственный // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. — 2016. — № 4 (72). — С. 116–123.
72. Звук как физическое явление : [сайт]. — Москва, 2020. — URL: <https://digitalmusicacademy.ru/lesson-sound-as-a-physical-phenomenon> (дата обращения: 14.05.2024). Текст : электронный.
73. Зенкин, А. Театр и зритель / А. Зенкин. — СПб. : Академия, 2015. — 275 с. — Текст : непосредственный.
74. Зильберман, Л. Телесность и культура: антропология чувств / Л. Зильберман. — Москва : Наука, 2018. — 280 с. — Текст : непосредственный.
75. Злотникова, Т. С. Имитация «документального» и симуляция «художественного» в современной массовой культуре / Злотников Т. С. —

- Текст : непосредственный // Филология и культура. — 2014. — Вып. 37 (3). — С. 201–206.
76. Зонтаг, С. Хеппенинги: Искусство безоглядных сопоставлений / Зонтаг С. — Текст : непосредственный // Москва : Вагриус, 1997. — С. 37–45.
77. Зубанова, Л. Б., Бунакова М. Н. Жизнь оперы в цифровом пространстве: «третий жанр» гибридной культурной формы / Зубанова Л. Б. — Текст : непосредственный // Знак. Проблемное поле медиаобразования. — 2022. — № 2 (44). — С. 120–127.
78. Иваницкий, П. Иммерсивные технологии и опыт зрителя / П. Иваницкий. — СПб. : Европейский университет, 2021. — 198 с.— Текст : непосредственный.
79. Иванов, В. Телесность и культура в эпоху постмодерна / В. Иванов. — Москва : Новое знание, 2018. — 220 с.— Текст : непосредственный.
80. Ильин, Е. П. Эмоции и чувства. / В. Иванов. — СПб. : Питер, 2016. — 784 с.— Текст : непосредственный.
81. Иммерсивный звук в акустике малых форм : [сайт]. — Москва, 2020. — URL: <https://lightsoundnews.ru/immersivnyj-zvuk-v-akustike-malyh-form/> (дата обращения: 14.05.2024). — Текст : электронный.
82. Ингольд, Т. Погружая вещи в жизнь: творческие переплетения в мире материалов / Ингольд Т. — Текст : непосредственный // Неприкосновенный запас. — 2021. — № 2 (136). — С. 31–49.
83. Искусство через призму иммерсивного опыта : [сайт]. — URL: <https://kyiv.gallery/ru/statii/iskusstvo-skvoz-prizmu-immersivnogo-opyta> (дата обращения: 14.05.2024). — Текст : электронный.
84. Каган, М. С. Философия культуры : учеб. пособие./Каган М. С. — СПб. : Санкт-Петербург, 1996. — 310 с.— Текст : непосредственный.
85. Кайдановская, А.А. Современный театр: иммерсивные постановки (перформанс, променады, интерактивность) и их влияние на преобразования

- театрального пространства /Кайдановская А. А. – Текст : электронный // Architecture and Modern Information Technologies. 2018. № 1 (42). С. 212–226. URL: http://marhi.ru/AMIT/2018/1kvart18/16_kaydanovskaya/index.php (дата обращения: 09.09.2025).
86. Кант, И. Критика чистого разума / И. Кант ; пер. с нем. — Москва : Наука, 1989. — 544 с.— Текст : непосредственный.
87. Каплан, Э. Восприятие и эмоциональный опыт в иммерсивных медиа / Э. Каплан. — Чикаго : University of Chicago Press, 2017. — 260 с.— Текст : непосредственный.
88. Каранович, Д. Что такое «иммерсивный театр» и почему ответа нет / Каранович Д. – Текст : электронный // Петербургский театральный журнал. 2018. № 3 (93). URL: <http://ptj.spb.ru/archive/93/lost/что-такое-immersivnyj-teatr-iprochemu-otveta-net> (дата обращения: 09.09.2025).
89. Керженцев, П. М. Творческий театр / Керженцев П. М. — Москва : Госиздат, 1923.— Текст : непосредственный.
90. Кирия, И. В. История и теория медиа : учебник для вузов / Кирия И. В., Новикова А. А. — Москва : Изд. дом Высшей школы экономики, 2017. — 423, [1] с. — (Учебники Высшей школы экономики). — ISBN 978-5-7598-1188-6 (в пер.), ISBN 978-5-7598-1614-0 (электронная версия).— Текст : непосредственный.
91. Клузински, Р. В. Интерактивность и проблема коммуникации в контексте философии деконструктивизма/ Клузински Р. В. – Текст : электронный // NewMediaLogia. — ЦСИС, 1996.
92. Коган, Л. Н. Теория культуры : учеб. Пособие / Коган Л. Н. — Екатеринбург : УрГУ, 1993. — 160 с.— Текст : непосредственный.
93. Колосова, Е. А. Потребительское поведение московских подростков на рынке развлекательных услуг: опыт социологического анализа / Колосова Е. А., Дростэ М. А.— Текст : электронный. // Комплексные исследования

- детства. 2022. № 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/potrebitelskoe-povedenie-moskovskih-podrostkov-na-rynke-razvlekatelnyh-uslug-opyt-sotsiologicheskogo-analiza> (дата обращения: 19.08.2025).
94. Корнетов, Г. Б. Образование человека в контексте антропологического измерения историко-педагогического процесса : монография / Г. Б. Корнетов. — Москва : АСОУ, 2020. — С. 21. — Текст : электронный. — URL: <https://asoumo.ru/media/download/4067> (дата обращения: 12.03.2025).
95. Королева, Э. А. Ранние формы танца / Королева Э. А. — Кишинёв : Штиинца, 1977. — 215 с.— Текст : непосредственный.
96. Кривоспицкая, Я. В. Современные тенденции развития театрального искусства: виртуальность и иммерсивность / Кривоспицкая Я. В., Шутова Д. С. — Текст : непосредственный // Научные школы. Молодежь в науке и культуре XXI века : материалы Междунар. науч.-твор. форума (науч. конф.). — Челябинск : ЧГИК, 2018.
97. Кургина, С. О., Копцева М. Г., Суржиков В. И. Квест-экскурсия как инновационная форма экскурсионного продукта /Кургина С. О., Копцева М. Г., Суржиков В. И. — Текст : непосредственный // Азимут науч. исслед.: экономика и упр. — 2017. — № 3. — С. 231–234.
98. Ларин, М. С. Моделирование дополненной реальности /Ларин М. С. — Текст : электронный // Известия высших учебных заведений. Приборостроение. — 2010. — Т. 53, № 2. — С. 52–56. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/modelirovanie-dopolnennoy-realnosti> (дата обращения: 11.11.2025).
99. Лебедев, А. Виртуализация музея или новая предметность? // Экранная культура. Теоретические проблемы / отв. ред. К. Э. Разлогов. — СПб. : Дмитрий Буланин, 2012.— Текст : непосредственный.
100. Левина, Н. Телесность и искусство в постмодерне / Н. Левина. — Москва : Академический проект, 2019. — 220 с.— Текст : непосредственный.

101. Левкиевская, Е. Е. Славянский оберег. Семантика и структура : [сайт]. — Москва, 2002. — С. 158–159. — URL: https://inslav.ru/images/stories/pdf/2002_Levkievskaja_%20Slav%27anskij_ober_eg.pdf (дата обращения: 14.05.2020). — Текст : электронный.
102. Левченко, М. А. Повседневность — актуальность — коммуникативность: методологический базис интерпретации «живой музыки» / Левченко М. А. — Текст : непосредственный // Вестник культуры и искусств. — 2019. — № 1 (57). — С. 113–120.
103. Лекторский, В. А. Эпистемология классическая и неклассическая. /Лекторский В. А. — Москва : Эдиториал УРСС, 2001. — С. 26.— Текст : непосредственный.
104. Лелеко, В. Д. Пространство повседневности в европейской культуре. / Лелеко В. Д. — СПб. : СПбГУКИ, 2002. — 320 с. — Текст : непосредственный.
105. Леонтьев, А. А. Психолингвистические единицы и производство речевого высказывания / Леонтьев А. А. — Москва : Наука, 2010. — С. 47.— Текст : электронный. — URL: <https://clck.ru/epETt> (дата обращения: 12.03.2025).
106. Лобанова, Ю. В. Аффективное измерение культуры в фокусе современного социально-гуманитарного знания /Лобанова Ю. В.— Текст : электронный. // Вестник МГУКИ. — 2022. — № 2 (106). — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/affektivnoe-izmerenie-kultury-v-fokuse-sovremennogo-sotsialno-gumanitarnogo-znaniya> (дата обращения: 08.02.2025).
107. Лобанова, Ю. В. Индустрия эмоций в современном масскульте: производство, предложение, потребление / Лобанова Ю. В.— Текст : электронный. // Сервис +. — 2023. — № 3. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/industriya-emotsiy-v-sovremennom-masskulte-proizvodstvo-predlozhenie-potreblenie> (дата обращения: 08.02.2025).

108. Лобанова, Ю. В. Роль экранных технологий в формировании новой культуры эмоций и чувств / Лобанова Ю. В. – Текст : электронный. // Коммуникология. — 2022. — № 3. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-ekrannyh-tehnologiy-v-formirovanii-novoy-kultury-emotsiy-i-chuvstv> (дата обращения: 08.02.2025).
109. ЛорелБ. ComputersAsTheatre.– Текст : электронный //URL: <https://www.cs.cmu.edu/~social/reading/Laurel-ComputersAsTheatre.pdf>(дата обращения: 09.09.2025).
110. Лотман, Ю. Структура художественного текста / Ю. Лотман. — Тарту : Тартуский университет, 1970. — 306 с.– Текст : непосредственный.
111. Лоцманова, С. Е. Использование технологий дополненной и виртуальной реальности в гибридных арт и кинопространствах / Лоцманова С. Е.– Текст : непосредственный // Телекинет. — 2021. — С. 12–16.
112. Луман, Н. «Что происходит?» и «Что за этим кроется?». Две социологии и теория общества /Луман Н. — Текст : непосредственный // Теоретическая социология. Антология / под ред. С. П. Баньковской. — Москва : Книжный дом «Университет», 2002. — Ч. 2. — С. 319–352.
113. Луначарский, А. В. Статьи о театре и драматургии / Луначарский А. В. — Москва : Искусство, 1938.– Текст : непосредственный.
114. Лурия, А. Р. Лекции по общей психологии /Лурия А. Р. — СПб. : Питер, 2018. — С. 92. – Текст : электронный — URL: <https://clck.ru/epV6> (дата обращения: 12.03.2022).
115. МакКиннон, Х. Сенсорные исследования: введение / Х. МакКиннон. — Лондон : Sage, 2016. — 312 с.– Текст : непосредственный.
116. Маклюэн, М. Понимание медиа: внешние расширения человека / М. Маклюэн. — Москва : Жуковский, 2003. — 464 с.– Текст : непосредственный.

117. Малабу, К. Что нам делать с нашим мозгом / К. Малабу. — Москва : VAC Press, 2019. — 112 с.— Текст : непосредственный.
118. Мальковская, И. А. «Зрелищная арена» социальных практик / Мальковская И. А. — Текст : электронный // Художественная культура. — 2017. — № 1 (19). — URL: <http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2017-1-19/sotsialnayafilosofiya-i-sotsiologiya/5216.html> (дата обращения: 17.04.2019).
119. Манович, Л. Язык новых медиа / Л. Манович. — Москва : Ад Маргинем Пресс, 2018. — 400 с.— Текст : непосредственный.
120. Маркс, Л. Единство чувств: взаимодействие модальностей / Л. Маркс. — Нью-Йорк : Academic Press, 1978. — 364 с.— Текст : непосредственный.
121. Массуми, Б. Чему животные учат нас в политике / Б. Массуми. — Пермь : Гиле пресс, 2019. — 180 с.— Текст : непосредственный.
122. Махлина, С. Т. Иммерсивность в современной культуре / С. Т. Махлина — Текст : непосредственный // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. — 2022. — № 3 (52). — С. 69–79.
123. Мачон, Дж. (Син)эстетика: переопределение висцерального перформанса / Дж. Мачон. — Лондон : Palgrave Macmillan, 2011. — 280 с.— Текст : непосредственный.
124. Мачон, Дж. Иммерсивный театр: телесность, пространство, чувственный опыт / Дж. Мачон ; пер. с англ. — Москва : Новое литературное обозрение, 2020. — 352 с.
125. Медведенко, В. В. Иммерсивное театральное искусство как технология социально-культурной деятельности / В. В. Медведенко, М. Л. Тумашова // Мир науки, культуры, образования. — 2020. — № 4 (83). — С. 263–265. — Текст : непосредственный.
126. Мельникова, А. А. Музыка и специфика русского ритуала / Мальникова А. А. — Текст : электронный // Звучащая философия. Сборник материалов конференции. — Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское

- философское общество, 2003. — С. 131–137. — URL: <http://anthropology.ru/ru/text/melnikova-aa/muzyka-i-specifika-russkogo-rituala> (дата обращения: 25.05.2025).
127. Меркульева, А. В. Иммерсивные методики в современных социокультурных практиках / Меркульева А. В. – Текст : непосредственный // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. — 2020. — Вып. 2 (43). — С. 58–62.
128. Мерло-Понти, М. Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти ; пер. с фр. — Москва : Республика, 1997. — 420 с.– Текст : непосредственный.
129. Мир звучащий и мир молчащий: семиотика звука и речи в традиционной культуре славян. — Москва : Издательство «Индрик», 1999. — Текст : электронный. — URL: https://inslav.ru/images/stories/pdf/1999_mir_zvuchaschij_i_molchaschij.pdf (дата обращения: 14.05.2024).
130. Михалкович, В. И. Избранные российские киносы / Михалкович В. И. — Москва : Аграф, 2006.– Текст : непосредственный.
131. Молодкина, Л. В. Энвайронментальная эстетика: новое научное измерение окружающей среды / Молодкина Л. В. – Текст : электронный // Образование. Наука. Научные кадры. — 2020. — № 1. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/envayronmentalnaya-estetika-novoe-nauchnoe-izmerenie-okruzhayuschey-sredy> (дата обращения: 17.08.2025).
132. Морен, Э. Метод. Природа Природы / Э. Морен; пер. Е. Н. Князевой. — 2-е изд. — Москва : Канон+, 2013. — 488 с.– Текст : непосредственный.
133. Мори́на, Л. П. Ритуальный танец и миф // Серия «Symposium», Религия и нравственность в секулярном мире, Выпуск 20 / Материалы научной конференции. 28–30 ноября 2001 года / Мори́на Л. П. – Текст : непосредственный. — Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. — С. 118–124.

134. Морина, Л. П. Телесность как тотализирующий принцип культуры. Принцип принципиален и науки о культуре / Морина Л. П.— Текст : непосредственный// Этносоциум. Труды научного семинара по кулинарии. 2014. Т. V.— С. 62–84.
135. Мортон, Т. Гиперобъекты: философия и экология после конца света / Т. Мортон. — Пермь : Гиле пресс, 2018. — 284 с.—Текст : непосредственный
136. Мортон, Т. Стать экологичным / Т. Мортон. — Москва : Ад Маргинем Пресс; Музей современного искусства «Гараж», 2019. — 240 с.— Текст : непосредственный
137. Мосолова, Л. М. Культурология в контексте междисциплинарных исследований / Л. М. Мосолова — Текст : непосредственный // Ярославский педагогический вестник. — 2017. — № 5. — С. 247–251.
138. Мосолова, Л. М. Мировая художественная культура в российском образовании (от периода «оттепели» до современности) / Л. М. Мосолова — Текст : непосредственный // Художественные парадигмы в эпоху социальной турбулентности: материалы Международного научно-практического форума. В 2 т. / под ред. В. И. Ионесова. — Самара : Согласие, 2019. — С. 160–168.
139. Музыка и танец в ритуалах : [сайт]. — Москва, 2020. — URL: <https://history.wikireading.ru/334410> (дата обращения: 14.05.2024). — Текст : электронный.
140. Мукашева, М. У. Психолого-педагогические аспекты использования иммерсивных технологий в образовании / Мукашева М. У. — Текст : электронный. — URL:<https://cyberleninka.ru/article/n/psihologo-pedagogicheskie-aspekty-ispolzovaniya-immersivnyh-tehnologiy-v-obrazovanii>

141. Мун, В. Телесность в культуре: границы, символы, трансформации / В. Мун. — Москва : Академический проект, 2016. — 288 с.— Текст : непосредственный
142. Мухин, А. Ю. Феномен иммерсивного театра / Мухин А. Ю. – Текст : непосредственный // Театральное образование и театр будущего. — Самара : СГИК, 2018. — С. 142.
143. Никифорова, А.А., Воронова Н.И. Иммерсивные практики в современном культурном пространстве (мировой и отечественный опыт) / Никифорова А.А., Воронова Н.И. — Текст : электронный // Философия и культура. 2023. № 5. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/immersivnye-praktiki-v-sovremennom-kulturnom-prostranstve-mirovoy-i-otechestvennyy-opyt> (дата обращения: 09.09.2025).
144. Новак, А. Культура тела и пространство восприятия / А. Новак. — Киев : Критика, 2018. — 198 с.— Текст : непосредственный
145. Новик, Е.С. Миф и ритуал народов Сибири: избранные статьи / Новик Е. С. — Москва: РГГУ, 2019. 460 с.— Текст : непосредственный.
146. Новикова, А. А. Эстетика иммерсивности: особенности творческой деятельности журналиста в мультимедийных и трансмедийных проектах / А. А. Новикова, И. В. Кирия.— Текст : непосредственный // Вестник Санкт-Петербургского университета. — 2018. — Т. 15, вып. 2. — С. 276–288.
147. Новикова, В. С. Звуковой образ как инструмент репрезентации трудного наследия / Новикова В. С.— Текст : непосредственный // Философия и культура. — 2025. — № 1. — С. 52–7
148. Ноева, С. Е. Особенности ольфакторной коммуникации в Якутском тексте / С. Е. Ноева — Текст : электронный // Международный научно-исследовательский журнал. — 2021. — № 12 (114). — URL: <https://research-journal.org/archive/12-114-2021-december/osobennosti-olfakornoj->

- [kommunikacii-v-yakutskom-tekste](#) (дата обращения: 20.10.2024). — doi: 10.23670/IRJ.2021.114.12.164.
149. Онг, У. Устная и грамотность: технологизация слова / У. Онг. — Лондон : Methuen, 1982. — 201 с.— Текст : непосредственный.
150. Орлов, В. Сенсорные практики в современном театре / В. Орлов. — Москва : Искусство, 2020. — 210 с.— Текст : непосредственный.
151. Осипова, М. В. Танец как этномаркирующий элемент духовной культуры айнов / М. В. Осипова.— Текст : электронный. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tanets-kak-etnomarkiruyuschii-element-duhovnoi-kultury-ai-nov> (дата обращения:09.09.2025).
152. Паренко, М. К. Психофизиологический анализ морфофункциональной структуры пространственного звукового образа / М. К. Паренко – Текст : непосредственный // Естественные и технические науки. — 2013. — № 3 (65). — С. 90–92.
153. Парфенова, Е. Н. Развитие цифрового театра в эпоху COVID-19 / Е. Н. Парфенова. — Текст : электронный. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/razvitie-tsifrovogo-teatra-v-epohu-covid/viewer> (дата обращения: 09.09.2025).
154. Петрова, Е. Иммерсивный театр: теория и критика / Е. Петрова. — СПб. : Европейский университет, 2019. — 275 с.— Текст : непосредственный.
155. Плампер, Я. История эмоций / Я. Плампер. — Москва : Новое литературное обозрение, 2018. — 568 с.— Текст : непосредственный.
156. Плотникова, В. С. Экскурсионные и досуговые услуги туристам с элементами иммерсивности в местах стоянок круизных теплоходов в Карелии / В. С. Плотникова, Т. М. Глушанок – Текст : непосредственный.// Современные проблемы сервиса и туризма. — Москва., 2021. — Т. 15, № 3. — С. 83–95.

157. Плютто, П. А. Концепция аутентичного мифа и анализ социокультурных иллюзий / П. А. Плютто. — Москва : РГГУ, 2009. — 13 с.— Текст : непосредственный.
158. Подольская, К. С. Скульптура в энвайронмент-арте второй половины XX — начала XXI века : дис. канд. искусствоведения : 17.00.04 / К. С. Подольская. — Санкт-Петербург, 2020. — 192 с.— Текст : непосредственный.
159. Пол, К. Цифровое искусство. / Пол К. — Текст : непосредственный. — Москва: Ад Маргинем Пресс, 2017. — С. 115.
160. Прокудина, Д. А. Стратегии вовлечения посетителей музея создание новых экспозиций / Д. А. Прокудина — Текст : электронный. // Вестник МГУКИ. — 2021. — № 5 (103). — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/strategii-vovlecheniya-posetiteley-muzeyav-sozdanie-novyh-ekspozitsiy> (дата обращения: 08.02.2025).
161. Проценко: [сайт]. — Москва, 2020. — URL: <file:///Users/sokol/Downloads/sotsiokulturnye-funksii-zvuka-v-traditsionnoy-kulture-vostochnyh-slavyan.pdf> (дата обращения: 14.05.2024). — Текст : электронный.
162. Рансьер, Ж. Разделение чувств / Ж. Рансьер ; пер. с фр. — Москва : Ад Маргинем, 2012. — 320 с.— Текст : непосредственный.
163. Рауниг, Г. Искусство и революция: художественный активизм в долгом двадцатом веке / Г. Рауниг. — СПб. : Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2012. — С. 15.— Текст : электронный.
164. Романов, С. Технологии и чувственный опыт / С. Романов. — Новосибирск : Наука, 2017. — 240 с.— Текст : непосредственный.
165. Рон, М. В. "Вдействие" как новый культурно-антропологический тренд / М. В. Рон — Текст : электронный // Личность. Культура. Общество. — 2022. — Т. 24, № 1 (113). — С. 41–47.

166. Саймон, Н. Партиципаторный музей / пер. А. Глебовской. — Москва : Ад Маргинем Пресс, 2017. — 368 с.— Текст : непосредственный.
167. Сальникова, Е. Введение. Феномен трансмедийности и медиакolleкции. Подходы и методы / Сальникова Е. — Текст : непосредственный // Большой формат: экранная культура в эпоху трансмедийности. Часть 1. — Москва : Издательские решения, 2018. — С. 15–68.
168. Самойлов, А. Н., Быкасова Л. В. Дистанционное образование: культура, среда, социализация / А. Н. Самойлов, Л. В. Быкасова. — Текст : электронный // Известия Южного федерального университета. Педагогические науки. — 2014. — № 2. — С. 37–42. — URL: <http://pedsciencemag.ddk.com.ru/bulletin/pdfVersion?articleIdd=1712> (дата обращения: 12.03.2022).
169. Сартр, Ж.-П. Воображаемое. Феноменологическая психология воображения / Ж.-П. Сартр. — СПб. : Наука, 2001. — 319 с.— Текст : непосредственный.
170. Сафонов, Н. Потоки и сенсоры: краткая история звукового рационализма / Н. Сафонов — Текст : непосредственный // Неприкосновенный запас. — 2020. — № 6 (134). — С. 71–84.
171. Сергеева, Н. А. Визуальный поворот в культуре и его отражение в современном искусстве / Н. А. Сергеева — Текст : непосредственный // Журнал Сибирского федерального университета. Серия: Гуманитарные науки. — 2024. — Т. 17, № 1. — С. 84–100.
172. Сергеева, О. Компьютерный экран как элемент домашней повседневности / О. Сергеева — Текст : непосредственный // Экранная культура. Теоретические проблемы / Отв. ред. К. Э. Разлогов. — СПб. : Дмитрий Буланин, 2012.

173. Серстанова, О. Б. Постдигитальные арт-практики общества впечатлений / О. Б. Серстанова – Текст : электронный // Наука. Искусство. Культура. — 2023. — № 4 (40). — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/postdigitalnye-art-praktiki-obschestva-vrechateniy> (дата обращения: 08.02.2025).
174. Силин, А. Д. Площади – наши палитры / А. Д. Силин. — Москва : Советская Россия, 1982.– Текст : непосредственный.
175. Синецкий, С. Б. Адаптирующая культурная политика в условиях усиления тенденции сокращения рабочего времени / С. Б. Синецкий – Текст : непосредственный // Социум и власть. — 2016. — № 5 (61). — С. 127–133.
176. Сироткина, И. Свободный танец в России: История и философия / И. Сироткина. — Москва : Новое литературное обозрение, 2021. — 424 с.– Текст : непосредственный.
177. Смит, Д. Тело и культура: антропологический взгляд / D. Smith. — Оксфорд : Oxford University Press, 2015. — 300 с.– Текст : непосредственный.
178. Смит, Р. Кинестезия и метафоры реальности / Р. Смит — Текст : электронный // Новое литературное обозрение. — 2014. — № 1 (125). — URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/125_nlo_1_2014/article/10793/ (дата обращения: 10.11.2021).
179. Смит, Р. Танец жизни / Р. Смит — Текст : электронный // Новое литературное обозрение. — 2018. — № 1 (149). — URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/149_nlo_1_2018/article/19445/ (дата обращения: 10.11.2021).
180. Смит, Р. Чувство движения / Р. Смит. — Москва : Когито-центр, 2021. — 378 с.– Текст : непосредственный.

181. Сосна Н. Н. «Техники видения» после наблюдателя / Н. Н. Сосна – Текст : непосредственный // Международный журнал исследований культуры. — 2018. — № 2. — С. 240–250.
182. Сосна, Н. Н. Звуковой образ «в ландшафте», непосредственный и иммерсивный / Н. Н. Сосна – Текст : непосредственный // Праксема. Проблемы визуальной семиотики. — 2020. — № 1 (23). — С. 47–57.
183. Соснило, А. И. Применение иммерсивных технологий в образовательном процессе / А. И. Соснило, Н. Н. Резванов – Текст : непосредственный // Научный журнал НИУ ИТМО. Серия: Экономика и экологический менеджмент. — 2021. — № 4 (47). — С. 83–91.
184. Социально-культурная деятельность в современном гуманитарном дискурсе : кол. моногр. / авт. коллектив: Н. Н. Ярошенко, К. И. Вайсеро, Л. Е. Востряков и др.; сост. и науч. ред. Н. Н. Ярошенко; Московский государственный институт культуры. — Москва : МГИК, 2021. — 280 с.— Текст : непосредственный.
185. Спивак, Д. Л. Искусство и мозг: актуальные направления изучения / Д. Л. Спивак, Л. Д. Бугаева, А. В. Венкова, М. А. Степанов – Текст : непосредственный // Международный журнал исследований культуры. — 2016. — № 1. — С. 130–141.
186. Спивак, Д. Л. Психологические механизмы восприятия культурного наследия и их мозговые корреляты (на примере музыки). Ч. 2: Психологические защитные механизмы и сверхмедленные процессы / Д. Л. Спивак., Шемякина Н. В., Нагорнова Ж. В., Пустошкин Е. А., Хесина А. А., Захарчук А. Г., Спивак И. М. – Текст : непосредственный // Вопросы культурологии. — 2016. — № 5. — С. 38–48.
187. Стародубцева, М. Н. Партиципаторные проекты в пространстве современного музея / М. Н. Стародубцева – Текст : непосредственный //

- ПОИСК: Политика. Обществоведение. Искусство. Социология. Культура. — 2020. — № 4 (81). — С. 47–53.
188. Стародубцева, М. Н. Партиципаторный музей: истоки и проблемы реализации / М. Н. Стародубцева – Текст : непосредственный // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. — 2020. — № 1. — С. 17–21.
189. Стародубцева, М.Н., Чистякова М.Г. Партиципаторный музей в контексте искусства соучастия /Стародубцева М. Н – Текст : непосредственный // Вестник ЧелГУ. – 2019. – № 12 (434). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/partitsipatornyy-muzey-v-kontekste-iskusstva-souchastiya> (дата обращения: 09.09.2025).
190. Статкус, К. О танце в музее или «новом перформативном повороте» / К. Статкус. – Текст : непосредственный // Художественный журнал. – 2016. – № 97. — URL:<http://moscowartmagazine.com/issue/6/article/48> (дата обращения: 27.03.2021).
191. Стеббинс, Р. А. Свободное время: к оптимальному стилю досуга (взгляд из Канады) / Р. А. Стеббинс; пер. с англ. Д. А. Кувардина.– Текст : непосредственный // Социологические исследования. — 2000. — № 7. — С. 64–72.
192. Степанова, П. М. Театр и не-театр Ежи Гротовского / Степанова П. М. — Москва : Совпадение, 2015. — 216 с. : ил. — ISBN 978-5-903060-87-0.– Текст : непосредственный
193. Степанова, Т. П. Диверсификация досугового общения: методология, теория, технологии : монография / Т. П. Степанова ; Челябинская государственная академия культуры и искусств. — Челябинск, 2011. — 379 с.– Текст : непосредственный.
194. Степанова Т. П. Культурно-досуговое событие — управляющий параметр синергетической педагогической системы досугового общения / Т.

- П. Степанова.– Текст : непосредственный // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. — 2011. — № 1 (93). — С. 140–144.
195. Стиглер, В. Фармакологияжелания: Drive-Based Capitalism and Libidinal Dis-Economy / Стиглер В.– Текст : непосредственный // New Formations. — 2011. — V. 72. — С. 150–161.
196. Стракович, Ю. В. Современная цивилизация: демассификация художественного спроса / Стракович Ю. В. – Текст : электронный // Художественная культура. — 2016. — № 2 (18). — URL:<http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2016-2-18/teoriya-hudozhestvennoy-kultury/5040.html> (дата обращения: 15.03.2019).
197. Тайлер, Р. Н. Архитектура выбора // Cass R. Sunstein. Yale University Press, 2008. — ISBN 978-0-14-311526-7.– Текст : непосредственный.
198. Тарасов, И. Визуальные и аудиальные медиа в культуре / И. Тарасов. — Москва : Высшая школа экономики, 2018. — 225 с.– Текст : непосредственный.
199. Ткачева, В. В. Роль иммерсивного сторителлинга в формировании эмоциональной связи с потребителем / В. В. Ткачева – Текст : электронный // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-immersivnogo-storitellinga-v-formirovanii-emotsionalnoy-svyazi-s-potrebitелем> (дата обращения: 08.02.2025).
200. Тыминский, В. Освежающая кровь Макомы / Тыминский В. – Текст : непосредственный // Танец. — 1996. — № 4–5.— С. 24–25.
201. Уткин, А. Белое зеркало: учебник по интерактивному сторителлингу в кино, VR и иммерсивном театре / Уткин А. — Москва : Альпина, 2020.– Текст : непосредственный.
202. Филиппова, М. Перформанс и иммерсия / М. Филиппова. — СПб. : Алетейя, 2021. — 230 с.– Текст : непосредственный.

203. Фишер-Лихте, Э. Эстетика перформативности /Фишер-Лихте Э. пер. с нем. Н. Кандинской; под ред. Д.В. Трубочкина. М.: Play&Play. Канон-плюс, 2015. 375 с.– Текст : непосредственный.
204. Флиер, А. Я. Пять стратегий культуры как системы выживания / Флиер А. Я. – Текст : непосредственный // Вестник культуры и искусств. — 2023. — № 1 (73). — С. 27–32.
205. Хадсон, К. Влиятельные музеи /Хадсон К., пер. с англ. Л. Мотылев. — Новосибирск : Сибирский хронограф, 2001.– Текст : непосредственный.
206. Хакасский шаман и его общественный статус / В. Я. Бутанаев, И. И. Бутанаева – Текст : непосредственный // Актуальные проблемы истории и права на рубеже тысячелетий: сб. материалов региональной научно-практ. Конференции. — Абакан : Сибирский юридический ин-т МВД России, 2006. — Вып. 5. — С. 194–207.
207. Хиршман, А. Выход, голос и верность / А. Хиршман. — Москва : Новое издательство, 2009. — 156 с.– Текст : непосредственный.
208. Хоффман, К. Мультисенсорный опыт в современном искусстве / К. Хоффман. — Берлин : De Gruyter, 2019. — 280 с.– Текст : непосредственный.
209. Хренов, Н. А. Новая визуальность как проблема культуры / Н. А. Хренов. — Москва : Центр гуманитарных инициатив, 2019. — 416 с.– Текст : непосредственный.
210. Хренов, Н. А. Переходные процессы в русской художественной культуре / Н. А. Хренов. — Москва : Наука, 2003. — 496 с.– Текст : непосредственный.
211. Хренов, Н. А. Синтез искусств как синтез культур в художественном авангарде. Ч. 1 / Хренов Н. А. – Текст : непосредственный // Человек. Культура. Образование. — 2018. — № 2 (28). — С. 132–151.

212. Хренов, Н. А. Синтез искусств как синтез культур в художественном авангарде. Ч. 2 / Хренов Н. А. – Текст : непосредственный // Человек. Культура. Образование. — 2018. — № 3 (29). — С. 137–159.
213. Хренов, Н. А. Синтез искусств как синтез культур в художественном авангарде. Ч. 3 (окончание) / Хренов Н. А. – Текст : непосредственный // Человек. Культура. Образование. — 2018. — № 4 (30). — С. 143–163.
214. Хренов, Н. А. Художественная культура как предмет культурологического исследования: теория и история (окончание) / Хренов Н. А. – Текст : непосредственный // Культура культуры. — 2019. — № 1 (21). — С. 3.
215. Чернов, А. Культурная антропология чувств / А. Чернов. — Москва : Логос, 2016. — 205 с.– Текст : непосредственный.
216. Черняева, Т. И. Ландшафты счастья: эмоциональные основания современного потребления / Черняева Т. И. – Текст : электронный // Изв. Саратов. ун-та Нов. сер. Сер. Философия. Психология. Педагогика. — 2013. — № 3-1. — URL:: <https://cyberleninka.ru/article/n/landshafty-schastyay-emotsionalnye-osnovaniya-sovremennogo-potrebleniya> (дата обращения: 10.02.2025).
217. Черняк, Е. Ф. Иммерсивные шоу как актуальное направление индустрии досуга / Е. Ф. Черняк, М. В. Черняк, В. Ф. Белов – Текст : непосредственный // Мир науки, культуры образования. — 2022. — № 1 (92). — С. 69–71.
218. Чистякова, К. В. Причины популярности квестов как формы досуга современных россиян / К. В. Чистякова.– Текст : непосредственный.// Работы молодых ученых — победителей конкурса. — 2013. — С. 20–22.
219. Чистякова, М.Г. Трансформация чувственности в постантропоцентричном искусстве / Чистякова М. Г., Преображенский Г. М.– Текст : электронный// Философский журнал. – 2022.– № 3. – URL:

<https://cyberleninka.ru/article/n/transformatsiya-chuvstvennosti-v-postantropotsentrichnom-iskusstve> (дата обращения: 09.09.2025).

220. Шапиро, И. В. Звуки и образы в традиционной культуре / Шапиро, И. В. — Москва: Наука, 2015. — 256 с.— Текст : непосредственный.
221. Шарковская, Н. В. Индустрия досуга как социально-культурный феномен / Н. В. Шарковская – Текст : непосредственный // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. — 2020. — № 2 (94). — С. 126–134.
222. Шлыкова, О. В. Культура мультимедиа. Учебное пособие для студентов / О. В. Шлыкова. — Москва: ФАИРПРЕСС, 2004. — 18 с.— Текст : непосредственный.
223. Шмидт, Г. Сенсорные технологии и тело / Г. Шмидт. — Берлин : Springer, 2020. — 270 с.— Текст : непосредственный.
224. Шмидт, В. А. Культура восприятия и символика запахов в народной традиции. / Шмидт, В. А. — СПб.: Петербургское издательство, 2012. — 180 с.— Текст : непосредственный.
225. Щедровицкий, Г. П. Оргуправленческое мышление / Г. П. Щедровицкий. – Текст : электронный // Издательство: студия Артемия Лебедева, 2014. — URL: <https://www.artlebedev.ru/izdal/orgupravlencheskoe-myshlenie/>(дата обращения: 12.03.2022).
226. Щедровицкий, П. Г. К анализу топики организационно-деятельностных игр / П. Г. Щедровицкий. – Текст : электронный // Пушкино, 1987. — 42 с. — URL: <https://shchedrovitskiy.com/organizacionno-dejatelnostnaja-igra/>
227. Эвалльё, В. Д. Интерактивность и иммерсивность в современном культурном пространстве. К проблеме разграничения понятий / В. Д. Эвалльё – Текст : непосредственный // Художественная культура. — 2019. — № 3. — С. 248–271.

228. Элиаде, М. Аспекты мифа / 228. Элиаде М., пер. с фр. В.П. Большакова. 4-е изд. М.: Академический Проект, 2010. 251 с.– Текст : непосредственный.
229. Элиаде, М. Мужчина и женщина. Тайна сакрального брака: очерки по архетипическому сознанию /Элиаде М. – Текст : электронный// URL: <https://flibusta.su/book/175742-muzhchina-i-zhenshinatayna-sakralnogo-braka-ocherki-po-arhetipichesko/read/>(дата обращения: 09.09.2025).
230. Эльмельш, М. В. Эмоциональный контекст тактильной и звуковой коммуникации / Эльмельш, М. В. — Москва : Вышэйшая школа, 2013. — 195 с.– Текст : непосредственный.
231. Эткин, О. Б. Запахи и звуки как элементы культурной символики. / Эткин, О. Б. — Москва: Академический проект, 2009. — 210 с.– Текст : непосредственный.
232. Юдина, Н. А. Иммерсивность и её влияние на культурное восприятие: от виртуальных миров до реальной жизни / Юдина, Н. А. – Текст : непосредственный // Вестник культурологии. – 2019. – Т. 4, № 1. – С. 112-125.
233. Юдина, Т. С. Трансформация театрального опыта: зритель как соавтор / Юдина, Т. С. – Текст : непосредственный // Театр и его аудитория. – М.: ГИТИС, 2021. – 180 с.
234. Юрков, В. П. Перемещение границ: от зрителя к участнику в иммерсивном театре / Юрков, В. П. – Текст : непосредственный // Постмодернистский театр. – СПб.: Алетейя, 2019. – С. 78-92.
235. Юрков, С. А. Иммерсивные технологии в театре: возможности и вызовы для эмоционального вовлечения зрителей / Юрков, С. А. – Текст : непосредственный // Искусство и технология. – 2021. – Т. 4, № 3. – С. 56-67.

236. Юрова, Т. Г. Юмористические элементы в народных ритуалах и их связь с сенсорным восприятием /Юрова, Т. Г. — Ростов-на-Дону: Феникс, 2016. — 170 с.— Текст : непосредственный.
237. Юрченко, М. Л. Цифровые иммерсивные технологии в современном искусстве /Юрченко, М. Л. // Инновации в медиа и культуре. – Москва: Искусство, 2021. – 248 с.— Текст : непосредственный.
238. Юрьев, Н. П. Иммерсивные практики и их роль в культурной коммуникации / Юрьев, Н. П. – Текст : непосредственный // Вопросы культурологии. – Москва: Издательство МГУ, 2020. – С. 123-134.
239. Юрьев, С. Д. Южно-русские народные традиции и их связь с запахами и звуками. /Юрьев, С. Д. — Москва: Наука, 2010. — 180 с.— Текст : непосредственный.
240. Юрьев, А. В. Иммерсивность и её методологические основания: проблемы и перспективы изучения /Юрьев А. В. – Текст : непосредственный// Культурные исследования. – 2020. – Т. 7, № 2. – С. 50-64.
241. Юшков, А. С. Коды иммерсивности в традиционных и современных культурах / Юшков А. С. – Текст : непосредственный // Культурология и современные технологии. – СПб.: Академический проект, 2019. – 210 с.
242. Юшков, И. П. Ритуальные зрелища и их иммерсивный аспект /Юшков И. П. – Текст : непосредственный // Этнография и культура. – 2020. – Т. 10, № 2. – С. 65-79.
243. Юшкова, В. В. Цифровизация культуры и её роль в создании иммерсивных сред /Юшкова В. В. – Текст : непосредственный // Культура и коммуникации. – 2020. – Т. 6, № 4. – С. 72-85.
244. Яковлев, В. В. Звуковая среда народных праздников: иммерсивный опыт /Яковлев В. В.— Текст : непосредственный// Традиции и современность. – 2021. – Т. 2, № 1. – С. 60-73.

245. Яковлев, Д. В. Виртуальные технологии и иммерсивные спектакли / Яковлев, Д. В. – Текст : непосредственный // Театральные технологии XXI века. – М.: Театр, 2022. – 242 с.
246. Яковлев, М. А. Семиотика и иммерсивность: взаимосвязь в культурных контекстах / Яковлев, М. А. – Текст : непосредственный // Вестник культурологии и искусства. – 2019. – Т. 12, № 3. – С. 134-148.
247. Яковлев, С. И. Иммерсивный опыт и философия восприятия / Яковлев, С. И. – Текст : непосредственный // Теоретические проблемы культурологии. – СПб.: Наука, 2018. – 186 с.
248. Яковлева, А. П. Язык запахов в традиционной культуре / Яковлева А. П. — СПб.: Наука, 2018. — 210 с.— Текст : непосредственный.
249. Якунин, С. Г. Иммерсивные технологии в образовании: новый взгляд на учебный процесс / Якунин С. Г. – Текст : непосредственный // Образовательные технологии и общество. – Москва: Высшая школа, 2020. – С. 45-56.
250. Ярославцева, О. С. Язык тела и тактильные коды в традиционной культуре / Ярославцева, О. С. — Москва : Логос, 2017. — 220 с.— Текст : непосредственный.
251. Ясиновский, В. Л. Традиционные танцы как пространство иммерсивных практик / Ясиновский В. Л. – Текст : непосредственный // Культурные исследования народных традиций. – Москва: Издательство РГУ, 2019. – 230 с.
252. Яшин, А. И. Погружение в искусство через технологии: теории и практики театрализованного опыта / Яшин А. И.— Текст : непосредственный // Театральные и визуальные исследования. – Москва: Наука, 2019. – 215 с.
253. Sonic Fiction. В поисках возможных звуковых миров : [сайт]. — Москва, 2020. — URL:

https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovennyy_zapas/134_nz_6_2020/article/23199/ (дата обращения: 14.05.2024). — Текст : электронный.

254. Alan Sonfist: Time Landscape [Electronic resource] // Public Art Fund. – Available at: <https://www.publicartfund.org/exhibitions/view/time-landscape/> (accessed: 04.09.2025).
255. Ambika, A., Shin, H., Jain, V. Immersive Technologies and Consumer Behavior: A Systematic Review of Two Decades of Research // Australian Journal of Public Administration. 2025. DOI: 10.1177/03128962231181429.
256. Antony Gormley: Blind Light [Electronic resource] // Google Arts & Culture. – Available at: <https://artsandculture.google.com/story/antony-gormley-blind-light-hayward-gallery/RAUBjAagkLMRLg?hl=en>(accessed: 04.09.2025).
257. Flavian, C., Ibanez-Sanchez, S., Orus, C., Barta, S. The Dark Side of the Metaverse: The Role of Gamification in Event Virtualization [Electronic resource] // arXiv. 2024. – Available at: <https://arxiv.org/abs/2407.15125>(accessed: 29.08.2025).
258. Fog Sculpture #08025 (F.O.G.) [Electronic resource] // Guggenheim Museum Bilbao. – Available at: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/the-collection/works/fog-sculpture-08025-f-o-g> (accessed: 04.09.2025).
259. Giannini, T., Bowen, J. P. (eds). Museums and Digital Culture: New Perspectives and Research. – Cham: Springer, 2019. – 329 p. – ISBN 978-3-319-97456-0.
260. Immersive art is much more than a digital light show // Financial Times, 2025. 16 Apr. – Available at: <https://www.ft.com/content/5e3d986e-afc5-49d6-b783-489b94351a76> (accessed: 29.08.2025).
261. Ilya and Emilia Kabakov: The Palace of Projects [Electronic resource] // Public Art Fund. – Available at: <https://www.publicartfund.org/exhibitions/view/the-palace-of-projects/> (accessed: 04.09.2025).

262. In Pursuit of Repetitive Beats is a thrilling VR immersion in acid-house culture // Financial Times, 2024. 8 Dec. – Available at: <https://www.ft.com/content/1fcfa4f4-65e2-4b40-a16e-c771533fc48d> (accessed: 29.08.2025).
263. Laurel B. Computers as Theatre [Electronic resource]. Available at: <https://www.cs.cmu.edu/~social/reading/Laurel-ComputersAsTheatre.pdf> (accessed: 09.09.2025).
264. Lozano-Hemmer, Rafael. Pulse Spiral [Electronic resource] // Garage Museum of Contemporary Art. – Available at: <https://garagemca.org/ru/exhibition/pulse-spiral-rafael-lozano-hemmer> (accessed: 04.09.2025).
265. Michael Heizer. Double Negative (1969) [Electronic resource] // MOCA. – Available at: <https://www.moca.org/exhibition/michael-heizer-double-negative-1969> (accessed: 04.09.2025).
266. Rain Room [Electronic resource] // Museum of Interior Design (museum-design.ru). – Available at: <https://museum-design.ru/rain-room/> (accessed: 04.09.2025).
267. Rizvic, S., Boskovic, D., Bruno, F., Davide Petriaggi, B., Sljivo, S., Cozza, M. Actors in VR Storytelling [Electronic resource] // arXiv. 2020. – Available at: <https://arxiv.org/abs/2010.01944> (accessed: 29.08.2025).
268. Roof [Electronic resource] // National Gallery of Art. – Available at: <https://www.nga.gov/artworks/133724-roof>(accessed: 04.09.2025).
269. Salient Features and Emotions Elicited from a Virtual Reality Experience: The Immersive Van Gogh Exhibition // Quality & Quantity. 2023. Vol. 57. DOI: 10.1007/s11135-023-01752-2.
270. Smithson, Robert. Spiral Jetty [Electronic resource] // Colta.ru. – Available at: <https://os.colta.ru/art/projects/109/details/530/> (accessed: 04.09.2025).

271. Sun & Sea (performance at the Venice Biennale) [Electronic resource] // Netfest. – Available at: <https://netfest.ru/sun-i-sea/> (accessed: 04.09.2025).
272. Synnott, A. The Body Social: Symbolism, Self and Society. – London: Routledge, 1993.
273. Tallon, L., Walker, K. (eds). Digital Technologies and the Museum Experience: Handheld Guides and Other Media. – Lanham: AltaMira Press, 2008. – 248 p. – ISBN 978-0-7591-0921-5.
274. teamLab Digital Art Museum in Tokyo [Electronic resource] // INTmedia. – Available at: <https://intmedia.ru/mirovoj-opyt/1298-muzej-tsifrovogo-iskusstva-teamlab-museum-v-tokio> (accessed: 04.09.2025).
275. The Carrier Frequency [Electronic resource] // Total Theatre Magazine. – Available at: <https://totaltheatre.org.uk/archive/features/carrier-frequency> (accessed: 04.09.2025).
276. The Weather Project (2003) [Electronic resource] // Studio Olafur Eliasson. – Available at: <https://olafureliasson.net/artwork/the-weather-project-2003/> (accessed: 04.09.2025).
277. Turner, E. Communitas: The anthropology of collective joy. – New York: Palgrave Macmillan, 2012. – 240 p.
278. Turner, V. The center out there: Pilgrim's goal // History of Religions. – 1973. – Vol. 12, № 3. – P. 191–230.
279. Turner, V. Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society. – New York: Cornell University Press, 1975. – 376 p.
280. Turner, V. Process, performance, and pilgrimage: a study in comparative symbology. – New Delhi: Concept Publishing Company, 1979. – 184 p.
281. Turner, V.; Schechner, R. The anthropology of performance. – New York: Performing Arts Journal Publications, 1988. – 256 p.