

УДК 792
ББК 71**Дмитриевский Виталий Николаевич**

Доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник,
Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0003-1225-1416
ekatdmitr@gmail.com

Крутоус Виктор Петрович

Доктор философских наук, профессор, кафедра эстетики, философский
факультет, МГУ, Москва
ORCID ID: 0000-0003-4650-1049
krutousvictor85@gmail.com

Ключевые слова: постсоветское общество, театр, ТЮЗ (театр юного зрителя), город, аудитория, субкультура, общедоступность, фестиваль, премьера, дефицит информации, осведомленный театрал.

Дмитриевский Виталий Николаевич, Крутоус Виктор Петрович

Постсоветский театр на рубеже 1990– 2000-х годов: эпоха дифференцированности

Авторы данной статьи рассматривают типичные перемены в сфере отечественного театрального искусства переходного времени — разрушение относительно единой аудитории, а точнее, мифа о ее внутренней однородности, появление в больших городах зрителей, не обладающих стабильной традицией «похода в театр», но стремящихся приобщиться к сценическому искусству как сфере социального престижа, нарастание дифференцированности вкусов, предпочтений, запросов аудитории. Многие тенденции, обострившиеся в эпоху перестройки и иногда ассоциирующиеся именно с этим временем, на самом деле берут свое начало в более раннем периоде — последних советских десятилетиях, когда исподволь размывались многие нормы официальной советской культуры, жестко регулировавшей жизнь искусства и в том числе театра. Авторы отмечают, что экономический кризис постсоветского театра сопровождался расцветом сценического искусства, ярким экспериментаторством, подъемом фестивального движения. Постсоветский театр оказался и в новом для себя контексте досуговых зон города, вечерних и ночных развлечений, палитра которых значительно расширилась после крушения советской идеологии, цензуры, представлений о нормативах культурной жизни и досуга.

Dmitrievsky Vitaliy N.

Doctor of Art History, Professor, Chief Researcher,
State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-1225-1416
ekatdmitr@gmail.com

Krutous Viktor P.

Doctor of Philosophy, Professor, Department of Aesthetics,
Faculty of Philosophy, Moscow State University, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-4650-1049
krutousvictor85@gmail.com

Keywords: post-Soviet society, theater, Youth Theater (theater for young spectators), city, audience, subculture, general availability, festival, premiere, lack of information, knowledgeable theatergoer.

Dmitrievsky Vitaliy N., Krutous Viktor P.

Post-Soviet Theater at the Turn of the 1990s–2000s: Era of Differentiation

The authors of this article consider the typical changes in the sphere of the domestic theatrical art of the transition period — the destruction of a relatively single audience, or rather, the myth of its internal homogeneity, the appearance in large cities of spectators who do not have a stable tradition of “going to the theater”, but strive to join the performing arts as a sphere of social prestige, an increase in the differentiation of tastes, preferences, and demands of the audience. Many tendencies that became aggravated in the era of perestroika and are sometimes associated with this particular time originate in an earlier period — the last Soviet decades, when many norms of official Soviet culture, which strictly regulated the life of art, including theater, were gradually eroded. The authors note that the economic crisis of the post-Soviet theater was accompanied by the flourishing of the performing arts, vivid experimentation, and the rise of the festival movement. The post-Soviet theater also found itself in a new context of the city leisure zones, evening and night entertainment, the palette of which expanded significantly after the collapse of Soviet ideology, censorship, and ideas about the norms of cultural life and leisure.

Театр, исторически являясь непосредственным преемником и носителем зрелищно-игровых и обрядовых форм искусства, традиционно удовлетворял потребность горожан в духовной и эмоциональной жизни. Как писал Н.А. Хренов, именно театр «...поддерживает чувство общности, способствует регуляции индивидуального поведения, предохраняет от обособленности и изолированности отдельные слои и группы общества в рамках культуры города и т.д.» [12, с. 208].

Различные зоны города на рубеже XX—XXI веков образуют разные ступени иерархии «плотности культуры» и тем более «плотности присутствия» искусства. Исторически город в своих территориальных границах устанавливал определенную ценностную иерархию архитектурных ансамблей, уличных и площадных зрелищ, разного рода публичных ритуалов. В крупных городах театры, художественные музеи, концертные залы, цирки, балаганы, ярмарочные зрелища утверждали свои жесткие приоритеты и тем самым энергично способствовали вытеснению промышленных предприятий на периферию города в так называемые «промзоны». Этот процесс был характерен и для Москвы, и для ряда других промышленных центров. Однако студийное движение 1970–1980-х существенно скорректировало традицию расположения театров в городе. Студии могли появляться в самых разных, далеких от центра районах, в непредназначенных для театра зданиях, вдалеке от «очагов искусства», что иногда не мешало их успеху, как в случае знаменитого московского «Театра-студии на Юго-Западе».

Пространство, занимаемое в городе художественными учреждениями, обычно соседствует с административными зданиями, что в значительной мере психологически определяет в сознании горожан их авторитетность и притягательность. По мнению Л.Б. Когана, «„центральность поведения“, стремление в „эпицентры“ общения в городской культуре, требует не просто непосредственных, но именно личностных контактов, в которых человек раскрывается во всем своем духовном богатстве... Богатство и разнообразие таких социальных контактов стимулирует кристаллизацию центральных образов культуры» [6, с. 11–12]. Социокультурные механизмы развития театра и публики логично рассматривать в контексте общих тенденций культуры и искусства, в частности развития субкультурности [9, с. 28], формирования новых культурных парадигм

в постсоветский период [3], коммуникативных функций культуры [1], [13] регулирующих функций, экономических и социальных тенденций эпохи [7], [4], [11].

Жизнь крупных городов в отечественном культурном пространстве на рубеже столетий отмечена мощными социальными трансформациями. Кроме того, городское население резко увеличивается за счет отечественных и зарубежных мигрантов. Их культурный багаж весьма неоднороден. В художественных предпочтениях мигранта важнейшую роль играют предшествующий жизненный опыт, национальные традиции, обычаи, на которые он опирается в условиях часто непрочного нового местопребывания. С точки зрения театральной культуры, всех мигрантов, составивших значительную долю населения больших городов в означенный период, можно разделить на две группы — тех, кто привнес с собой индивидуальные традиции восприятия театрального искусства, сформированные в более ранний период, в других географических пунктах, и тех, кто не имел возможности или желания посещать театры до своего попадания в большой город. Эти две группы, в свою очередь, подразделяются на тех, кто постарался жить на новом месте в соответствии с прежними культурными приоритетами, и тех, кто начал в той или иной степени изменять свои индивидуальные повседневные практики поведения в культурном пространстве. Эпоха перемен в общественной жизни, в экономических структурах, в динамике населения больших городов не могла не привести к трансформациям в сфере театра и театральной аудитории. Бурные перемены охватывали и население страны, и сами культурные институции, в том числе театр.

В данной статье мы рассматриваем не столько аудиторию, сколько сам постсоветский театр как часть городской культуры, в которой отмирают прежние и формируются новые общественные тенденции, новые формы повседневности, в том числе и досуга, новые принципы бытия искусства. К проблеме зрительской аудитории обращаемся постольку, поскольку театр, как и любая зрелищная форма, в значительно большей степени зависит от зрителя, от воспринимающей публики, нежели другие искусства, восприятие которых может быть отделено во времени от периода представления/предложения произведения потенциальным реципиентам.

В последние советские десятилетия искусство театра, как многим казалось, в идеале предполагало восприятие и понимание спектаклей достаточно широкой публикой — оно готово было служить «всем» (во всяком случае, такова была позднесоветская мифологема, отражающая реальность лишь отчасти). В 1990–2000-е годы, в условиях переходной культурной ситуации, эта мифологема окончательно обнаружила свою несостоятельность. Стало общепринято и даже модно замечать и акцентировать различия. Кстати, и в советские годы существовали зрители, отдававшие себе отчет, что принадлежат к числу постоянных зрителей определенных театров и/или являются поклонниками определенных видов театрального искусства — например, любители оперетты, любители балета, любители психологического реализма на сцене, любители студийных театров. В сущности, в советские годы, несмотря на попытки унификации (все-таки не затрагивавшие множества сторон городской повседневности), уже были сформированы театральные субкультуры, подразумевавшие и свой устойчивый круг зрителей, поклонников, знатоков, театральных критиков, поддерживающих тот или иной театр, жанр или вид театрального искусства, конкретных актеров и режиссеров. Это прежде всего касалось видов музыкального театра, актеров МХАТа, позже — театров-студий, во многом — ярких, общественно-значимых режиссеров, таких как Юрий Любимов и Анатолий Эфрос.

Традиционные структуры культуры и социальной жизни в перестроечный период были расшатаны, многие ценности, казавшиеся незыблемыми, оказались скомпрометированы, а новые в массовом сознании еще четко не оформились. На этом фоне отмирали традиционные для советского периода формы жизни культурных организаций и стихийно складывались новые. Но отмирали медленно, и поэтому нельзя сказать, что театр со всей его инфраструктурой стал радикально другим — постсоветским. Это относится, да и то лишь в определенной степени, к ряду театральных явлений 2010-х годов. *А театр 1990–2000-х можно охарактеризовать как советский в постсоветском состоянии* — с низким и не поспевающим за инфляцией финансированием или фактически нерегулярным финансированием (когда зарплаты штатным работникам театра могли не выплачиваться по несколько месяцев, как, впрочем, и в

других сферах культуры), с разрушенной системой распространения билетов, но зато с пиршественным разнообразием художественных экспериментов, со множеством фестивалей, с культом громких и иногда скандальных премьер в ситуации внезапно отменившейся цензуры. Могли образовываться интересные новые организмы — но не всегда оказывались в состоянии выжить экономически и организационно в ситуации общественно-экономического хаоса и вступления в свободный рынок. Однако эти организмы успевали войти в историю отечественного театра, среди таковых — Творческие Мастерские в Москве.

Возникали и пропадали антрепризы, на которые поначалу уповали как на ту новую форму, которая заменит стационарные государственные театры с их искусственно переполненными труппами. В любом театральном организме стал возможен громкий провал и громкий успех. Многие спектакли вообще не имели своего дома, будучи поставлены «на голом энтузиазме», без всякого финансирования, творческим коллективом, не принадлежащим какому-то одному театру, а сложившимся спонтанно из представителей разных театров или творческих одиночек. Такие постановки шли в разных помещениях, как театральных, так и нетеатральных, и либо бесславно исчезали после нескольких показов, либо превращались в легенду, оказывались значимым явлением в театральной жизни (одним из таких спектаклей, к примеру, был в конце 80-х «Чинзано. День рождения Смирновой», поставленный Романом Виктюком по двум одноактным пьесам Людмилы Петрушевской.) Театральный процесс стал во многом стихийным, не подконтрольным финансирующим структурам, процедурам планирования, государству в целом.

Для того чтобы осознать, насколько новой явилась эта ситуация, следует сделать экскурс в историю театральной культуры в послереволюционные десятилетия.

В первые послеоктябрьские годы, когда процесс приобщения масс к искусству, к самым разным его видам и жанрам протекал с высочайшей степенью интенсивности, было принято подразделять искусство на «агитационное», «популярное» и «большое», «истинное». На разных этапах становления советского театра многие его лидеры постоянно указывали на необходимость взаимовлияния «высокой» и «низкой» культуры, на органичность сосуществова-

ния экспериментальных театров, которые должны удовлетворять непосредственно квалифицированную часть зрителя и служить своеобразным полигоном для художественных поисков, опробования новых сценических решений, с театрами популяризаторскими, рассчитанными на потребности и ориентации относительно массовой аудитории, не интересующейся экспериментами и не готовой к диалогу с новейшими, авангардными формами искусства.

Вл.И. Немирович-Данченко, говоря о подлинных принципах демократической культуры, подчеркивал обязанность театра «„опускаться“ до массового зрителя с тем, чтобы увлечь и поднимать его до вершин серьезного искусства» [8, с. 118]. А.Я. Таиров в 1920-х годах настаивал на параллельном существовании экспериментальных театров для «знатоков» и театров для широкой публики [10, с. 7]. В 1960-х годах такой же позиции придерживался известный эстонский режиссер и актер Каарел Ирд: «Рядом с „заповедным“ театром или даже в нем должен жить современный театр, который делают сегодняшние молодые люди — молодой режиссер с молодыми актерами — тогда только может идти речь о театре поколения» [5, с. 3].

В 1930-х годах свободное перемещение трупп по стране было прекращено. Театральные коллективы были приписаны к конкретным городам, унифицировался их кадровый состав, финансирование, фиксировалась их организационно-ведомственная подчиненность и пр. В 1940–1950-х годах были установлены нормативы, «минимумы», согласно которым города с населением от 50 000 до 100 000 жителей имели статус малых, города с населением от 100 000 до 250 000 жителей — средних, города с населением от 250 000 до 1 000 000 жителей — крупных. Исходя из статуса и населенности города имели право на содержание определенного набора театров:

- от 150 000 населения — кукольный театр;
- от 200 000 населения — кукольный театр и ТЮЗ;
- от 250 000 — драматический театр, кукольный и ТЮЗ;
- от 500 000 — музыкальный театр, драматический, ТЮЗ, кукольный.

Республиканские столицы союзных и автономных республик независимо от количества горожан могли претендовать на весь жанрово-видовой набор театров и сверх того — на Русский драма-

тический театр, представляющий культуру РСФСР, «первой среди равных» республик. Такая система регламентации в театральной жизни закрепляла за жителем определенного типа города и определенный «потолок» театральной продукции, на восприятие которой в своем родном городе он имел право. Так что не стоит полагать, что возможности встречи с искусством театра у всех были равными в советские годы.

Однако некоторые параметры советской обыденности отчасти выравняли различия. Так, уровень цен на билеты был относительно низким, и советский человек, даже при низкой зарплате, имел финансовую возможность посещать театр. Во многих семьях традиции приобщения к театру складывались еще в довоенные годы и потом старательно поддерживались. Посещение театра было одной из форм коллективного «воспитательного» досуга в школах. Другой вопрос, удавалось ли сделать коллективный поход на спектакль неформальным. Однако возможности узнать, что такое театр, у детей школьного возраста, несомненно, были.

При всем несовершенстве и часто формальной «заорганизованности», благодаря отдельным энтузиастам и естественному интересу молодых поколений к зрелищам, поддержанному и «культурным шефством» театров над учебными заведениями и предприятиями, — движение «Союз труда и искусства», к примеру, — формировалась «театрально-активная» часть населения. Так или иначе сохранялась театральная ориентация целых поколений публики.

Существенный водораздел касался доступа к информации об интересных театральных событиях. Если человек, даже обитая в большом городе с интенсивной театральной жизнью, не имел представления о том, где серьезно пишут о театре, где можно ознакомиться с авторитетным экспертным мнением, если у человека не было знакомых, близких театральной сфере, он часто не мог вовремя узнать о том, какая премьера обещает быть громкой, на какие гастрольные спектакли «надо прорываться», куда надо ехать для того, чтобы попытаться попасть на спектакли, объявленные узкому кругу лиц. Иными словами, в больших городах в период постперестроечного фестивально-премьерного бума (а он происходил с середины 1980-х по середину 1990-х) стихийно формировалась субкультура «осведомленных театралов», в число которых могли

входить как неистовые поклонники театра, не имеющие к нему прямого профессионального отношения, так и театральные критики, журналисты СМИ, абитуриенты, студенты и преподаватели театральных вузов, близкие и знакомые профессионалов театра. В отличие от позднесоветских лет, когда тоже наблюдался дефицит своевременной информации о событиях культурной жизни (о чем недавно в данном журнале писали применительно к сфере кинематографа [2, с. 125–127]), в постперестроечный период резко возросло само количество событий, остро актуальных для театральной сферы, но не попадавших в число официально анонсируемых, с заранее подготовляемой рекламной компанией в каких бы то ни было ее формах.

Поход в театр для «осведомленного театрала» в постсоветские годы нередко утрачивал общетипические черты социального ритуала с известной долей предсказуемости и начинал походить на приключение, был связан с риском и попаданием в поле неизвестного, невиданного, небывалого. Однако, повторяем, речь идет о субкультурном явлении, которое существовало бок о бок с совершенно иными тенденциями.

В советские годы поход в театр был не только встречей со зрелищным искусством. Театр вводил зрителя в определенную социально-психологическую общность, в систему ее коммуникативных, социальных, эстетических, ценностных ориентиров и взаимосвязей. Театральное пространство как часть социально-культурного пространства города, его культурных традиций предполагало усвоение сложившихся поведенческих норм, нравов и привычек. Некоторые, как было принято выражаться, «не умели вести себя в театре» — но при этом обычно все знали, как себя в театре «надо вести». А в 1990–2000-е на спектаклях нередко можно было увидеть людей, не знающих поведенческих театральных традиций и не умеющих соответствовать культурно-регламентационному коду коммуникации в театре. (Притом это могли быть представители скороспелой финансовой элиты, к примеру.) Происходило погружение в театральное пространство случайного зрителя и вместе с тем шел процесс выбывания из рядов регулярных зрителей, поскольку многие оказывались выброшены за пределы нормальной обыденной жизни, с невероятным напряжением решали проблемы

выживания, нередко не могли себе позволить потратить деньги на театральные билеты.

Кроме того, культурная жизнь постсоветского времени происходила в атмосфере политической событийности, подключиться к которой можно было с помощью множества телевизионных программ и печатных изданий. Параллельно с театральным бумом происходил кинобум и литературный бум. В кинотеатрах и домах культуры демонстрировались зарубежные и отечественные фильмы, ранее не попадавшие на советские экраны. Росли сети видеосалонов, где можно было посмотреть зарубежное кино, как популярное, так и сложное авторское, не доступное в предшествовавший период [1, с. 314–317].

Телевизор тоже до известной степени выполнял функцию кинотеатра: в процессе перестройки родились новые телеканалы, их эфир необходимо было чем-то заполнять, и эту проблему решали во множестве случаев с помощью ретроспектив кинофильмов. Газеты, литературные журналы, новые издания ранее запрещенных авторов тоже составляли значительную конкуренцию кино и театру. Для некоторых категорий потенциальных театральных зрителей все эти новые формы приобщения к политической событийности, к литературе, к киноискусству, далекому от ранее разрешенного и поощряемого, отодвинули в тень театр. Культурное пространство было перенасыщено предложением. Телевизор составил серьезную конкуренцию всем формам досуга в публичных городских пространствах. И опять же в результате этих спонтанных перемен что стало наблюдаться в театральной сфере? Произошло размежевание на несобытийную, по старому образцу, жизнь театров, в которой в перестроечные и постперестроечные годы появилось много бед — безденежье, утрата ощущения стабильности в профессии, пустые залы, и на ярко-событийную — фестивали, гастроли, громкие премьеры, «особо объявленные» кругу «своих» спектакли, шедшие с аншлагами и «переаншлагами». Просто совершить «поход в театр» на рядовой спектакль, вышедший несколько сезонов назад или держащийся в репертуаре «обычного» и даже известного театра уже более десяти лет, перестало быть престижным и интересным. Эта форма досуга утрачивала свою привлекательность. *Желали чуда, события, сюрприза, скандала, приобщения к тому, что отмечено*

чертами незаурядности, обладает аурой «нерядового» явления — и аурой культурной актуальности.

Постидеологическому «расслоению» искусства театра предшествовал поздний советский период, когда общность «советский зритель» переставала приниматься во внимание, складывалась иерархия престижности театральных явлений, которые могли оценить далеко не все. Отражением этих процессов явилось, как мы уже говорили, распространение в столицах и на периферии множества экспериментальных профессиональных и любительских театров так называемой «малой сцены», «новой драмы». Здесь, по сути дела, произошло расслоение, дробление широкой театральной аудитории на малые, часто обособленные от общего культурного процесса, что также свидетельствовало о формировании новых субкультурных сообществ, изменяющих и структуру художественной аудитории.

И в поздние советские десятилетия происходила не только или не столько эстетическая, сколько мировоззренческая, содержательная дифференциация — на спектакли, чье смысловое поле стремилось сохранить признаки лояльности официальной идеологии, и спектакли (а то и целые театры), которые стремились вырваться за пределы смысловых акцентов, принятых в советской идеологии и множестве практик «разрешаемого» искусства. В 1960–1980-е годы популярность театра была в большой мере обусловлена идеологически запрограммированным единением публики с политическим, нравственным инакомыслием, подчас звучащим со сцены и облаченным в метафорически-художественную или иносказательно-публицистическую форму. Этим неявным, но все же заметным сопротивлением социальной системе театр обретал зрительские симпатии, поддержку и укреплял свой этический и творческий потенциал. Однако если в столицах «мотивы инакомыслия» в отдельных спектаклях так или иначе озвучивались, то в условиях провинции такие попытки резко пресекались запретами местных властей. Опять же, зритель провинциальный и зритель столичный имели разные шансы на приобщение к «смелому» спектаклю.

Градус диалога художника и власти, художника и публики в граждански активных театрах был достаточно высок, особенно там, где диалог строился не только на публицистических внешних приемах. А сложившаяся причастность к «идейному братству» духовно, эсте-

тически обогащала как труппу, единую в своих устремлениях, так и зрителя, приобщенного к этому театру. Стихийно складывался неформальный коллектив единомышленников, своего рода референтная группа, сформировавшаяся вокруг художника-идеолога. Театр-храм, театр-дом был в одинаково сильной степени нужен и артистам, и публике как относительно защищенное пространство свободы, как убежище от пропагандистского официоза.

Крах идеологии большевизма, открывшаяся в 1990-х годах возможность плюралистического мышления привели в растерянность многие театры, их руководителей и приобщенную к ним аудиторию. Государственная идеология как система санкционированных догм и взаимосвязанных жестких норм распалась. Новая же установка на общечеловеческие ценности, ранее считавшиеся «буржуазными», оказалась неустойчивой, размытой, абстрактно-романтической. В этих условиях театр-храм, театр-дом как сообщество единомышленников, некогда носителей гражданских протестных настроений или так называемых вечных гуманистических ценностей, оказались в идейном, художественном и организационном разброде. Театр в лучших своих образцах терял в сознании публики авторитет форума, кафедры, духовного центра, как было принято в России едва ли не с эпохи Просвещения. В какой-то степени театр не только реагировал на реальные общественно-политические процессы, но был их частью, иногда раньше проявляя драматизм своего времени и предшествуя катаклизмам в сфере большой политики или же являясь их отголоском и продолжением. Так, раскол МХАТа на два театра около 1987 года и раскол Таганки на два театральных коллектива в 1993-м году символически «обнимают» с двух сторон 1991 год — год крушения СССР.

В 1990–2000-х годах стремительно менялось целостное представление о театре как объединяющей социальной и художественной коммуникации, усилилась динамика дифференциации сценического искусства и его аудитории. Обнаружилась и гибкая способность театра существовать на разных «социокультурных этажах», уровнях, в разных пространствах духовного коммуникативного бытия. Так, постепенно «театр вообще», театр как вид искусства, а не как носитель яркого события, восстановил свою аудиторию. Теперь в нее зачастую входили те новые зрители, недавно вступившие

в жизнь большого города после переезда, которым стало важно зафиксировать свою принадлежность к новым социокультурным общностям, осваивать новую для себя культурно-регламентационную территорию и демонстрировать своему ближайшему окружению собственные успехи в этой области, то есть способность относительно регулярно совершать «поход в театр», потому что так принято в кругу культурных жителей большого города.

В последнее десятилетие XX века в отечественном культурном пространстве формировались традиции вечерней и ночной жизни, когда наряду с театром и концертным залом стали предлагать свои услуги ночные клубы, кафе, кинотеатры нового типа, дискотеки и пр. Театр, даже ориентированный на самого широкого и невзыскательного зрителя, все равно стал восприниматься как часть далеко не массовой культуры, обладающей более сложным и для многих непривычным кодом восприятия и поведения, нежели другие досуговые зоны. Театр обновил свою тесную соотнесенность с другими символами города, со старинными зданиями, памятниками, университетом, музеем, библиотекой, концертным залом, которые престижно узнавать, проходя мимо, и уж тем более посещать.

Социально престижный концепт театра как такового — театра как вида искусства и формы досуга — не мешал дальнейшей дифференциации внутри театральной культуры. Рост социально-экономической напряженности на самых разных уровнях жизни способствовал возрастанию релаксационной функции искусства. Высокое эстетическое наслаждение в театре могло вытесняться элементарным удовольствием, освобождающим от житейских перегрузок, — отсюда стремление упростить драматургические коллизии, «раздробить» сложное до общедоступно-примитивного, поставить спектакль «на потребу». В логике этого процесса шло и перераспределение зрителей, сокращение основной массы публики и увеличение аудитории чисто развлекательных зрелищ. Однако параллельно с этим росло и число театральных фестивалей, зарубежных и отечественных гастролей, предполагавших относительно серьезный интерес к театру как искусству, а не только маркеру личного социального успеха или типу эмоционально-релаксирующего досуга.

Театральная культура, по природе своей основываясь на внутреннем диалоге с публикой, вступила в период динамических откликов на новые, стихийно изменяющиеся потребности общества. В пестром карнавале зрелищ постсоветского большого города театр и зритель стали заново искать и находить друг друга. Разнообразие субкультурного театрального продукта, тонкие градации зрительских интересов и предпочтений, статус на карте социального городского престижа — стали новыми факторами театральной культуры в эпоху деактуализации отношений с официальной идеологией и «воспитательных» задач зрелищного искусства.

Список литературы:

- 1 Большой формат: экранная культура в эпоху трансмедийности. В трех частях. Коллективная монография / Отв. ред. Е.В. Сальникова, Ю.А. Богомолов. Часть 1. М.: Издательские решения по лицензии Ridero, 2018. 436 с.
- 2 Вартанов А.С., Сальникова Е.В. Советский «поход в кино» как культурологический феномен // Художественная культура. 2019. № 3, том 2. С. 116–143. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/fe3/hk_2019_3t2_58_71_vartanov_salnikova.pdf (дата обращения 08.09.2020).
- 3 Дмитриевский В.Н. Эпоха перестройки: формирование новых культурных парадигм // Художественная культура. 2019. № 4. С. 564–578. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/6b1/hk_2019_4_564_579_dmitrievskiy.pdf (дата обращения 12.09.2020).
- 4 Дудкина Е.А. Правовое пространство культуры // Культура России. 2000-е годы / Отв. ред. Костина Е.П. СПб.: Алетейя, 2012. С. 31–46.
- 5 Ирд К. Каждый слышит свою музыку // Смена. 1978. 27 авг. С. 3.
- 6 Коган Л.Б. Городская культура и пространство: проблема центральности // Развитие городской культуры и формирование пространственной среды. М.: Центр. науч.-исслед. и проектный ин-т по градостроительству, 1976. С. 5–20.
- 7 Культурная деятельность в контексте: экономическая теория, институциональная среда, социологические измерения. Коллективная монография / Под общей редакцией А.Я. Рубинштейна. СПб.: Алетейя, 2019. 1072 с.
- 8 Немирович-Данченко В.И. Избранные письма (1879–1943). В 2 т. / сост., ред. и авт. вступ. статьи В.Я. Виленкин. М.: Искусство, 1979. Т. 1: 1879–1990. 608 с.
- 9 Соколов К.Б., Крутоус В.П. Публика. К проблеме восприятия искусства // Художественная культура. 2019. № 3. С. 22–32. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/d3c/hk_2019_3t2_22_33_sokolov_krutous.pdf (дата обращения 10.09.2020).
- 10 Таиров А.Я. О театральной политике // Жизнь искусства. 1927. № 20. С. 6–7.
- 11 Театр как социологический феномен. Отв. ред. Н.А. Хренов. СПб.: Алетейя, 2009. 520 с.
- 12 Хренов Н.А. Социально-психологические аспекты взаимодействия искусства и публики. М.: Наука, 1981. 304 с.
- 13 Ушкарев А.А. Аудитория искусства в социальных измерениях. СПб.: Алетейя, 2019. 660 с.

References:

- 1 *Bol'shoj format: ekrannaya kul'tura v epohu transmedijnosti* [Big narrative: screen culture in the transmedia's era]. In 3 parts. Collective monograph. Part 1. Eds. E.V. Sal'nikova, Yu.A. Bogomolov. Moscow, Izdatel'skie resheniya po licenzii Ridero Publ., 2018. 436 p. (In Russ.)
- 2 Vartanov A.S., Sal'nikova E.V. Sovetskij "pohod v kino" kak kul'turologicheskij fenomen [Soviet "Cinemagoing" as a Cultural Phenomenon]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2019, no. 3, vol. 2, pp. 116–143. Available at: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/fe3/hk_2019_3t2_58_71_vartanov_salnikova.pdf (accessed 08.09.2020). (In Russ.)
- 3 Dmitrievskij V.N. Epoha perestrojki: formirovanie novyh kul'turnyh paradigim [The Epoch of Perestroika: The Formation of New Cultural Paradigms]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2019, no. 4, pp. 564–578. Available at: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/6b1/hk_2019_4_564_579_dmitrievskiy.pdf (accessed 12.09.2020). (In Russ.)
- 4 Dudkina E.A. Pravovoe prostranstvo kul'tury [Legal space of culture]. *Kul'tura Rossii. 2000-e gody* [Culture of Russia. 2000s.], ed. Kostina E.P. St. Petersburg, Aletejya Publ., 2012, pp. 31–46. (In Russ.)
- 5 Ird K. Kazhdij slыshit svoyu muzyku [Everyone hears his own music]. *Smena*, 1978, 27 August, p. 3. (In Russ.)
- 6 Kogan L.B. Gorodskaya kul'tura i prostranstvo: problema central'nosti [Urban culture and space: the problem of centrality]. *Razvitie gorodskoj kul'tury i formirovanie prostranstvennoj sredy* [Development of urban culture and the formation of the spatial environment]. Moscow, Centr. nauch.-issled. i proektnyj in-t po gradostroitel'stvu Publ., 1976, pp. 5–20. (In Russ.)
- 7 *Kul'turnaya deyatel'nost' v kontekste: ekonomicheskaya teoriya, institucional'naya sreda, sociologicheskie izmereniya* [Cultural activity in context: economic theory, institutional environment, sociological dimensions]. Collective monograph. Ed. A.Ya. Rubinshtejn. St. Petersburg, Aletejya Publ., 2019. 1072 p. (In Russ.)
- 8 Nemirovich-Danchenko V.I. *Izbrannye pis'ma (1879–1943)* [Selected Letters (1879–1943)]. In 2 vols. Ed. V.Ya. Vilenkin. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979. Vol. 1: 1879–1990. 608 p. (In Russ.)
- 9 Sokolov K.B., Krutous V.P. Publika. K probleme vospriyatiya iskusstva [Public. To the Problem of Perception of Art]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2019, no. 3, pp. 22–32. Available at: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/d3c/hk_2019_3t2_22_33_sokolov_krutous.pdf (accessed 10.09.2020). (In Russ.)
- 10 Tairov A.Ya. O teatral'noj politike [A theatrical politics]. *Zhizn' iskusstva*, 1927, no. 20, pp. 6–7. (In Russ.)
- 11 *Teatr kak sotsiologicheskij fenomen* [Theatre as Sociological Phenomenon]. Ed. Hrenov N.A. St. Petersburg, Aletejya Publ., 2001. 520 p. (In Russ.)
- 12 Hrenov N.A. *Social'no-psihologicheskie aspekty vzaimodejstviya iskusstva i publiky* [Socio-psychological aspects of interaction between art and the public]. Moscow, Nauka Publ., 1981. 304 p. (In Russ.)
- 13 Ushkarev A.A. *Auditoriya iskusstva v social'nyh izmereniyah* [An audience of art in social dimensions]. St. Petersburg, Aletejya Publ., 2019. 660 p. (In Russ.)