



ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В УСЛОВИЯХ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ТРАНСФОРМАЦИЙ

THEATRICAL ART IN THE CONDITIONS OF SOCIO-CULTURAL TRANSFORMATIONS

М. А. Ларина *

*Maria A. Larina**

**Институт социологии
ФНИСЦ РАН,
Москва, Россия*

**Institute of Sociology of the Federal Center
of Theoretical and Applied Sociology of the
Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russia*

Цель исследования – представить социокультурный анализ изменений, происходящих в отечественном театральном искусстве.

Objective of the study is to present a socio-cultural analysis of the changes taking place in the domestic theatrical art.

Методология исследования основана на сочетании социологического и культурологического подхода, позволяющем показать внешние и внутренние факторы трансформации театрально-художественного процесса.

The methodological basis of the research is based on a combination of sociological and culturological approach, which allows us to show the external and internal factors of the transformation of the theatrical and artistic process.

Результаты исследования. Динамика развития театрального искусства в стране проявляется в усилении тенденций сохранения национальных традиций и стремлении ответить на животрепещущие вопросы нашего времени.

Research results. The dynamics of the development of theatrical art in the country is manifested in the strengthening of trends in the preservation of national traditions and the desire to answer the burning questions of our time.

Перспективы исследования связаны с повышением значимости театрального искусства в социокультурном развитии российского общества, что требует системных социологических исследований творческих процессов в сфере театра; изменений духовных потребностей и вкусов зрительской аудитории.

Prospects of the study are associated with the increasing importance of theatrical art in the socio-cultural development of Russian society, which requires systematic sociological research of creative processes in the sphere of theater and changes in the spiritual needs and tastes of the audience.

Ключевые слова: культурная политика, театр, социальный процесс, социокультурный институт, медиакоммуникация, театральная аудитория, театральное искусство, социокультурная трансформация

Keywords: cultural policy, theater, social process, socio-cultural institute, media communication, theater audience, theater art, socio-cultural transformation

Введение

В XX–XXI вв. роль театра в культурной и социальной жизни людей сильно изменилась – он показал свой огромный потенциал воздействия на умы и сердца людей, среагировав на глобальные вызовы эпохи и пройдя эволюцию от «театра созерцания» к «театру действия». Он оказался реальным инструментом, обладающим силой вовлечения зрителя в соучастие в общественной жизни и тем самым повлиял на ход социокультурного развития, особенно в условиях повышения социальной напряженности, связанной с информационно-культурной экспансией коллективного Запада против нашей страны. Эти обстоятельства не могли не привести к серьезным изменениям самого театрального процесса и особенностей его восприятия зрительской аудиторией.

Театр в новых социокультурных условиях

Трансформация способов коммуникации и всей системы производства символической продукции, изменившая характер художественно-творческого процесса, в значительной мере повлияла на состояние, саму ткань театрального искусства, во многом определила его духовно-культурную значимость и социокультурный резонанс. Прежде всего это касается молодежной аудитории театрального искусства, предпочитающей мир кинематографа, концерты, компьютерные игры, а также социальные сети и развлекательные платформы. Конечно же, это во многом изменило отношение к театру, но уникальность его как вида искусства и способа непосредственного, живого соучастия в сценическом действии, в концентрированном виде имитирующем реальную жизнь, не утрачивает притягательность. Тем более, что в новых условиях театр впитывает в себя и использует все новые способы вовлеченности аудитории – различного рода спецэффекты и усовершенствования технической оснащённости театрального действия, неординарные решения взаимодействия со зрителем, изменения в организации театрального пространства и т. д. Например, знаменитый английский театр «Глобус» стал одним из основоположников тенденции показа драматических спектаклей в кино. Конечно, идея не нова: например, в СССР и странах социалистической ориентации большой популярностью ввиду своей доступности пользовались телеспектакли. В постсоветский период их производство сошло на «нет». Но, как известно, время циклично, и теперь это новое старое веяние набирает обороты, вовлекая в театральный мир, в том числе, и молодую аудиторию.

Изменения, происходящие в современном театральном искусстве, привлекают внимание все большего числа исследователей (Хайченко, 1983), анализирующих возможности, которыми обладает театральное искусство в экзистенциальном познании мира, острая потребность в котором присуща современному зрителю. Театр осознается не только как способ осознания происходящего, но и как инструмент творения культуры, способный насы-

тить зрителя энергией творческого созидания. Исследователи рассматривают театральное искусство сквозь призму трансформации исходных образов, смешение противоположных подходов к методам донесения визуальной информации и соединения различных систем познания в областях культурологии, философии и социологии (Большаков, Максимова, 2019. С. 105–121; Мамарасулов, Шаркова, 2016. С. 179–183; Купцова, 2013. С. 14; Отургашева, 2013. С. 22–31; Конева, 2012. С. 68). Изучают исследователи и театральные предпочтения молодежи, ведь, как известно, театральная аудитория «стареет» (Арсланов, 2019. С. 156–167). Это «старение» связано не только с тем, что молодежь теряет интерес к театру, но и с недоступностью театральных билетов. Далеко не каждый молодой человек, будь то школьник или студент, имеет финансовую возможность приобрести билет на популярный спектакль. Учитывая этот момент, некоторые театры давно уже стали использовать собственные системы льгот, а с недавних пор Министерство культуры Российской Федерации совместно с Минцифры России запустило новую программу под названием «Пушкинская карта», благодаря которой молодежь в возрасте от 14 до 22 лет получила доступ к посещению государственных театров за счет федерального бюджета.

Театр и процесс идентификации

Большое значение в рамках современного театра обретает идентификационный резонанс художественного видения происходящих в российском обществе социально-политических и духовно-культурных изменений, влияющих на процесс идентификации различных групп населения. В статье показана тенденция возвращения к традиционным ценностям и сценарно-постановочная/художественная проработка исконных культурных кодов, попытка многих театральных режиссеров нащупать некую исходную точку в оценке происходящего в мире и в нашей стране. Эти поиски неизбежно приводят к новой волне интереса к «национальному искусству» и обещают новые творческие достижения российского театрального искусства.

Само понятие «национальный» зачастую приобретает в современном мире негативную или детерминирующую коннотацию в то время, как основной смысл его проистекает в утверждении права отдельно взятого народа на свою неповторимую культуру. А понятие «межкультурная коммуникация» является отражением врожденного стремления к познанию опыта «Другого». И что, если не искусство, тем более такое выразительное и народное, как театр, может поспособствовать процессу узнавания и восприятия собственной национальной идентичности, разрушению границ мировосприятия¹.

Наиболее ярким примером реальной межкультурной коммуникации можно считать опыт многонационального советского театра, которому получи-

¹ Авдошина Е. Театр, как проблема национальной идентичности. – URL: <https://www.gumilev-center.ru/teatr-kak-problema-natsionalnoy-identichnosti> (дата обращения: 01.11.2023).

лось внести значимый вклад в развитие мирового театрального искусства, благодаря сочетанию в себе передовых дореволюционных разработок, связанных с пересмотром позиций актера и режиссера, и стремлением к реалистичной подаче материала, и жанра соцреализма – активного, напрямую «говорящего» со зрителем, а главное, совершенно понятного любимым слоям населения (Золотницкий, 1982). Все вышеперечисленное перемежалось с постоянными экспериментами и творческими поисками режиссеров на протяжении всей советской эпохи.

Однако в период общественного застоя, ввиду жесткой централизации театрального делопроизводства, советский театр накопил массу проблем. На тот момент все театральные коллективы находились в ведении государственного аппарата, с которым были вынуждены согласовывать каждый шаг, ведь театр воспринимался в те годы как важный инструмент общественного воздействия на пути построения коммунистического общества (Аксенова, Тонких, 2018. С. 199–202).

Чтобы ощутить масштаб влияния театрального искусства на рядового советского гражданина, достаточно вспомнить колхозные любительские театры, которые были разбросаны по всему Советскому Союзу. Артист любительского театра – это почетная должность для простого работника. В сельских домах культуры колхозники после тяжелых трудовых будней отводили душу, учились чему-то новому. (С присущей ему доброй иронией описал этот наивный мир любительского театра Василий Шукшин в своем рассказе «Артист Федор Грай».) Театр был неотъемлемой частью жизни каждого гражданина. Если не получалось попасть на спектакль в крупный город или райцентр, можно было посмотреть спектакль по телевизору; не было телевизора – оставалась возможность сходить в ДК на представление или творческий вечер местного любительского коллектива; ну а если и концерт в ДК был недоступен, оставалось радио с его радиоспектаклями.

И все-таки наиболее эффективной формой обмена опытом и достижениями в сфере театрального искусства между различными территориальными субъектами СССР считались гастролы. Государство делало ставку на то, что подобного рода деятельность способствует культурной диффузии и культурному взаимообогащению среди социалистических республик. Построение таких связей было необходимо, ведь оно работало на более глобальную задачу: превратить разрозненные республики и самобытные малые народности в единую общность – советских граждан. А что, как не сплетение воедино разношерстных культурных кодов, могло наилучшим образом способствовать этому единению, хотя бы и на бытовом уровне?

В обязательную часть гастрольной программы входил показ спектаклей популярных в ту пору авторов, в произведениях которых раскрывалась тема борьбы русского народа за светлые идеи коммунизма. Следующими по зна-

чимости шли произведения национальной и мировой классики, а также прошедшие цензуру современные зарубежные пьесы. Помимо этого, популярным гастрольным жанром были так называемые «творческие вечера». Проводились они в том случае, когда на провинциальные гастроли выезжала не вся труппа какого-либо знаменитого театра, а только часть. Артисты показывали сценки из спектаклей, пели песни, читали стихи и прозаические отрывки, проводили то, что мы бы сейчас назвали мастер-классами. У каждого театра в СССР был план, который необходимо было выполнять, в том числе и гастрольный. Такие звезды, как, например, Владимир Высоцкий или Андрей Миронов, да и звезды меньшей величины много были заняты в кино, давали сольные концерты, поэтому зачастую их персональные графики не совпадали с гастрольными графиками трупп, в которых они служили, и театрам приходилось «выкручиваться».

Подобные принципы регулировки гастрольной деятельности закладывались на партийных съездах. Внутри страны гастрольные туры рассматривались как «творческие отчеты перед трудящимися». А вот заграничные гастроли уже несли в себе задачу продемонстрировать достижения многонационального искусства Советского Союза, высочайшую исполнительскую культуру артистов и даже художественно-техническое оснащение сцены (декорации, костюмы и т. д.). По этой причине репертуар театров проходил тщательную проверку по самым высоким художественным и идейным критериям и утверждался вышестоящими инстанциями. Если проследить маршруты гастролирования театров, то, согласно имеющимся архивам, основополагающим направлением являлись зарубежные страны (можно также заметить, что по этим соображениям провинциальные и национальные театры имели доступ к подобным поездкам намного реже), далее следовали уже выезды в союзные республики и гастроли по городам РСФСР (Аксенова, Тонких, 2018. С. 199–202). Крупные иностранные театры, такие как «Комеди Франсез», Королевский шекспировский театр, «Берлинер ансамбль» и др., также приезжали с гастролями в СССР, которые имели огромный успех среди советских зрителей. Такой обмен имел большое значение и для развития театрального искусства в нашей стране, и для знакомства зарубежного зрителя с жизнью за «железным занавесом» и был намного эффективнее усилий государства по пропаганде советского образа жизни за рубежом. Нельзя отрицать и громадное влияние отечественной театральной культуры, основанной на системе Станиславского, на зарубежный театр.

Новая социальная парадигма театрального искусства

Важное социальное значение имела даже система распространения театральных билетов. Доступность театральных билетов носила подлинно демократический характер, несмотря на неразбериху и весьма хаотичный ха-

ракти, допускающий самые разные спекулятивные схемы. Но в условиях финансирования театров со стороны государства проблемы самоокупаемости спектаклей не было как таковой. Сейчас в рыночной парадигме функционирования театральных коллективов внехудожественные факторы определяют состояние и пути развития этого вида искусства в принципиальной иной степени. При всей «известной» сложности внутриколлективных творческих и человеческих взаимоотношений, значимости личных качеств руководителей, режиссеров, артистов и даже технического персонала они не играли такой определяющей роли, как сейчас. Препятствующая система включала распределение билетов среди сотрудников театра, давая им возможность использовать контрамарки в спекулятивных целях и для укрепления социальных и житейских связей со зрителями. Пресловутый «блат» как компенсационный механизм уравниловки во всем, конечно же, в театральной сфере процветал, пожалуй, в наибольшей мере, чем в других видах искусства. Так «самая демократическая» форма распространения билетов превращалась в противоположность, вызывая нездоровый ажиотаж в зрительской среде. Однако такая «несоветская» процедура распространения билетов отражала огромную тягу к театру, как искусству. Отдавая «из-под полы» за театральные билеты сумму, иногда в десятки раз превышающую номинальную стоимость, зрители удовлетворяли тем самым не только своим амбициям принадлежности к «избранным», но и свой интерес к театральному искусству как таковому. Понятие «театрал», появившееся в советскую эпоху, отражало не только погоню за «модными» спектаклями, которую вряд ли можно было характеризовать как высокую духовную потребность, но и подлинный интерес к культуре в самом высоком смысле этого слова. Завсегдатаи театров большей частью не имели прямого отношения к сотрудникам, не являлись родственниками или друзьями актеров и т. д., но, тем не менее, администраторы и билетеры знали таких людей в лицо, почитали за «своих» и откладывали для них билеты на ту или иную постановку. Можно даже говорить о возникновении субкультуры любителей театра – и не только в столичных мегаполисах и крупных городах, а везде, где вечером открывались двери театров.

Изменения политической системы в начале 1990-х и последовавшая за ними экономическая нестабильность оказали сильное влияние на театральную жизнь в России. Снятие политико-идеологических ограничений вызвало эйфорию в творческой среде: стало возможным ставить на театральных подмостках что угодно и как угодно. Отмена централизации театров привела к образованию коллективов нового типа; стали появляться театральные лаборатории, театры-студии, антрепризные труппы и т. д. (Аксенова, Тонких, 2018. С. 199–202). Но все они довольно быстро столкнулись с финансовыми трудностями, ведь место идеологического давления заняла диктатура рынка и интересов аудитории, далеко не всегда ориентированной на подлинно худо-

жественные ценности. Однако первоначальное понимание того, что зритель теперь станет смотреть только то, что захочет сам, вскоре сменилось осознанием сложной системы взаимоотношений законов рынка, общественного интереса и художественных поисков настоящих служителей театрального искусства. Диалектика производства символической продукции, ярким примером которой является театр, состояла в том, что не только спрос рождает предложение, но и предложение рождает спрос. Отсюда в общероссийском театральном пространстве сложилась невероятная мозаика классики, модернистских и даже постмодернистских «нововведений», откровенно коммерческих и эпатажных спектаклей, зачастую нарушающих нормы общественной морали и не укладывающихся в традиционные ценности. Кроме того, за последние десятилетия бурных политико-экономических, геополитических, коммуникационных трансформаций стал другим и сам зритель. С открытием границ в культурном обмене изменились ценности, и вкусы, духовные запросы и эстетические критерии, сама ткань культурной жизни и методы донесения информации, в том числе в сфере искусства. Правда вскоре выяснилось, что культурный обмен оказался «улицей с односторонним движением» и даже превратился в «культурную интервенцию» (В. Г. Распутин) Запада против России, что окончательно доказала нынешняя политика «культуры отмены», превратившаяся в отмену культуры. В условиях такой социокультурной турбулентности происходят подспудные, трудно фиксируемые процессы изменения взаимоотношений между театром и зрителем. Последний испытывает все более глубокую потребность в этом замечательном виде искусства найти ответы на волнующие его вопросы современной жизни, понять, что происходит вокруг и в нем самом. И театр как живое художественное отражение реальности приходит к поискам ответов на эти вопросы времени и запросы зрителя. Эта потребность ощущается всеми деятелями театра – в зависимости от степени таланта и глубины понимания происходящего вокруг. Но она во многом и персонифицирована. Во многом такую связь со зрителем, со временем, в котором живут и актеры, и зрители, осуществляют люди особой профессии, совмещающей в себе деятеля искусства и управленца, художника – без этого таланта в театре делать нечего – и аналитика, разбирающегося в духовном состоянии общества, предвидящего запросы зрителя в изменяющихся столь динамично исторических условиях существования страны в целом и театрального искусства в частности.

Если при финансовой поддержке со стороны государства заполняемость зрительного зала была не так важна, то при переходе театров на самоокупаемость она стала ключевым условием для дальнейшего их существования. Этот фактор привел к тому, что крайне востребованными профессиями в постсоветском театре стали профессия менеджера и профессия продюсера. Необходимы были люди, которые займутся не только аналитикой запросов

аудитории, но и привлечением публики на спектакли, а также поиском спонсоров и инвесторов для будущих проектов того или иного театра (Хайченко, 1983). Продюсеры стали принимать участие и в творческих процессах, связанных с постановкой спектаклей – они могут руководить подбором актеров и режиссера, разработкой концепции и сценария, составлением графика репетиций; им важно создать именно тот продукт, который найдет спрос у массового зрителя. Любой талантливый художник не может не понимать, не чувствовать глубинные токи жизни народа, малая часть которого читает его книги, смотрит его фильмы, слушает музыку и приходит в зрительный зал театра. Но видение, например, режиссера далеко не всегда совпадает с ожиданиями аудитории, поэтому часто продюсерское вмешательство становится необходимым для «выживания» театра. Порой это приводит к конфликтам и творческим разногласиям внутри коллектива, в которых почти всегда последнее слово остается за продюсером.

Как показывает опыт последних тридцати лет, наиболее успешными театральными продюсерами становятся актеры и режиссеры (таким, например, был Олег Табаков или на данный момент являются Евгений Миронов и Александр Калягин). И это естественное, так как художник не может не быть мыслителем. Их эрудированность и творческая одаренность, вкупе с навыками управления позволяют грамотно чувствовать время и запросы аудитории, выстраивать стратегию продвижения проекта в рамках рыночной конъюнктуры. В результате именно труппы под управлением такого рода продюсеров смогли не только «уцелеть» в современной России, но и коммерчески и творчески преуспеть, реализовывая свои самые смелые и порой крайне затратные замыслы.

Творческие поиски отечественного театра

На сегодняшний день в российском театре существует большое разнообразие эстетических направлений; режиссеры – традиционалисты и признанные еще в Советскую эпоху мастера (такие, как Н. С. Михалков, А. А. Калягин, К. А. Райкин, Л. А. Додин, Р. В. Туминас) соседствуют с экспериментаторами и авангардистами (такими, как Б. Ю. Юхананов, М. В. Диденко, Ю. Н. Бутусов). Интересный виток развития получили и кукольные театральные труппы, которые довольно сильно отошли от детского репертуара. Кукольные спектакли, с одной стороны, вернулись к своей отправной точке – площадному жанру, с другой – вошли в симбиоз с драматическим театром, вписавшись в абсурдистский и сюрреалистический жанры, а также жанр магического реализма. На сегодняшний день именно кукольному театру удастся наиболее глубоко и масштабно двигаться в направлении интродукции этнического и культурного разнообразия народов России. Кукольные проекты, как правило, мобильны и с финансовой точки зрения не слишком затратны, им легко приспособиться к меняющимся тенденциям.

Еще одно театральное направление, которое является важным инструментом репрезентации этнического многообразия в современной России – это перформанс (по сути, переосмысленный площадной театр). Перформативное искусство также быстро откликается на зов времени, транспортабельно и требует еще меньших капиталовложений, чем кукольный театр. Поскольку перформанс воздействует на зрителя прежде всего условными символическими образами и идеями, а не воспроизведением реалистичной картинки, он способен «говорить» на совершенно разные темы, быстро переключаясь между ними даже в рамках одного спектакля. Это возможно благодаря разрушению консервативной концепции драматургического триединства: единства времени, места и действия. Похожую роль берут на себя и ставшие популярными документальные проекты. Так, например, с 2002 года существует Театр.doc, спектакли которого зиждутся на отказе от литературной основы в пользу расшифровок реальных интервью с очевидцами тех или иных событий, о которых идет речь в пьесе. Все вышперечисленное является малой частью существующих на сегодняшний день театральных экспериментов (Аксенова, Тонких, 2018. С. 199–202).

Пожалуй, самое сильное влияние на развитие театрального искусства в постсоветский период оказал неограниченный доступ к современной мировой культуре и ее театральным наработкам, что привело к пересмотру собственного наследия в данной сфере (Аксенова, Тонких, 2018. С. 199–202). К сожалению, многолетний «железный занавес» неоднозначно повлиял на советский театр. С одной стороны он сложился как специфический вид отечественного искусства, основанного на национальных традициях, с другой – ощущалась недостаточная «подпитка» достижениями зарубежных мастеров театра. Теперь, если труппам хотелось гастролировать за рубеж (а гастроли в современном театре – одна из важнейших статей дохода, не говоря уже о повышении престижа того или иного коллектива), приходилось перестраивать свои спектакли под иной духовно-культурный контекст. Из-за этого многие театры столкнулись с творческим кризисом: художественные руководители старой формации не всегда были способны чутко уловить новые направления, интерпретировали их по-своему, и результат этих интерпретаций не находил отклика у зрителя, живущего в другой духовно-эстетической парадигме.

Неизбежный в такой период процесс трансформации инфраструктуры театрального искусства был, конечно же, болезненным, но неизбежным и перспективным. Но в том, кто говорил и говорит об «отставании отечественного театра» от мирового театрального искусства, можно напомнить слова французского мыслителя Вовенарга, применимые к любой сфере жизни и, конечно же, к искусству – сравниваться с другими можно только оставаясь самим собой. Именно такая логика определяет успешное развития российского театра, в котором наступила новая веха. Это проявляется в его зарубежной деятель-

ности, участия в международных фестивалях с целью обмена актерским и режиссерским опытом, а также техническими достижениями в области оснащения сценического пространства. В подобного рода мероприятиях, начиная с конца 1980-х годов и вплоть до пандемии коронавируса, приняли участие практически все ведущие театры России, а также большое количество независимых трупп и компаний. При этом из года в год наблюдался рост как участия российских коллективов в международных гастролях, так и проводимых уже на территории России международных театральных фестивалей.

В наши дни, несмотря на переход массового зрителя на интернет-платформы и стриминговые сервисы, театр во многих уголках мира по-прежнему остается важным инструментом публичного высказывания на злободневные и вечные темы; и русский театр – один из важнейших игроков на мировой сцене.

Среди театров, которые регулярно осуществляют выезды за рубеж, преобладают театры Москвы и Санкт-Петербурга. Это связано и с их историческим прошлым, и со сложившейся еще в советскую эпоху традицией. Если говорить о коллективах из других городов, то в последние тридцать лет они также активно выступали на международных театральных подмостках. В связи с коммерциализацией театров небольшие коллективы получили, наконец, возможность широкого участия в зарубежных гастролях и, параллельно с этим, организации международной культурной деятельности на своих собственных площадках. В качестве одного из примеров такой практики можно привести Платоновский фестиваль, который проводится в Воронеже с 2011 года (Аксенова, Тонких, 2018. С. 199–202)¹.

Говоря о судьбе этнических театров России после развала СССР, стоит отметить, что многонациональная страна давно привыкла к доминированию русского театрального искусства, тогда как культурное своеобразие народов, проживающих на территории многоязычного государства, нуждается в особом внимании, уважении и сохранении (Конева, 2012. С. 68). Из-за пришедшего с развалом Советского Союза экономического кризиса и активной реорганизации в структурах административного управления театр, как и искусство в целом, остались как будто не у дел (особенно часто подобную картину можно было наблюдать в бывших автономных республиках и небольших городах). К тому же падение «железного занавеса» повлияло не только на российский театр, о чем было сказано выше, но и на формирование совершенно нового культурного и эстетического запроса у населения: хотелось «распробовать на вкус» невиданную доселе свободу, познать открывавшийся мир, а не возвращаться к своим собственным, набившим на тот момент оскомину, корням. Поскольку государство не могло больше оказывать прежней

¹ О фестивале // Официальный сайт Платоновского фестиваля искусств. – URL: <http://www.platonovfest.com/festival> (дата обращения: 04.11.2023).

поддержки культуре в регионах, ей пришлось переходить – частично или полностью – на коммерческую основу. А это значило, что теперь собственный продукт придется выстраивать на основе запроса аудитории. Таким образом, «национальная» тематика в искусстве, в т. ч. театральном, была надолго убрана, так сказать, на дальнюю полку. И только недавно зритель вновь стал проявлять интерес к культурным корням как своего собственного этноса, так и других этносов, населяющих территорию России. Мы можем наблюдать это на примере возникновения множества национальных фестивалей, этнопарков с анимационной программой и интегрирования этнических и религиозных мотивов в современные театральные постановки.

Итак, как же нам, российским зрителям, сохранить свою театральную культуру? И как именно должен развиваться современный национальный театр? Подобные проблемы стали предметом социологического онлайн-опроса, проведенного в 2021 году в Казани (Глебова, Вавилова, 2022. С. 40–46).

Большая часть респондентов (53,5 %) посчитала, что национальный театр – это, прежде всего, «театральная постановка, отражающая традиции, культуру и быт народа». Второй по популярности ответ был, что театр – это «храм сохранения и воссоздания культуры и традиций народа» (так ответило чуть меньше 17 % опрошенных). Самым же непопулярным вариантом ответа (его выбрало меньше 8 %) стал тот, в котором функции театра были обозначены как воспитательные и просветительские.

Проведенный опрос также показал, что респонденты не слишком часто ходили в театр. Среди тех, кто все-таки ходил, в основном, оказались люди старше 45 лет.

Важным вопросом стал следующий – что в Вашем понимании национальный театр? Больше половины респондентов посчитали, что национальный театр – это место пересечения представителей разных поколений. Важно отметить, что ответы на данный вопрос также выявили зрительский запрос на глобальный проект с привлечением звезд международного масштаба, организацию открытых лекториев и дискуссионных клубов и показ гастрольных репертуаров ведущих театральных коллективов мира.

Заключение

Можно сделать выводы, что в последнее время действительно наблюдается определенный рост интереса российской аудитории к проблемам сохранения и развития национального этнического искусства. Но, тем не менее, в регионах по-прежнему остаются сложности как с государственной поддержкой проектов, направленных на сохранение традиционной культуры местного населения, так и с сокращением количества спектаклей на языках малых народностей. Последнее происходит ввиду превалирования коммерческого интереса и того, что русскоязычный продукт имеет большую востребован-

ность на рынке. Еще одна проблема – нехватка качественной современной драматургии на региональных языках. Театральная индустрия часто сталкивается с абсурдными ситуациями двойных переводов: например, пьесу, написанную на русском языке, могут перевести на удмуртский, а потом, во время показа постановки этой пьесы в местном театре, перевести ее обратно на русский, чтобы пустить титры с синхронным переводом для русскоговорящей аудитории¹.

К сожалению, подобные проблемы могут оставаться незамеченными и, соответственно, неразрешенными годами, если уже не десятилетиями. Они накапливаются, и из них вырастают новые трудности. Например, поколение, сформировавшееся в постсоветскую эпоху, имеет зачастую очень слабое представление об архетипах и прообразах современной культуры, о почти уже канувшем в Лету традиционном общественном укладе. Быт, к примеру, старорусской деревни кажется жителям современных мегаполисов таким же далеким и непостижимым, как жизнь африканских племен, а его обрядово-мифологическая составляющая – чем-то безнадежно устаревшим и утратившим всякий практический смысл. Возможно, фестивальному движению, поставившему сегодня перед собой цель разрушить культурную изоляцию, удастся в обозримом будущем расширить границы восприятия современного зрителя, вовлекая его в процесс восстановления утраченных корней и ослабших связей с культурой своих предков².

Список источников

Аксенова Ж. С. Российский театр как актор международной культурой политики / Ж. С. Аксенова, В. А. Тонких // Молодой ученый. – 2018. – № 7(193). – С. 199–202. – EDN YPPL0I.

Арсланов М. Г. Произведения А. Гилязова в театре им. Г. Камала: постановки первого десятилетия сотрудничества / М. Г. Арсланов // Эхо веков. – 2019. – № 2. – С. 156–167. – EDN NEAXOY.

Большаков Н. В. Театральная социология: зритель настоящего и его ожидания от будущего / Н. В. Большаков, А. С. Максимова // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2019. – № 4. – С. 105–121. – DOI 10.35852/2588-0144-2019-4-105-121. – EDN SUENMQ.

References

Aksenova J. S., Tonkikh V. A. The Russian theater as an actor of international cultural politics. *Molodoj uchenyj = Young Scientist*. 2018; 7(193): 199-202. (In Russ.).

Arslanov M. G. The works of A. Gilyazov at the G. Kamal Theater: productions of the first decade of cooperation. *Ekho vekov = Echo of Centuries*. 2019; 2: 156-167. (In Russ.).

Bol'shakov N. V., Maksimova A. S. Theatrical sociology: the spectator of the present and his expectations from the future. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka = Theatre. Painting. Movie. Music*. 2019; 4: 105-121. DOI 10.35852/2588-0144-2019-4-105-121. (In Russ.).

Glebova I. S., Vavilova T. Y. The National Theater and its mission: results of empirical

¹ Авдошина Е. Театр, как проблема национальной идентичности. – URL: <https://www.gumilev-center.ru/teatr-kak-problema-natsionalnoy-identichnosti> (дата обращения 01.11.2023).

² Там же.

Глебова И. С. Национальный театр и его миссия: результаты эмпирического исследования / И. С. Глебова, Т. Ю. Вавилова // Казанский социально-гуманитарный вестник. – 2022. – № 6(57). – С. 40–46. – DOI 10.26907/2079-5912.2022.6.40-46. – EDN ISKLUI.

Золотницкий Д. И. Академические театры на путях Октября / Д. И. Золотницкий. – Ленинград: Искусство: Ленингр. отд-ние, 1982. – 343 с.

Конева А. А. Новаторский театр как средство формирования духовных ценностей человека / А. А. Конева // Современные исследования социальных проблем (электронный научный журнал). – 2012. – № 10. – С. 68. – EDN PJRATJ.

Купцова И. А. Государственная культурная политика в целях поддержки и доступности искусства / И. А. Купцова // Культурологический журнал. – 2013. – № 1(11). – С. 14. – EDN RACIRF.

Мамарасулов А. Р. Причины непопулярности театра у молодежи как отражение кризиса современной духовной культуры / А. Р. Мамарасулов, Л. Д. Шаркова // Мир науки, культуры, образования. – 2016. – № 3(58). – С. 179–183. – EDN WZXEEL.

Отургашева Н. В. Театр и театральность: современные трансформации / Н. В. Отургашева // Человек. Культура. Образование. – 2013. – № 4(10). – С. 22–31. – EDN SEKTCL.

Хайченко Г. А. Страницы истории советского театра / Г. А. Хайченко. – 2-е изд., доп. и испр. – Москва: Искусство, 1983. – 270 с.

Для цитирования: Ларина М. А. Театральное искусство в условиях социокультурных трансформаций // Гуманитарий Юга России. – 2023. – Т. 12. – № 6(64). – С. 133–146. DOI10.18522/2227-8656.2023.6.10 EDN FSGPWM

research. *Kazanskij social'no-gumanitarnyj vestnik = Kazan Socio-Humanitarian Bulletin*. 2022; 6(57): 40-46. DOI 10.26907/2079-5912.2022.6.40-46. (In Russ.).

Zolotnickij D. I. Academic theaters on the ways of October. *Leningrad: Iskusstvo: Leningr. otd-nie = Leningrad: Art: Leningrad Publishing House*; 1982. 343 p. (In Russ.).

Koneva A. A. Innovative theater as a means of forming spiritual values of a person. *Sovremennye issledovaniya social'nyh problem (elektronnyj nauchnyj zhurnal) = Modern studies of social problems (electronic scientific journal)*. 2012; 10: 68. (In Russ.).

Kupcova I. A. State cultural policy for the purpose of supporting and accessibility of art. *Kul'turologicheskij zhurnal = Culturological Journal*. 2013; 1(11): 14. (In Russ.).

Mamarasulov A. R., Sharkova L. D. The reasons for the unpopularity of the theater among young people as a reflection of the crisis of modern spiritual culture. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya = The world of science, culture, education*. 2016; 3(58): 179-183. (In Russ.).

Oturgasheva N. V. Theater and theatricality: modern transformations. *Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie = Human. Culture. Education*. 2013; 4(10): 22-31. (In Russ.).

Hajchenko G. A. Pages of the history of the Soviet theater. 2nd ed., add. and corr. *Moskva: Iskusstvo = Moscow: Art Publishing House*. 1983: 270 p. (In Russ.).

История статьи:

Поступила в редакцию – 11.10.2023.

Одобрена после рецензирования – 14.11.2023.

Принята к публикации – 17.00.2023.

Сведения об авторе

Ларина Мария Анатольевна
Младший научный сотрудник сектора
социокультурных и медиакоммуникаций
Института социологии ФНИСЦ РАН
AuthorID РИНЦ: 1044829
russia-marussia@mail.ru

Information about author

Maria A. Larina
Junior Researcher of the Sector of
Sociocultural and Media Communications
of the Institute of Sociology, Federal Center
of Theoretical and Applied Sociology of the
Russian Academy of Sciences
WoS. ResearcherID: JOZ-9923-2023
russia-marussia@mail.ru