

*На правах рукописи*



**Ивинских Галина Павловна**

**Социокультурные трансформации театра  
в переходные эпохи России  
на рубежах XIX – XX и XX – XXI веков  
(на материале театральной жизни г. Перми)**

Специальность 24.00.01 – теория и история культуры

**Автореферат**  
диссертации на соискание ученой степени  
доктора культурологии

Кемерово 2021

Работа выполнена на кафедре культурологии ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»

Научный консультант доктор культурологии, профессор  
**Марков Виктор Иванович**

Официальные оппоненты: доктор культурологии, профессор  
**Гун Галина Евгеньевна**

доктор культурологии, профессор  
**Купцова Ирина Александровна**

доктор философских наук, профессор  
**Листвина Евгения Викторовна**

Ведущая организация ФГБОУ ВО «Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского»

Защита состоится «18» июня 2021 г. в 15 часов на заседании диссертационного совета Д 210.006.01 по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора культурологии на базе федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Кемеровский государственный институт культуры» по адресу 650056, ул. Ворошилова, 17, ауд. 221.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» и на сайте <http://www.kemguki.ru>.

Автореферат разослан «12» марта 2021 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета Д 210.006.01  
кандидат философских наук, доцент



Т. А. Волкова

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность темы исследования** определяется рядом факторов, прежде всего, кризисными явлениями в развитии современных общественных систем, ускоряющими процессы трансформации в социуме и культуре. Проблемы современной России, вызванные кардинальными социально-политическими сдвигами начала 1990-х годов, крахом Советского Союза, его идеологии и всего экономического уклада, осложняются общим нарастанием нестабильности в мире. Дестабилизационные процессы влияют на функции культуры по интеграции и передаче социокультурного опыта. Опасность ослабления этих основополагающих функций, способствующих выживанию общества, обуславливает актуальность изучения проблем «переходности» в культуре и театре как части культуры.

Социокультурные трансформации театра касаются широкого спектра его взаимосвязей с государством, обществом и публикой. Именно из-за этих неразрывных связей бытование театра изменчиво как сама действительность, а радикальность изменений театральной жизни в переходные периоды проявляется особенно зримо.

Хронологические рамки исследования определены следующими обстоятельствами. Поскольку осмысление изменений постсоветского времени затруднено отсутствием исторической дистанции, актуально обращение к переходным периодам, которые ранее были в истории России. Самый близкий – послереволюционное десятилетие (1917 – 1927). Эти годы, как перестроечные и 1990-е годы, представляются в аспекте переходности наиболее репрезентативными в XX веке. Однако в связи с масштабностью социальных и культурных перемен, имеющих свою предысторию и долговременные последствия, целесообразно соотнести и осмыслить трансформацию театральных процессов в расширенном временном диапазоне рубежей, включая эпоху «Серебряного века» и 2000-е годы.

Несмотря на значительное структурно-типологическое сходство переходных ситуаций, в содержательном плане они имеют существенные различия. Конечно, конкретная жизненная реальность неповторима. Как замечает А. Бергсон, повторяется «лишь тот или иной аспект реальности, выделяемый нашими чувствами».

Важно изучить сходства и расхождения, сравнить механизмы и следствия, разобраться, почему в труднейшие годы сто лет назад произошел творческий взлет в разных областях искусства, а театр оказался в центре общественного интереса? Почему в начале 1990-х годов произошел «лавинообразный» (по определению социологов) отток зрителей из театральных залов, а в последующем усилилось наступление «масскульта», во всяком случае, в художественной сфере произошло «снижение императива значительности»? (С. С. Аверинцев).

Перемены неизбежны и необходимы, но в условиях переходности, наряду с многообразием открывающихся перспектив, возрастают и риски, поскольку скачки в точках бифуркации приводят как к прогрессу, так и к регрессу (И. Р. Пригожин). Чтобы предотвратить негативные сценарии развития, не допустить катастрофических разрывов, необходима память, «память культуры», опора на

исторический опыт. По определению Ю. М. Лотмана, «смыслы в памяти культуры не “хранятся”, а растут». Рассуждая о единстве и внутреннем разнообразии культуры, он выделял частные «диалекты памяти», культурные субструктуры «с различным составом и объемом памяти». К такому «диалекту» в общей структуре коллективной памяти можно отнести и локальный пермский опыт.

Изучение переходных процессов на конкретном материале, дает возможность, пользуясь индивидуализирующим подходом (в терминологии Г. Риккерта) рассмотреть влияние переходности на театральные процессы не только с высоты общих проблем, но и «с близкого расстояния», на региональном уровне.

Исследование темы на примере театральной жизни Перми представляется актуальным по нескольким основаниям. Во-первых, изучение функционирования театра в крупном индустриальном и культурном центре, каким является Пермь, имеет значение для воссоздания общей картины художественной жизни России в переходные периоды. Но определяющим фактором послужило то, что театральные процессы, которые происходили в Перми на обозначенных исторических рубежах, были не только насыщенными, но отличались рядом специфических черт и даже уникальных особенностей, дающих немалый материал для осмысления.

На рубеже XIX – XX веков (с 1895 по 1902 год) Пермь была единственным городом в масштабах всей театральной провинции Российской империи, где по инициативе местных властей была создана муниципальная антреприза, т. е. театр содержался за счет городского бюджета. Расцвет театральной жизни в эти годы (как своеобразный резонанс «Серебряного века») впоследствии оказал пролонгированное воздействие на театральные процессы в Перми, в том числе опосредованно и в первые послереволюционные годы.

Если в XIX веке в городе (вплоть до 1917 года) на протяжении сезона, как правило, работала одна труппа – антреприза или товарищество, то с начала 1920-х годов в Перми одновременно действовало более 10 театральных трупп. Одним из итогов этих динамичных процессов стало создание в 1927 году Пермского театра рабочей молодежи, одного из первых в стране и первого на Урале. На сегодня он единственный из областных трампов, который профессионализировался, прошел путь до академического театра драмы, тогда как сотни других трамповских коллективов распались, или были расформированы. Культурно-исторический опыт самоорганизации и «выживания» театра в труднейших условиях переходного времени представляется существенным.

Свои особенности имеют трансформации, начавшиеся в театральной жизни города в годы перестройки и в постсоветское время, как в стационарных академических театрах – в Пермском академическом театре драмы (ныне академический Театр-Театр), в Пермском академическом театре оперы и балета имени П. И. Чайковского, так и в новых студийных коллективах.

В 2005 году город получил официальный статус экспериментальной площадки по реализации социально-экономических и культурных проектов в России. Культурный проект постмодернистской направленности, осуществлявшийся в Перми в 2008 – 2013 годах (во главе с галеристом и

политтехнологом Маратом Гельманом) с привлечением художественных сил из других регионов, привел к конфликтам в городском сообществе. Эта культурная реальность также требует анализа и включения местных явлений в систему современной общероссийской социокультурной динамики.

Локальные социокультурные процессы постсоветского времени выявили общие тенденции и проблемы, во многом схожие с теми, что возникли в начале XX века. Основное сходство видится в пафосе отрицания, в погоне за новизной, в размежевании, как по идеологическим, так и по эстетическим основаниям. «Связав» и сопоставив рубежи веков, можно лучше увидеть вектор развития художественной культуры, пути перехода от модерна к постмодерну, иные социокультурные трансформации.

Для постижения специфики переходности в театральной сфере важно понять, как и почему, в зависимости от каких условий менялись значимость театра в обществе, сам статус художника, какие изменения происходили в силу общеисторических причин, какие были имманентно обусловлены, а какие определялись культурной политикой, отдельными волюнтаристскими решениями, в том числе на региональном уровне?

Искусствоведческие методы недостаточны для ответа на эти вопросы. Требуется культурологический аспект исследования с опорой на методологический потенциал культурологии, на соответствующие исследования в области философии, психологии, социологии, социологии искусства и истории театра, на естественнонаучные достижения, повлиявшие на гуманитарную сферу.

Актуальность исследования заключается в выявлении сущностных черт переходности в театральной жизни и в выработке на этой основе альтернативного механизма перехода, который, если не предотвращал, то хотя бы ослаблял инверсионный, часто разрушительный характер перемен. Учитывая, что в «Основах государственной культурной политики», утвержденных в 2014 году, культура впервые была объявлена частью «Стратегии национальной безопасности Российской Федерации», разработка способов управления переходными процессами в условиях нестабильности приобретает стратегическое значение.

**Степень научной разработанности проблемы.** Научные исследования по степени близости к проблематике можно разделить на несколько групп. **Первую группу** составляют труды авторов, которые внесли значительный вклад в философское понимание движения, развития как направленного процесса. Прежде всего, это классики немецкой философии – Г.-Ф. Гегель, братья А. и Ф. Шлегели, Ф. Шеллинг, а также – представители «философии жизни», обосновавшие темпоральную изменчивость культуры, – Ф. Ницше, А. Бергсон, В. Дильтей, Г. Зиммель. Особенно важны в исследовании темы работы ученых, выделивших переходные состояния в культуре и социуме в специальную проблематику, – Н. Я. Данилевского, О. Шпенглера, Дж. Тойнби, Ф. Броделя, П. А. Сорокина и др.

Теории прогресса и линейности в начале XX века были поставлены под сомнение. В постклассической философии, выразившей болезненное самосознание рубежной эпохи, идея кризиса культуры стала одной из ведущих. О кризисных явлениях в контексте переходности, кроме вышеуказанных авторов, писали

Н. А. Бердяев, К. Н. Леонтьев, позднее – М. Хайдеггер, М. Фуко, Ж. Деррида и др. В отечественной науке последовательное изучение проблем перехода как повторяющегося явления в истории культуры началось сравнительно недавно. В логике переходности стали исследоваться отдельные эпохи: Возрождение (Л. М. Баткин, А. Л. Гуревич, А. Ф. Лосев), Эллинизм (Г. С. Кнабе), Романтизм (А. В. Михайлов).

Осмысление проблем «переходности» на глобальном уровне связано с синергетической парадигмой, разработанной И. Р. Пригожиным, Г. Хакеном и их последователями. Применение закономерностей самоорганизации материи к социальным и культурным процессам представлено в работах отечественных авторов: М. С. Кагана («Философия культуры»), Ю. М. Лотмана («Культура и взрыв»), А. А. Пелипенко и И. Г. Яковенко («Культура как система»), В. И. Тасалова («Хаос и порядок: социально-художественная диалектика»). В широком гуманитарном спектре синергетическая теория развивается О. Н. Астафьевой, Р. Г. Баранцевым, В. В. Васильковой, Е. Н. Князевой, С. П. Курдюмовым и др. Теоретические, общие и частные аспекты проблем «переходности», анализируются в исследованиях А. С. Ахиезера, Г. А. Голицына, И. В. Кондакова, О. А. Кривцуна, Ю. М. Лотмана, Ю. В. Осокина, В. М. Петрова, К. Б. Соколова, В. С. Степина, А. Я. Флиера, Н. А. Хренова, других авторов.

О возрастании интереса исследователей к переходности как объективному процессу в истории культуры свидетельствуют научные сборники, коллективные монографии последних лет: «Искусство и наука об искусстве в переходные периоды истории культуры» (М., 2000); «Искусство в ситуации смены циклов. Междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах» (М., 2002); «Циклы в истории, культуре и искусстве» (М., 2002); «Переходные процессы в русской художественной культуре» (М., 2003); «Циклические ритмы в истории, культуре, искусстве» (М., 2004); «Современные трансформации российской культуры» (М., 2005); «Искусство эпохи надлома империи» (М., 2010); «Диалог цивилизаций в эпоху становления глобальной культуры» (М., 2012); монография Н. Н. Лётиной «Российский хронотоп в культурном опыте рубежей (XVIII-XX вв.)» (Ярославль, 2009).

В переходные периоды, порождающие информационную избыточность, трансформацию социальных структур и смену мировоззренческих парадигм, особенно возрастает потребность в диалоге. Для анализа данной проблематики в теоретико-методологическом плане важны принципы, разработанные М. М. Бахтиным, В. С. Библером о диалогизме в культуре, А. А. Ухтомским о доминанте и «законе заслуженного собеседника».

**Вторую группу** представляют работы, содержащие анализ культурного пространства провинции. В начале 1920-х годов возник интерес к практическому использованию духовного потенциала провинции. Н. К. Пиксанов в работе «Два века русской литературы выдвинул концепт «культурного гнезда». В 1926 году известный историк-медиевист И. М. Гревс, подчеркивая важность литературоведческого открытия Н. К. Пиксанова, расширяет понятие «культурного

гнезда», соотнося его не только с литературной деятельностью, но и с другими сферами духовной культуры, с научными начинаниями.

Впоследствии, когда стала преобладать идеологическая тенденция к унификации, исследования провинции с точки зрения ее специфики фактически были прекращены. Тем не менее, к толкованию провинциальной культуры, ее философским интерпретациям в соотнесенности с историческими концепциями обращались в своих трудах М. М. Бахтин и А. Ф. Лосев, а в последующие годы – В. С. Библер, Д. С. Лихачев, Ю. М. Лотман, В. Н. Топоров.

Радикальные изменения российской действительности в начале 1990-х годов породили интерес к провинции, к ее культуре и ментальности, в том числе в самих регионах. Результаты исследований фактологического и теоретико-методологического характера проходили апробирование на международных и всероссийских конференциях, симпозиумах, других значимых научных форумах. После первой конференции, которая состоялась в 1991 году в Москве под научным руководством С. О. Шмидта, конференции стали регулярными, прошли в Ярославле, Самаре, Пензе, Новороссийске, Калуге, Екатеринбурге, Перми, других городах. Вышло несколько итоговых сборников с материалами исследований, среди них: «Мир русской провинции и провинциальная культура» (1997), «Интеллигент в провинции» (1997), «Русская провинция: Миф – Текст – Реальность (2000), «Искусство Перми в культурном пространстве России. Век XX» (2000).

Последовательно изучают культуру русской провинции как специфический и универсальный культурный феномен в Ярославле. Одна из последних работ – коллективная монография «Модель культуры русской провинции в аутентичном, историко-типологическом и глобализационном дискурсах» (2013), состоящая из исследований Н. А. Дидковской, Т. И. Ерохиной, Т. С. Злотниковой, Н. Н. Лётиной, других авторов.

Анализ проблем исторической динамики провинциальной культуры в ракурсе философского, социолого-искусствоведческого, культурологического понимания содержится в работах Н. И. Ворониной, Г. Е. Гун, О. Л. Девятовой, Н. А. Дидковской, Т. С. Злотниковой, С. Н. Иконниковой, Н. М. Инюшкина, М. С. Кагана, Г. М. Казаковой, Л. Н. Когана, И. А. Купцовой, Н. Л. Прокоповой, Ю. У. Фохт-Бабушкина и других исследователей.

**Третью группу** составляют работы, которые затрагивают театральную практику и культурную политику в сфере театра в контексте послереволюционного десятилетия, а также – проблемы функционирования театра и тенденции развития социокультурной ситуации в условиях полиморфизма культурных процессов перестроечного и постсоветского времени. Среди авторов – историки театра, театральные критики, социологи, экономисты, культурологи: Б. А. Алперс, А. В. Вислова, А. А. Гвоздев, Г. Г. Дадамян, М. Ю. Давыдова, М. Ю. Дмитриевская, В. Н. Дмитриевский, В. С. Жидков, Л. А. Закс, Д. И. Золотницкий, Е. А. Левшина, Е. В. Листвина, Б. Н. Любимов, П. А. Марков, А. Я. Рубинштейн, П. А. Руднев, К. Л. Рудницкий, К. С. Соколов, А. М. Смелянский, А. Я. Трабский, Н. А. Хренов, Е. Н. Шапинская, А. З. Юфит и др.

В работе над диссертацией обращались к театральным идеям К. С. Станиславского, В. Э. Мейерхольда, Е. Б. Вахтангова, А. Я. Таирова, Н. Н. Евреинова, М. А. Чехова, других реформаторов сцены начала XX века в России и за рубежом, а также – к творческим практикам современных режиссеров.

**В четвертую группу** включены материалы о театральной жизни провинции. Всплеск внимания к ней породил Первый Съезд сценических деятелей, состоявшийся в Москве в 1897 году. Стали появляться не только публикации злободневного характера, но и аналитические исследования по истории русского театра. Основу им заложили В. Н. Всеволодский-Гернгросс, Н. В. Дризен, Б. В. Варнеке, И. Н. Игнатов. Но в своих трудах указанные авторы театральному делу в провинции уделяют скромное место.

Изучение провинциального театра становится более целенаправленным с 1930-х годов. Со временем охват проблем расширяется. В работах А. Я. Альтшуллера, С. С. Данилова, Ю. А. Дмитриева, В. Я. Калиша, А. П. Клинина, И. Ф. Петровской, Е. И. Стрельцовой, О. М. Фельдмана, Г. А. Хайченко, других историков и театральных критиков провинциальная сцена представлена на фоне общей картины развития русского театрального искусства.

В сборнике статей «Очерки культурной жизни провинции» (отв. ред. Е. П. Костина) анализируется современный пласт художественной жизни, местные театральные фестивали, творческие конкурсы, выставки, другие культурные события, способствующие сохранению в России единого культурного пространства. Научный анализ театральной жизни в регионах как неотъемлемой части культурного процесса содержится в сборнике научных трудов «Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Искусство регионов» (отв. ред. Н. Л. Прокопова).

Что касается Урала, то впервые театральная история дореволюционного периода была представлена в беллетризированной форме в книге писателя и краеведа Ю. М. Курочкина – «Из театрального прошлого Урала» (1957). Советский период проанализирован в книге А. П. Панфилова – «Театральное искусство Урала. 1917 – 1967 гг.». В указанных работах театральные процессы, происходящие в Перми, затрагиваются лишь частично.

В научных исследованиях региональный компонент начинает приобретать самостоятельный статус в последние десятилетия. Диссертации А. И. Бураченко, Н. А. Дидковской, Г. А. Григорян, М. М. Кардыновой, Е. В. Мельниковой, Р. Р. Романова, Н. А. Рязановой, М. М. Сабелева, В. А. Стрижевского посвящены театральным процессам в городах Сибири, Поволжья, Черноморья, Дальнего Востока. Отдельные периоды в развитии театрального искусства Урала исследуются в работах Г. Б. Брагирова, Г. Е. Гун, В. Л. Загайновой, Г. П. Ивинских, И. П. Козловской, А. Б. Костериной, А. С. Точилкиной, Д. А. Флеенко.

Как свидетельствует обзор литературы, при наличии различных групп исследований, в настоящее время недостает обобщающих работ, где был бы разработан целостный, рационально выстроенный концепт относительно переходных процессов в развитии театра. Отсутствует соответствующая аналитика и применительно к театральной жизни Перми на рубежах столетий, которая бы сочтала необходимую степень обобщения с фактологической конкретизацией.



**Проблема исследования** видится в противоречии между актуальностью проблем переходности развития культуры и недостаточной степенью их культурологической рефлексии. Сопоставительный анализ рубежных периодов развития культуры вызывает ряд проблемных вопросов: почему в периоде конца XIX – начала XX века отечественный театр, как и другие виды искусства, достигли высоких результатов, признанных в мире? Почему переходные процессы, спустя столетие, при всех позитивных трансформациях, не породили творческих прорывов, сопоставимых по масштабу? Важно, поняв механизмы переходности, раскрыть потенциальные возможности феномена перехода, его алгоритм и специфические черты, чтобы при внедрении нового не уничтожать, но развивать предшествующие культурные достижения.

Данное понимание сущности проблемы обусловило выбор объекта, предмета, цели и задач исследования.

**Объект** исследования – трансформации отечественного театра как социокультурного института на общероссийском и региональном уровнях в переходные периоды на рубежах XIX – XX и XX – XXI веков.

**Предмет** исследования – специфика проблем переходности на разных временных рубежах и влияние переходных процессов на трансформации театральной жизни Перми.

**Цель** предпринятой работы – раскрыть на примере театральной жизни Перми механизмы влияния «переходности» на функционирование театра, на его коммуникационные, зрелищные, художественные и структурные изменения, разработать способы преодоления противоречий.

Цель исследования определила его **задачи**:

1. Разработать методологические параметры исследования театральных процессов в ситуации переходности.

2. Определить факторы трансформаций театра в переходные эпохи, определить сходные признаки «переходности», структурные и смысловые «инварианты», характерные для переходных периодов на рубежах XIX-XX и XX-XXI веков.

3. Выявить различия переходных процессов в культуре и театральной жизни в аспекте коммуникационных, художественных изменений и в области культурной политики на рубеже веков и непосредственно в рамках конкретных десятилетий послереволюционного и постсоветского времени.

4. Раскрыть основные конфликты театральной жизни в условиях переходности, вывить особенности бинарных оппозиций в функционировании театра (порядок/хаос, реальность/условность, традиция/эксперимент, рациональность/интуиция и др.). Найти механизм преодоления противоречий внутритеатральных, т. е. в самих театрах, а также – в их коммуникациях с обществом, с публикой.

5. Исследовать характер культурной политики по отношению к театру в ситуации переходности и определить оптимальные ее (политики) варианты на государственном и местном уровнях.

6. Выявить роль театра в культурной жизни Перми и специфику театральных преобразований в городе. Раскрыть истоки и особенности региональной публики, характер взаимосвязей театров Перми со «своими» зрителями на рубежах XIX – XX и XX – XXI веков.

7. Рассмотреть реструктуризацию театральных процессов в социокультурном контексте постсоветского периода. Раскрыть трансформации от модерна к постмодерну, проанализировать изменения традиционного бытования репертуарного театра, деятельность экспериментальных негосударственных театров.

8. Раскрыть объективные и субъективные факторы, обусловившие функционирование театра, его коммуникационные, зрелищные, художественные и структурные модификации на примере Перми с учетом общего контекста обозначенных переходных периодов.

**Теоретико-методологическая база исследования** основана на принципах интегративности, обусловленных сложностью, многофакторностью театральных процессов. Используются несколько методов: сравнительно-исторический (компаративный), культурно-генетический, структурно-функциональный, синергетический, дополненных принципами теории субкультурной стратификации, диалогического подхода и тринитарности.

*Компаративный* метод позволяет сопоставить явления дистанцированные во времени и пространстве, а *культурно-генетический* – выявить влияние предшествующих процессов на характер последующей театральной жизни. Теоретической основой послужили взгляды Д. С. Лихачёва на проявление «сквозных линий» в развитии культуры, когда прошлое не исчезает бесследно, но, трансформируясь, продолжается в настоящем. Использовались близкие идеи, выраженные в работах А. А. Гвоздева относительно театра. Анализируя смену театральных систем, ученый выявлял их генетические связи (под театральной системой он понимал соотношение между формой сценической площадки, составом зрителей, характером актерской игры и драматургии).

*Структурно-функциональный* метод дает возможность, вычлняя в целостной театральной системе ее структурные элементы, (драматургия, спектакли, публика, театральная критика и др.), изучать их строение, взаимообусловленности, функциональные характеристики, взаимосвязи с социокультурным контекстом. В исследовании использовались теоретические разработки классиков структурного функционализма: Б. Малиновского (теория потребностей и метод «включенного наблюдателя»), А. Рэдклифф-Брауна, внесшего существенный вклад в развитие понятийного аппарата (в частности, ввел понятие «социальной структуры»). Учитывались теория действия Т. Парсонса, предложившего иерархическую структуру из функциональных подсистем, обеспечивающих во взаимодействии устойчивое развитие системы, а также – концептуальные положения Р. Мертона о «функциях», способствующих саморегуляции, и «дисфункциях», ослабляющих процесс приспособления системы к среде. Актуально рассуждение Р. Мертона (особенно применительно к эпохам реформ) о том, что «любая попытка ликвидировать существующую социальную структуру, не обеспечив адекватную

альтернативную структуру для выполнения функций, ранее осуществляемых отмененной организацией, обречена на провал».

В качестве систематизирующего методологического принципа используется синергетическая парадигма. Синергетика, изучающая качественные изменения той или иной системы в ситуации неустойчивости, представляется наиболее действенной при анализе радикальных социокультурных изменений, расширяющей традиционный взгляд на причинно-следственные связи социокультурных трансформаций театра. Основные синергетические идеи и понятия, на которые опирается ряд отправных положений диссертации, – нелинейность, открытость системы, самоорганизация.

Учитывая, что переходные периоды сопровождаются резкими изменениями мировоззренческих представлений, ускорением процессов социальной дифференциации, логично обращение к теории *социокультурной стратификации*. Один из ее родоначальников П. А. Сорокин подвел итоги исследований в работе «Социальная мобильность» (1927). В последние годы последовательным разработчиком теории выступает К. Б. Соколов.

Поскольку театр, как никакой другой вид искусства, – коммуникационный универсум, основанный на диалогических формах взаимодействия, закономерно использование *диалогического подхода*, особенно концептуальных положений, представленных в работах М. М. Бахтина, В. С. Библиера, А. А. Ухтомского. Учение А. А. Ухтомского о «доминанте» и связанные с ней философии «собеседования» и «заслуженного собеседника», могут служить универсальной моделью в отношениях театра с публикой.

Представляет интерес в исследовании темы и *тринитарный подход*. Не имеющий пока общепризнанной научной трактовки, он базируется на принципе триадности, на единстве рационального, эмоционального и интуитивного типов мышления. В приложении к сфере театра данный принцип может использоваться для анализа трансформаций театра в триаде «эксперимент-традиция-диалог». Идеи тринитарности, известные с античных времен, периодически обсуждаемые в церковной сфере, развивались в трудах русских религиозных философов. На современном этапе различные аспекты тринитарности исследуются Р. Г. Баранцевым. Появилась и общественная организация, объединяющая приверженцев этой идеи, – Академия Тринитаризма.

**Научная новизна исследования** заключается в следующем:

1. Разработаны методологические параметры исследования трансформаций театральной жизни в ситуации переходности. Выявлен эвристический потенциал сочетания синергетического подхода с методом социокультурной стратификации и принципами тринитарности, концепции диалогизма – с идеями А. А. Ухтомского о «доминанте». Эксплицированы методологические возможности применения этих принципов для анализа театра как социокультурного института, для решения ряда проблем функционирования, особенно отношений театра с публикой, с новыми субкультурами.

2. Выделены и проанализированы сходные признаки переходных периодов, среди которых – кардинальные изменения в разных сферах жизни, переоценка

базисных ценностей, изменения в картине мира, радикализация идеологических и эстетических взглядов, структурные и смысловые «инварианты» – субкультурная стратификация, нарушение логики преемственности и др.

3. Раскрыты принципиальные различия послереволюционного и постсоветского десятилетий в аспекте коммуникационных, художественных изменений, а также – в характере культурной политики. Выделены основные факторы, определившие в первом десятилетии – при всех издержках идеологического давления – значительный творческий подъем, а в 1990-годы – при обретенных свободах, инфраструктурных и содержательно-смысловых новациях – кризисные явления в культуре, в театральной жизни.

4. Определены основные конфликты театральной жизни переходного времени. Раскрыты особенности бинарных оппозиций в функционировании театра (порядок/хаос, реальность/условность, традиция/эксперимент, рациональность/интуиция и др.) в условиях переходности. Предложены механизмы преодоления противоречий в самих театрах и в их коммуникациях с обществом, с публикой, определены конструктивные типы синтеза, в которых традиция служит фундаментом и одновременно дополнением последующего поиска. Подобный принцип взаимодействия переосмыслен для театральной жизни в триаде «эксперимент-традиция-диалог» и исследован на примере функционирования пермских театров.

5. Выявлена роль культурной политики на государственном и местном уровнях по отношению к театру, предложены ее оптимальные варианты, стимулирующие процессы самоорганизации в театральной сфере.

6. Раскрыта роль театра в культурной жизни Перми, его влияние на состояние городского сообщества, на «умонастроения» интеллигенции, на ее участие в трансформации театрального дела. Выявлена специфика региональной публики. Проанализированы проблемы художественной рецепции, возникшие в условиях переходности, в первые послереволюционные и постсоветские годы, в целом по стране и в театральной жизни Перми. Намечены перспективы в поисках диалога, взаимопонимания.

7. Исследованы процессы реструктуризации театральной жизни постсоветского периода, трансформации от модерна к постмодерну. Выявлены изменения разных составляющих театральной деятельности: структурной, функциональной, творческой. Определены проблемы, связанные с изменением традиционного бытования репертуарного театра. Рассмотрена деятельность экспериментальных негосударственных театров, проанализирована роль в процессах трансформации театра новой драматургии («новой драмы»), фестивального движения, различных театральных практик (иммерсивных, променад, сайт-специфик, action art, саунд-театр и других).

8. Раскрыты объективные и субъективные факторы, обусловившие функционирование театра, его коммуникационные, зрелищные, художественные и структурные модификации на примере Перми с учетом общего контекста обозначенных переходных периодов. Предложены варианты преодоления ряда проблем и противоречий на современном этапе.

### **На защиту выносятся следующие положения:**

1. Культурологическая интерпретация театральной жизни в условиях переходности наиболее продуктивна с помощью взаимодействия разных методов, использованных по принципу дополнительности. Культурно-генетический, сравнительно-исторический, структурно-функциональный и синергетический подходы в сочетании с принципами социокультурной стратификации, триадности, диалогизма и идеями А. А. Ухтомского о «доминанте», дают возможность разностороннего видения социокультурных трансформаций театра. Методологические параметры, связанные, но не сводимые друг к другу, усиливают эвристические возможности, позволяют установить связь прошлого и настоящего, рассмотреть взаимодействия структурных элементов театра, выявить наиболее острые коллизии театральных процессов переходного времени, наметить пути и способы решения проблем в функционировании театра.

2. В ситуациях переходности происходит воспроизводство ряда сходных параметров. Среди них: пафос отрицания, культ новизны, переоценка ценностей, изменения в картине мира, радикализация идеологических и художественных взглядов, ускорение субкультурной стратификации, кризис коллективной идентичности, ослабление иерархичности в культуре и в театре (как части культуры), обострение дуальных оппозиций между традиционными и альтернативными театральными моделями, нарушение диалога в отношениях театра и общества, театра и публики, появление новых символов общественного и профессионального одобрения.

3. При значительном структурно-типологическом сходстве перемен, произошедших в 1917 – 1927 годах и в 1990-е годы, они (перемены) различным образом повлияли на содержание культурных процессов, на институциональные и качественные трансформации театральной жизни. Сопоставление подтверждает различия.

В послереволюционное десятилетие повышается интерес общества к театру, к другим видам зрелищных искусств. Наряду с идеологическими ограничениями принимались меры, направленные на доступность искусства, на просвещение, на диалог с разными слоями публики. В театрах разрабатывалась результативная стратегия по изучению театрального зрителя. В эти годы издавалось самое большое (за весь последующий советский период) количество периодики, специально посвященной искусству театра. Все это укрепляло престиж художественных профессий. Появляются яркие творческие индивидуальности, повсеместно возникают новые театры, в их числе и Пермский ТРАМ (в последующем – Пермский академический театр драмы).

В 1990-е годы после отмены цензуры, ряда других ограничений идеологического характера, для театров открылись новые возможности, особенно в формировании репертуара, что, в свою очередь, расширило зрительский выбор. Однако рыночные отношения, проникшие в сферу культуры, негативно отразились на театральной деятельности, повернув многие театры к усиленной коммерциализации «культурного производства». В ряде случаев из-за высоких цен на билеты уменьшается доступность театрального искусства. Наблюдается кризис

периодических театральных изданий и театральной критики.

Авторитет творца снижается: при слабых социальных гарантиях выпускники театральных вузов уходят в смежные профессии. Как отметил председатель Союза театральных деятелей РФ А. А. Калягин в докладе на открытии II Всероссийского форума «Театр: время перемен» (2006), в девяностые годы произошел «беспрецедентный для истории отечественного театра отток артистических сил». Ряд театров-студий, открывшихся в перестроечный период, в 1990-е годы прекратили свое существование. В Перми из 40 коллективов студийного типа, возникших во второй половине 1980-х годов, к концу 1990-х годов сохранилось лишь два.

Но в целом по стране в постсоветский период произошли значительные инфраструктурные изменения. В 2019 году в России по данным ГИВЦ Минкульта РФ действовало 670 государственных театров. 277 из них возникли в период с 1991 по 2019 год. Однако число зрителей за этот период сократилось на 9,5 млн, с 50,5 млн до 41 млн. Наибольший спад (до 28,6 млн) наблюдался в 2005 – 2006 годах. Заметные позитивные тенденции обозначились в 2010-е годы: увеличение посещаемости, появление новых театральных коллективов, среди которых численность негосударственных театров (по данным 2018 года) составила 782 театра, что превышает общее количество государственных.

4. В эпоху перемен усиливаются не только социальные конфликты, но обостряются противоречия во взглядах на искусство, меняются представления о статусе и роли объекта и субъекта творческого процесса. Если в послереволюционный период публике преимущественно отводилась главенствующая позиция, то в современных постмодернистских практиках она переходит к творцу. При этом установка на самоутверждение, во многих случаях переходящая в произвол, нарушает связи между театром и публикой.

Обостряются бинарные оппозиции, коллизии между традицией и авангардом. Традиции начинают приравнивать к рутине, традиционализм – к общественной реакционности. Зато революционность, в значительной степени апологетизированная в XX веке, часто ассоциируется с творческим авангардом, экспериментом. Искажение понятий может приводить к искажению представлений о самой действительности: в одном случае – к подмене реальности фетишем новизны, в другом – к отождествлению стабильности с консерватизмом.

В неустойчивой ситуации переходности, для театра (как целого) важно взаимодействие двух исходных элементов – эксперимент/традиция, – порождающих в диалоге жизнеспособное тройственное единство, которое потенциально содержит многообразие вариантов воплощений. Абсолютизация любой компоненты запускает деструктивные процессы. Если происходит консервация устаревшей стилистики, система теряет динамику, утрачивает связь со зрителями. Когда театр срывается в хаотическое экспериментирование, новые обретения (если таковые случаются) не успевают укорениться и завоевать публику за рамками фестивалей.

Как показывает анализ театральной жизни Перми, традиция не может препятствовать современным функциям, если она служит фундаментом и одновременно дополнением последующего поиска.

5. Культурная политика в ситуации переходности носит непоследовательный характер. Если в послереволюционный период (при декларированной свободе), особенно к концу 1920-х годов, стала усиливаться регламентация культурной сферы, то в постсоветский период появилась практика оптимизации, которая привела к закрытию ряда театров студийного типа, других творческих коллективов.

Резкое сокращение расходов на культуру в 1990-е годы вынудило театры учитывать в своей деятельности финансовую целесообразность (иногда в ущерб художественной), что заметно расширило нишу, сравнимую с ее аналогом времен НЭПа, когда в центре был запрограммированный быстрый успех. В этой ситуации, несмотря на разговоры про эксперименты, поиск прекращается, поскольку подлинный поиск бескорыстен и не ограничен во времени. И как следствие – при количественном росте театров, в целом не произошло соразмерного привлечения новых зрителей новыми смыслами.

Для обеспечения устойчивого баланса в развитии общества и культуры в ситуации переходности, когда разрушена система ценностных ориентиров, необходим пересмотр узкого, отраслевого подхода к культуре, возобладавшего в годы социально-политического реформирования 1990-х годов. Необходимы (на государственном и местном уровнях) нестандартные формы регулирования, гибкие модели управления, включающие поддержку самоорганизационных механизмов, заложенных в самой культуре.

6. Театр в культурной жизни Перми, начиная со второй половине XIX века, играл значительную роль, участвовал не только в формировании культурной среды, но и в развитии духовной среды личности. Влияние театра на состояние городского сообщества, на «умонастроения» интеллигенции, в значительной степени стимулировало самоорганизацию и трансформацию театрального дела. Убедительное свидетельство – возникновение в 1895 году муниципальной антрепризы, эффективной структуры под руководством выборной Театральной дирекции. Поставившая главной целью не извлечение доходов, а создание наилучших условий для творчества, дирекция зарекомендовала себя как уникальный орган общественного самоуправления. К концу XIX века театр в Перми становится фокусирующим культурным центром города и центром притяжения общественного внимания.

Значимая особенность региональной публики состоит в относительном постоянстве состава, зачастую личном знакомстве с режиссерами, артистами и друг с другом, что создает «укороченные» (по сравнению со столичной средой) дистанции между творцами и теми, кому они адресуют свое искусство. Выявлено, что подобные «укороченные» пространственные связи, формирующие привязанности, те или иные вкусы, оказываются действенными, «работающими» по принципу резонанса на длинных временных дистанциях.

Проблемы художественной рецепции, возникшие в целом по стране и в театральной жизни Перми в условиях переходности первых послереволюционных

и постсоветских лет, различаются по своей сути. Если после 1917 года сложности были вызваны кардинально изменившимся составом зрителей, по словам К. С. Станиславского, «первобытных в отношении искусства», то в постсоветский период разрыв между театром и публикой, особенно резкий в начале 1990-х годов, произошел в значительной степени вследствие изменившихся ценностных ориентиров, как у части художников, так и у публики.

В Перми основу «постоянной» публики издавна (еще с XIX века) составляла техническая интеллигенция, в восприятии которой главенствующую роль играла содержательная, смысловая составляющая театрального действия. Положение базируется на изучении практики антреприз, работавших в Перми в XIX – начале XX века, а также – деятельности пермских театров в последующие периоды истории, в том числе с опорой на социологические исследования зрительской аудитории театров Перми.

Начавшееся в 1990-е годы «размывание» постоянной, воспроизводящейся зрительской основы (преимущественно неподготовленной тинейджерской аудиторией), существенно осложнило диалог между сценой и залом. Постмодернистские интерпретации, в случаях резкого искажения сюжетов и смыслов классических произведений, одна часть публики не принимает, а другая – не понимает (воспринимает неадекватно) из-за элементарного незнания «первоисточников». В перспективе – необходим поиск взаимопонимания, диалога, обретения театрами своих зрителей, «заслуженных собеседников».

7. Реструктуризация театральной жизни постсоветского периода обусловлена не только социальными сдвигами и изменениями культурной политики, но и внутритеатральными процессами. Имманентные силы, присущие природе театра, активизировались в условиях переходности. Изменения коснулись разных составляющих театральной деятельности: структурной, функциональной, творческой, появилась новая драматургия.

В массиве пьес, написанных в постсоветские годы, определенным этапом стала «новая драма», в которой ярко выразилось время перехода. «Новая драма» сформировала поколение режиссеров, сделавших себе имя на ее воплощении: Владимир Агеев, Марат Гацалов, Филипп Григорьян, Виктор Рыжаков, Кирилл Серебренников и другие.

Пьесы новодраматургов и сопутствующая фестивальная инфраструктура (конкурсы, читки пьес, мастер-классы и т. д.), произвели синергетический эффект, стимулировали интерес театральных коллективов, не только студийных, но и репертуарных, к остросовременным текстам.

Фестивали стали неотъемлемой частью театральной жизни. На начальном этапе, в условиях нестабильности они играли важную роль в сохранении единого культурного пространства, в налаживании связей между центром и провинцией. Привлечение внимания к фестивальным событиям повышало интерес к театральному искусству, стимулировало творческие поиски в самих театрах.

Репертуарный театр сохраняет свое лидирующее положение, но его традиционное бытование меняется. Этому способствует рост числа театров, далеких от традиционных эстетических форм (action art, иммерсивные, сайт-



специфик, саунд-театр и ряд других). После театра прямого высказывания, который преобладал в 1980-е годы и был ориентирован на диалог с обществом, со второй половины 1990-х годов театр развернулся в сторону театральных практик, основанных большей частью на теориях игры, на концепциях постмодернизма, перформативности, постдраматического театра.

8. Подъемы и спады в деятельности театров определяются не только художественным уровнем, организацией творческо-производственного процесса, но и рядом объективных факторов, не зависящих от усилий театрального коллектива. Интенсивность театральной жизни Перми в связи с трудностями первого послереволюционного времени была снижена, хотя не прекращалась даже в годы Гражданской войны за исключением периода боевых действий (24 декабря 1918 года город был захвачен войсками А. В. Колчака, освобожден Красной армией 1 июля 1919 года).

Резкое падение зрительского спроса, особенно значительное в период 1991 – 1993 годов, о чем свидетельствует общероссийская статистика и показатели пермских театров, в значительной мере было обусловлено объективными причинами. Волна информации о тайных преступлениях «административно-государственной системы», породившая неприятие всего «государственного», коснулась и государственных театров: в общественном мнении они стали представляться устаревшей структурой, которую необходимо разрушить наравне с другими оплотами «застоя» и «тоталитаризма». И, напротив, все «неформальное» в политике, в творческой сфере, априори наделялось художественным и иным авторитетом.

Кроме того, в ситуации хаоса начала 1990-х годов возобладал «театр жизни», слово на сцене обесценилось, возрос интерес к документу, факту, к достоверной информации. Подобный сдвиг в мироощущении в острой фазе кризиса, когда общество опасается иллюзий, можно назвать *«кризисом вымысла»*. В этой обстановке стало происходить инстинктивное отторжение публики от театра как от искусства в принципе иллюзорного, «вымышленного». Эти негативные тенденции проявились и в пермских театрах.

Для развития созидательного потенциала театра, для укрепления культурно-исторических связей и смягчения противоречий в условиях нестабильности, представляется важным:

– Отказаться от периодически возобновляемых попыток, с одной стороны, абсолютизировать то или иное художественное направление, а с другой – слить все многообразие творческих исканий в одно русло, поскольку обе тенденции в своих крайних проявлениях демонстрируют неплодотворность.

– Избегать количественного подхода в управлении культурными процессами, видеть в культуре не затратную отрасль, а благо, которое следует «опекать», оказывать системную поддержку не только государственным театрам, но и обширной сети негосударственных театров, создавая механизмы статистического наблюдения за их деятельностью.

– Отойти от ценностного отношения к методу (постмодернизм выше реализма и т. п.) и, соответственно, – от «автоматического» возвышения одних художников в ущерб другим;

– Переключиться с доминантных ориентаций на самоутверждение и эпатаж, возобладавших в творческой среде, на альтернативную доминанту, на интерес к сущностным потребностям публики.

**Теоретическая значимость работы** определяется разработкой методологии осмысления театральной жизни в условиях переходности, когда театральная система, сохраняя автономность, демонстрирует высокую степень изменчивости, реализацию диагностических и прогностических функций по отношению к обществу.

Разработаны принципы теоретико-методологического анализа функционирования театра как открытой системы, возобновляющей стабильность по линии трех составляющих: «энергии, информации, вещества», адаптированных к театральной специфике. При исследовании коммуникативных процессов в системе театральной жизни на конкретном историко-эмпирическом материале опробован подход альтернативный бинарному.

Рассмотрены дискуссионные аспекты, связанные с отношением к послереволюционному и постсоветскому периодам, к реформаторской деятельности, к ее итогам в сфере культуры и театра.

Использование применительно к театральной жизни методологического инструментария синергетики в соединении с другими исследовательскими техниками по принципу дополнительности, позволяет рассмотреть «объект» – театральную жизнь – в достаточно широком спектре социокультурных изменений. Полученные знания о специфике социокультурных трансформаций театральной жизни в условиях переходности в локальных пределах, расширяют возможности исследования типологии переходных процессов в других сферах художественной жизни и в макродинамике культуры.

**Практическая значимость исследования** определяется возможностью использования материалов диссертации в специальных и общих курсах по культурологии, по истории театра, по теории и истории культуры. Предложенные принципы анализа могут быть применены для изучения трансформаций в культуре и театральной жизни в другие исторические периоды и в иных территориальных границах. Содержание работы может представлять интерес для людей, занимающихся культурной стратегией и конкретной культурной политикой, для практиков театра, для журналистов, пишущих на театральные темы, для студентов и преподавателей театральных училищ, для всех, кто интересуется проблематикой, связанной с динамическими процессами в культуре. Конкретный материал (статистического, социологического, театроведческого и культурологического характера) могут использовать культурологи, искусствоведы, социологи, историки, в том числе для сопоставлений при последующих обращениях к изучению социокультурных процессов или смежных проблем.

**Апробация работы** в 2000-е годы проходила во время конференций, круглых столов, семинаров. Среди последних: IV Всероссийская научно-

практическая конференция с международным участием «Диалоги о культуре и искусстве» (Пермь, 20–23 октября 2014 г.); XIII международный научно-творческий форум «Молодежь в науке и культуре XXI в.» (Челябинск, 6–8 ноября 2014 г.); V Всероссийская научно-практическая конференция «Диалоги о культуре и искусстве» (Пермь, 20–22 октября 2015 г.); VI Всероссийская научно-практическая конференция «Диалоги о культуре и искусстве» (Пермь, 25–27 октября 2016 г.); VII Всероссийская научно-практическая конференция «Диалоги о культуре и искусстве» (Пермь, 21–23 октября 2017 г.); Научно-практическая конференция «Музей и театр: живая история» (Москва, 5–7 декабря 2017 г.); Международная научно-практическая конференция «Слово. Действие. Сцена» (Пермь, 12 мая 2019 г.); IX Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Диалоги о культуре и искусстве» (Пермь, 17–19 октября 2019 г.); Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Устойчивое культурное развитие регионов: стратегические ориентиры государственной политики и общественные инициативы» (Кемерово, 29–31 октября 2019); Международный театрально-музейный форум «Мировое театральное наследие: сохранение и репрезентация в музейном пространстве», посвященный 125-летию Государственного центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина (Москва, 8–10 октября 2019); Международная конференция «Global science. Development and novelty» (Мюнхен, 25 декабря 2019); Всероссийская научно-практическая онлайн-конференция с международным участием «Театр как феномен региональной культуры» (Кемерово, 9–11 октября 2020); X Всероссийская научно-практическая онлайн-конференция с международным участием «Диалоги о культуре и искусстве» (Пермь, 15–17 октября 2020); III Всероссийская научная конференция «Художественная культура и трансформация индустриального менталитета в условиях моногорода» (Магнитогорск, 12 февраля 2021). Состоялись обсуждения на кафедре режиссуры и мастерства актера Пермского государственного института культуры, на кафедре культурологии Кемеровского государственного института культуры.

**Структура диссертации** определяется логикой исследования, его целью и задачами. Диссертация состоит из введения, пяти глав, заключения и библиографического списка, включающего 558 наименований, в том числе 211 источников. Общий объем диссертационного исследования – 387 страниц печатного текста.

### **ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ**

Во **Введении** обосновывается актуальность темы, характеризуется степень ее научной разработанности, указываются объект, предмет, цель, задачи, проблема исследования и основные положения, выносимые на защиту, определяются теоретико-методологическая основа, научная и практическая значимость работы, приводятся сведения о ее апробации.

**Глава I. Феномен рубежа веков как социокультурный инвариант переходной эпохи и модусы трансформаций театра в России на рубеже XIX – XX веков** посвящена исследованию специфики рубежных периодов, меняющихся

представлений о динамике культуры, анализу культурологической методологии применительно к предмету исследования – влиянию переходных процессов на трансформацию театра в условиях столичной жизни и в провинции.

**В параграфе 1.1. Методологические параметры исследования социокультурных трансформаций театра в ситуации переходной эпохи** дан анализ ряда концепций, трактующих культурную динамику в аспекте разных гносеологических позиций (эволюционистских, циклических и др.), рассмотрены разные научные представления о феномене перехода и переходности как об одном из типов культурных трансформаций. В настоящее время нет четких определений переходных периодов в качестве самостоятельных философских и общенаучных категорий. Анализируется ряд исследовательских парадигм, в которых природа детерминант, определяющих трансформацию культуры, имеет различные модусы выражения: аполлоническое и дионисийское начало у Ницше, творческий, жизненный порыв у А. Бергсона, Г. Зиммеля и другие вариации.

В диссертации под «переходной эпохой» понимается ограниченный интервал времени, в котором происходит резкое нарушение стабильности, явно отличающее его от предшествующего и последующего исторического развития. Под «переходностью» подразумеваются процессы, происходящие в границах переходного периода, которые характеризуются не простым возрастанием динамизма, но кардинальной трансформацией сущности, известной (в системе диалектических закономерностей по Гегелю) как качественный скачок. Переходность выражается в росте социального напряжения, кризисе государственности (восстания, революции, войны), в экономических и культурных изменениях. В результате та или иная система переходит от предыдущего стабильного состояния к новому на ином качественном уровне.

В ситуациях переходности происходит воспроизводство ряда параметров. Среди них: распад картины мира (базовых представлений о пространстве и времени, о ценностях и т. д.), радикализация идеологических и художественных взглядов, фетишизация новизны, кризис коллективной идентичности, нарушение иерархичности в культуре и в театре (как части культуры), перераспределение функций между традиционными и альтернативными моделями, центральными и маргинальными структурами, появление новых символов общественного и профессионального одобрения, нарастание общей хаотизации,

Эксплицировано взаимодействие различных методов (компаративного, культурно-генетического, структурно-функционального, диалогического и др.) с опорой на синергетику. В синергетической парадигме негативная коннотация переходности смягчается, она рассматривается как необходимый элемент развития, ограничивающий систему от абсолютного развала или полной стагнации через диалектику стабильных и переходных состояний.

Инструментарий *синергетики*, изучающей качественные изменения той или иной системы в ситуации неустойчивости, представляется особенно эффективным для осмысления специфики переходных эпох, когда резко меняются условия среды, «управляющие параметры» или «параметры порядка» (в терминологии Г. Хакена). По мысли ученого, «параметры порядка» заботятся не только о

порядке, но могут управлять хаотическими состояниями.

В сфере театра такими параметрами могут выступать состояние драматургии, условия творчества, степень профессиональной подготовки участников процесса, уровень театральной критики, эстетические направления, мода, культурная политика и т. д. Согласно синергетической концепции, после того, как один параметр порядка выиграл соревнование, он трансформирует систему в целом и на какой-то период устанавливается упорядоченное состояние. Применительно к театру на рубеже XIX – XX веков можно говорить о «победе» режиссерского театра.

Использование основных принципов синергетики (открытости, нелинейности, самоорганизации) позволяет видеть, как внутренние, имманентные театру силы, адаптируясь к изменениям среды, сами создают специфические структуры, т. е. включают механизм самоорганизации во всей системе театральной жизни. При анализе этих процессов понятие нелинейности используется как своего рода измерительный инструмент реактивности театра, т. е. способности чутко отзываться на сигналы извне.

Если концепции М. М. Бахтина о «диалогизме» и «хронотопе», сформировавшиеся не без влияния разработок А. А. Ухтомского (о чем свидетельствует и сам М. М. Бахтин), в последующем получили широкий резонанс и новое развитие, то эвристический потенциал идей А. А. Ухтомского, далеко выходящих за естественнонаучные рамки, недостаточно реализован, особенно в культурологическом аспекте.

Раскрывается действенность модели взаимоотношений, которую А. А. Ухтомский философски осмысляет в форме «закона заслуженного собеседника», тесно связанного с открытым им принципом доминанты. Понимая доминанту (в широком смысле) как главенствующее направление деятельности человеческого сознания и поведения, ученый разграничивал и оценочно противопоставлял два типа доминант: на свое лицо (установка на самоутверждение) и – на другое лицо, «когда самоутверждение перестает стоять заслонкою между людьми». Принцип доминанты, который «в социальном аспекте превращается в закон заслуженного собеседника», можно использовать как инструмент анализа театральной жизни.

Совокупность взаимодополняющих параметров различных методов позволяет в поле культурологического анализа концептуализировать модель социокультурных трансформаций театра как части саморазвивающейся и саморегулирующейся культурной системы.

**В параграфе 1.2. Факторы трансформаций театра в России на рубеже XIX – XX веков** анализируются структурные и художественные изменения, процессы, порожденные не только логикой имманентного развития театра, но и комплексом внешних причин. В России этот период связывается с понятием «Серебряного века», в котором уникально зафиксирована главная особенность времени – блеск и ускоренный ритм. Дух модерна, дух обновления, проник во все сферы жизни.

Ускорение произошло и в театральном мире эпохи: возникают новые театры, студии, появляются яркие режиссерские, актерские индивидуальности.

Теоретический базис современного театрального искусства пытались создать не только деятели театра (К. С. Станиславский, В. Э. Мейерхольд, Е. Б. Вахтангов, А. Я. Таиров, Н. Н. Евреинов и др.), но и философы, писатели, художники. Конфликты возникали от различных представлений о реальности и условности на сцене, о соотношении традиций и экспериментов, о рациональности и интуиция, других важных составляющих творческого процесса и организации театрального дела.

Создалась парадоксальная ситуация: неутихающие в профессиональной среде дискуссии на тему кризиса театра, шли при нарастающем интересе к искусству сцены со стороны зрителей. Объяснение видится в том, что полемический накал, многообразие суждений о театре в большей степени свидетельствовали не об упадке, а о высоких, почти экстатических представлениях о роли театра, о миссии художника. Соответственно, при завышенных идеалах и стремлении к выработке собственных концепций, реальная практика порождала споры.

Февральская революция с ее «свободами» и отменой цензуры породила новые проблемы и разногласия в театральном сообществе. Хваткие предприниматели использовали конъюнктуру момента. Как по этому поводу писал А. Р. Кугель в журнале «Театр и искусство»: «Театр пока что получил от “свободы” полную свободу порнографии». Даже такой бескомпромиссный борец за свободу, как М. Горький, в растерянности восклицал: «Свободное слово постепенно становится неприличным словом».

Проанализированные процессы в обществе и театральной жизни на рубеже XIX – XX веков явственно несут в себе признаки переходности, от слома государственности до смены картины мира и радикализации идеологических и эстетических взглядов. Хотя процессы для театра были болезненными, они активизировали его трансформацию.

В короткий рубежный период театр в России стремительно прошел путь от «одеревеневших традиций» через увлечение «сценическим натурализмом», с которого начинался МХТ, к модернистским направлениям. При этом происходило не только противостояние, но и взаимодействие разных принципов. В сценической практике это приводило и к модификации реализма как метода изображения действительности, отнюдь не сводимого лишь к копированию, и к обогащению различных форм «условного театра» сущностным познанием мира и человека.

Выделено несколько слагаемых, обусловивших социокультурную трансформацию театра: состояние общества, жаждущего перемен, появление современной драматургии, отвечающей общественным настроениям, новых театров, на сцене которых «новая драма» увидела свет, качественное изменение режиссерской профессии. Эстетические разработки и сценическая практика режиссеров той поры обозначили не только вектор развития многих театральных новаций XX века (сюрреалистический театр, постмодернистскую деконструкцию, хэппенинг, «бедный театр» Е. Гротовского, перформанс, «тотальный театр» и современный неореализм), но предвосхитили и ряд философско-культурологических идей, в частности, бодрийеровскую идею первичности

игровых моделей и художественных образов по отношению к действительности, работу Й. Хейзенги «Номо Ludens», в которой игра понимается как потребность человека в преображении.

Способствовало развитию театра и отсутствие жесткого давления со стороны власти. Государство через соответствующие законы (о налоговых льготах, авторском праве, квотах и т. д.), стимулировало самоорганизацию и состязательность в художественной среде, поощряло создание общественных структур, различных обществ, союзов, фондов, нацеленных на поддержку (в том числе материальную) культурной, театральной, просветительской деятельности.

В итоге театр эпохи «Серебряного века» в своих лучших образцах оказался в центре общественного внимания, стал чем-то большим, чем искусство, – жизненно значимым явлением.

**Глава II. Самоорганизация театральной жизни в отечественной провинции на рубеже XIX – XX веков** посвящена исследованию театральной жизни Перми в соотнесенности с общероссийским социокультурным контекстом.

**В параграфе 2.1. Роль театра в культурной жизни Перми** дается краткий экскурс в развитие театральной жизни Перми в XIX веке, и подробно анализируются особенности театральных процессов в городе в конце XIX – начале XX века. Семь лет, с 1895 по 1902 год по инициативе Городской думы театр содержался за счет бюджета города. В масштабах всей театральной провинции Российской империи это был единственный по тем временам опыт успешной работы театра на подобных началах.

Благодаря организационно-финансовым и творческим условиям, артисты стремились работать в Перми. Соответственно, театр имел возможность формировать труппы хорошего уровня. Пять сезонов были оперными. Некоторые приглашенные солисты (Н. А. Шевелев, А. В. Секар-Рожанский, В. М. Сангурский, А. М. Пасхалова и др.) совмещали выступления в Перми с работой в Московской частной русской опере С. И. Мамонтова, где нередко были первыми исполнителями в операх П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, Ц. А. Кюи, получая при этом одобрение от самих композиторов.

В качестве дирижера был приглашен выпускник Санкт-Петербургской консерватории – Б. С. Плотников, ученик А. Г. Рубинштейна. Главным режиссером стал молодой, но уже имевший опыт оперной режиссуры Н. Н. Боголюбов. В книге мемуаров «Шестьдесят лет в оперном театре», вспоминая о Перми, он отмечал, что, «театр был центром общественной жизни города».

Успех театрального дела в Перми получил значительный резонанс в театральной среде. На I Всероссийском съезде Союза сценических деятелей, состоявшемся в Москве в марте 1897 года, выступление Н. Н. Боголюбова (как делегата от Перми) о принципах работы театра, по сообщениям репортера «Русской театральной газеты», вызвало «бурю энтузиазма». По решению депутатов (с одобрения председательствующего В. И. Немировича Данченко) Пермской думе и земству была отправлена благодарственная телеграмма.

На основе изучения архивных материалов приводятся сведения о репертуаре, о посещаемости, о доходах. В сезон игралось более 30 разных опер (отечественных

и зарубежных), проходило до 115 представлений. Общее число зрителей за сезон составляло от 50 до 55 тысяч. Цифра довольно внушительная, если учесть, что в Перми тогда насчитывалось около 45 тысяч жителей. Высоким был спрос и на драматические спектакли.

Деятельность театра в этот период оказала «продолженное» воздействие на общую атмосферу города, на его культуру, на формирование смыслов, что, собственно, и создает горожанина и гражданина. Таким образом, театр в Перми, трансформируясь, закономерно становится к концу XIX века фокусирующим культурным центром. Произошли качественные изменения не только в самоощущении людей, но и в восприятии города извне. Пермь в эти годы значительно «продвинулась» в обретении славы театрального города.

**Параграф 2.2. Театральная жизнь Перми между двумя революциями (1900-е – 1910-е).** Начиная с сезона 1902 – 1903 годов, пермские власти вернулись к старой практике сдачи театра в аренду разным антрепренерам и следовали ей в течение последующих лет, включая революционную осень 1917 года. Установлено, что в городе (с 1902 по 1917 год) работали, сменяя друг друга, 24 труппы: 12 оперных и 12 драматических. В эти годы, насыщенные социально-политическими событиями, особенно заметны трансформации, происходившие с репертуаром, с характером художественной рецепции, отражавшие мировоззренческие колебания в обществе и театральной среде.

После выхода царского манифеста «Об усовершенствовании государственного порядка» (17 октября 1905 года) в Перми начались крупные политические выступления. Однажды в театре одна часть наэлектризованной публики потребовала перед началом спектакля исполнить «Марсельезу», а другая – «Боже, царя храни». Оркестр, удовлетворяя требования противоборствующих сторон, исполнил оба произведения. Люди театра тоже оказались вовлеченными в революционную атмосферу, выходили на манифестации, участвовали в митингах.

Однако театральная жизнь, подчиненная внутренним законам, не останавливалась, но по-своему реагировала на перемены. В напряженный в общественно-политическом плане период, с 1904 по 1907 год, драма в Перми доминировала. Одна из причин видится в том, что драматические спектакли в силу их злободневности больше привлекали публику, вызывали усиленный резонанс в обществе (по сравнению с оперными постановками, менее подверженными политизации).

В годы Первой мировой войны вопрос репертуара обострился и в столице, и в провинции. В Перми тоже, с одной стороны, были попытки «откликнуться» на военную ситуацию (осенью 1914 года в антрепризе Н. П. Казанского показаны «Сестра милосердия», «На алтарь войны», «Пруссаки»), с другой – наблюдались тенденции на развлекательность. Антрепризы, выступавшие в городе, не смогли пройти мимо «пьес с раздеванием», таких как «Фиговые листки», «Обнаженные», «Не ходи же ты раздетая».

На фоне повсеместного натиска подобной драматургии, Пермь выгодно отличалась. По мнению обозревателя «Русской музыкальной газеты», «предреволюционный сезон был одним из лучших сезонов последних лет...».



Нередко театр становился для горожан единственной площадкой, которая заряжала социальной энергией, где легально можно было объединяться в выражении не личных, а общественных интересов и симпатий.

**Глава III. Трансформации театра в послереволюционную эпоху (1917 – 1927)** посвящена анализу культурной политики советской власти, театральному реформированию и отражению этих социокультурных процессов в театральной жизни Перми.

**Параграф 3.1. Культурная политика советской власти и борьба театральных направлений.** Преобразования советского театра рассматриваются в широком контексте, позволяющем видеть не только его каузальную зависимость от своего времени, но и генетическую связь с театральными экспериментами предоктябрьских десятилетий. Главные тенденции были связаны с движением от реализма к условности, и с модификациями самого реализма.

Выделены два основных противоборствующих лагеря. С одной стороны – театры, объединенные в «ассоциацию академических театров», с другой – «левый фронт» искусства, возглавляемый В. Э. Мейерхольдом. Провозглашенная им программа «Театрального Октября» предполагала подчинение искусства политике и полное обновление сценического искусства вплоть до ликвидации старых театров.

Анализируются противоречия во взглядах на строительстве нового театра между деятелями Пролеткульта и сторонниками «Театрального Октября». Если первые ориентировались преимущественно на «творчество масс», декларируя отказ от профессиональных драматургов, режиссеров, актеров, то вторые возлагали надежды на трансформацию театра усилиями профессиональных мастеров-новаторов.

Культурно-генетический анализ выявляет не только линии социальной дифференциации между дореволюционным и послереволюционным развитием театра, но и элементы интеграции. Последние видны в том, как дореволюционные модернистские течения трансформировались в послереволюционный авангардизм, конструктивизм.

В условиях переходности, когда прежние духовные и управленческие структуры были деформированы или разрушены, когда часто и непредсказуемо менялась внутривластная и внешняя обстановка, неизбежно трансформировалась и культурная политика. Анализируется деятельность Наркомпроса во главе с А. В. Луначарским, направленная на развитие театрального дела, на сохранение баланса между культурным наследием прошлого и новыми художественными явлениями. Рассматриваются директивы советской власти, имевшие определяющее значение для театра.

В первые послереволюционные годы власть избегала прямого вмешательства в творчество (из-за сложной военно-политической обстановки контроль был ослаблен). В этой ситуации, при минимуме ограничительных директив со стороны госорганов и субсидированию, пусть и минимальному, культурная политика фактически была ориентирована не столько на жесткое управление театральным процессом, сколько на его стимулирование, что активизировало самоорганизацию

театральной жизни. В 1920 году в ведении Наркомпроса оказалось уже 1547 театров и студий. В 1920 году бюджетные средства, выделяемые театрам, составляли 10% (!) от общего бюджета страны. Для сравнения: по данным на 2017 год от консолидированного бюджета РФ театрам выделялось менее 0,2 %. (Конечно, в денежном выражении эти 0,2 % несоизмеримо больше, чем прежние 10%, но ведь и уровень возможностей страны сегодня совсем иной, нежели столетие назад, в период разрухи и Гражданской войны.)

В раннюю романтическую пору власть декларировала свободу творчества. Но на практике ее действия не всегда были последовательными. С одной стороны, провозглашался плюрализм художественных сил, а, с другой, большими правами наделялось «левое» искусство. Затем авангардистов (в плане покровительства, поощрения творческих инициатив) вытеснили деятели Пролеткульта, «пролетарские художники» с их реалистическими направлениями в искусстве. К концу 1920-х годов культурная политика заметно сдвинулась в сторону жесткой регламентации и расширения полномочий идеологической цензуры.

В исторической перспективе издержки революционного опыта предостерегают от крайностей, например от притязаний одного направления или какой-либо творческой группы на монополию в искусстве. В широкомасштабном «историческом эксперименте», состоявшемся 100 лет назад, и успехи, и неудачи, как и их причины, имеют ценность приобретенного опыта.

**Параграф 3.2. Процессы трансформации театральной жизни Перми в условиях послереволюционной эпохи.** Театральные процессы (структурные и содержательные), происходившие в Перми, рассматриваются в соотнесенности с военно-политической и экономической ситуацией в стране, с культурной политикой центра и с местными инициативами. Театральная жизнь Перми в послереволюционное десятилетие складывалась из работы Городского театра, сохранившего принцип чередования сезонных драматических и оперных трупп (трансформированная антреприза), из деятельности новых театров, состоявших из любителей и профессионалов, а также – из выступлений многочисленных коллективов и студий, возникших преимущественно под эгидой Пролеткульта.

Важную роль играли гастроли, особенно столичных театров. В августе 1921 года в Перми проходили гастроли 3-й студии МХТ. Пермская публика увидела спектакли, поставленные Е. Б. Вахтанговым: «Потоп» Г. Бергера, «Чеховский вечер» («Свадьбу» по А. П. Чехову) и «Чудо святого Антония» М. Метерлинка. В Пермь приехали молодые студийцы, будущие легендарные актеры и режиссеры. Большой резонанс произвели гастроли Театра Революции, начавшиеся 24 мая 1927 года. Повышенный спрос вызвали спектакли «Озеро Люль» А. М. Файко и «Доходное место» А. Н. Островского в постановке В. Э. Мейерхольда.

Разнообразной по социальному составу, по интересам (общественным, эстетическим), была зрительская аудитория: от рабочих до нэпманов. В каждой из социальных групп поток сценических впечатлений формировал представления о новом мироустройстве и меняющемся искусстве.

Анализируется деятельность пяти новых коллективов, которые внесли наиболее значимые импульсы разной направленности и силы в динамику и

трансформацию театральной жизни города. Среди них: Губернский показательный театр, Губернский революционный театр, Интимный театр и Театр юного зрителя (не имеет отношения к современному ТЮЗу) и Театр рабочей молодежи (ТРАМ)

Из вышеперечисленных коллективов смог сохраниться в неустойчивой обстановке послереволюционных лет, трансформироваться и стать профессиональным, впоследствии академическим, лишь один – Театр рабочей молодежи. Анализируется типичное и особенное в деятельности Пермского ТРАМа, одного из первых в стране и первого на Урале. Театр открылся 14 марта 1927 года спектаклем «Броненосец «Потемкин» по поэме Георгия Шенгели.

Рассматривая трансформацию театральной жизни в свете синергетической парадигмы, можно сказать, что фазы кризиса, хаоса, обеспечивающие трансформацию в художественных системах, неразрывно связаны со становлением новой упорядоченности в тех системах, что смогли выжить. На примере трамбовского движения показано, что из большого числа трамов, представляющих собой однотипные структуры, «замкнутые» в одинаковой эстетике, сохранились лишь единицы. Сохранили целостность те, кто, преодолев замкнутость, перешли на другой уровень порядка, более сложный, для поддержания которого требовалось больше усилий, готовность реагировать на новые социокультурные факторы (новая драматургия, новая эстетика, изменившиеся запросы публики и т. д.).

В современной России от широкого «трамбовского движения» осталось менее 10 театров. Среди них: Иркутский и Астраханский ТЮЗы, Магнитогорский драматический театр, из столичных – Ленком и единственный из числа областных (краевых) – Пермский академический театр драмы (ныне Театр-Театр). Путь от Пермского ТРАМа до академического театра был полон перипетий, особенно в первые годы, когда не раз приходилось менять не только названия, здания, но и города.

Существенным основанием жизнеспособности Пермского ТРАМ стало завоевание «своего зрителя». В отличие от сезонных трупп, выступавших в Перми на сцене Городского театра и других площадках, трамбовские спектакли привлекали зрителей («заслуженных зрителей») ясно выраженным современным мироощущением, точной социальной направленностью, самым способом общения со своей аудиторией, эмоциональностью, доступной образностью, эффектностью сценических форм, насыщенных пластикой, эксцентрикой, музыкой.

Несмотря на профессиональные изъяны, роль ТРАМа была тогда очень значимой. Во многом он решал культуротворческие задачи, с одной стороны, по адаптации нового (неподготовленного) зрителя к театру, а с другой – «старого» зрителя – к новому социуму через пьесы с современными темами и героями.

**Глава IV. Театральные процессы в переходную эпоху в России рубежа XX – XXI веков** посвящена процессам трансформации театра в условиях общегосударственного и театрального реформирования в период – от середины 1980-х годов до 2020 года. Театр как социокультурный институт и вид искусства (при видовой неизменности), адаптируясь к меняющимся обстоятельствам, испытал за прошедшие 35 лет трансформацию практически всех сторон своей деятельности: организационно-экономической, функциональной, творческой.

Исследуются проблемы, во многом схожие с теми, с которыми столкнулись наше общество, культура, театр, веком раньше. Вновь произошло крушение идеалов, переоценка ценностей. Наряду с резкой социальной стратификацией начались процессы культурной дифференциации, дробления и размежевания, как по идеологическим, так и по эстетическим основаниям.

**В параграфе 4.1. Социокультурные изменения в России второй половины 1980-х годов и их влияние на функционирование театра** анализируется первый этап реформирования театра, связанный с проведением «Комплексного эксперимента по совершенствованию и повышению эффективности деятельности театров», рассчитанного на два года, согласно Постановлению Совмина СССР от 8 июля 1986 г. № 800. Важным дополнением стало «Положение о театре-студии на бригадном (коллективном) подряде», принятое в 1987 году. Новый документ давал любительским объединениям возможности профессионализации, сопоставимые по размаху, пожалуй, лишь с началом 1920-х годов. Если за послевоенный период, с 1946 по 1986 год (за 40 лет!), в Москве открылось всего 6 театров, то уже к концу 1987 года в одной Москве было около 300 театров-студий.

В 1991 году ключевые идеи театрального эксперимента легли в основу так называемого «Положения о театре в РСФСР» (Постановление Совета министров РСФСР от 31 мая 1991 г. № 297 «О социально-экономической защите и государственной поддержке театров и театральных организаций в РСФСР»). Началось постепенное включение всей театральной сферы в рыночную экономику. Проанализированы основные результаты эксперимента:

- децентрализация системы управления театрами, запустившая процесс структурной трансформации театров;
- демократизация внутритеатрального управления, усиление роли художественного руководства. С 1987 года в академических театрах (в остальных театрах – с 1989 года) были введены, точнее сказать, возвращены должности художественных руководителей, отмененные в 1949 году;
- расширение самостоятельности театров в планировании и осуществлении творческо-производственной деятельности (отмена планового количества новых постановок, предоставление театрам права самим устанавливать цены на билеты, решать вопросы материального стимулирования и другие задачи);
- трансформация репертуара, связанная с изменением порядка его формирования (отмена цензуры, актов приема готовых спектаклей вышестоящими органами культуры).

Быстрое обновление репертуара произошло преимущественно за счет обращения к авторам, темам, проблемам, ранее запрещенным или замалчиваемым. Анализируется трансформация драматургии, феномен авторов «новой волны» (Л. С. Петрушевской, В. К. Арро, А. Н. Казанцева, С. А. Злотникова, А. М. Галина, В. И. Славкина, Л. Н. Разумовской и др.).

Освободившись в ходе реформ от идеологических императивов, театры попали в зависимость от условий рынка, от потребительского спроса, что привело к трансформации их функциональной направленности. Уже в 1990 году в театрах

(как ранее в годы НЭПа) «производным» от рыночных отношений стал сильнее проявляться развлекательный аспект, усилилась ориентация на западную коммерческую пьесу, на комедии и мелодрамы. Изменения коснулись и театральной коммуникации. Творцы стали чаще использовать так называемые «художественные стратегии», провокации, завоеывая известность не всегда от мастерства, но зачастую от популярности у зрителей выбранного ими «художественного поведения».

Адаптация репертуарных театров к изменившимся социокультурным условиям оказалась весьма болезненной. Посещаемость их стремительно падала: по данным ГИВЦ Минкультуры этот показатель в российских театрах в 1986 году составлял 73,7 млн зрителей (на волне перестроечных надежд был всплеск зрительской активности), но уже к 1990 году посещаемость снижается до 55,6 млн, к 1991 – до 50, 5 млн. Эйфория, связанная с надеждой на хозрасчет и рыночные отношения в искусстве, прошла.

**В параграфе 4.2. Культурная политика постсоветского времени и трансформации театра** рассмотрена театральная деятельность в сопряжении с базовыми законодательными документами в области культуры, среди которых: «Основы законодательства Российской Федерации о культуре» от 9 октября 1992 г. № 3612-1, «Концепция развития театрального дела в Российской Федерации на период до 2020 года» от 10 июня 2011 г. № 1019, «Основы государственной культурной политики» от 24 декабря 2014 г. № 808, «Стратегия государственной культурной политики на период до 2030 года» от 29 февраля 2016 г. № 326-р. Как выявил анализ, на стадии реализации указанных и ряда иных законодательных актов в области культуры происходят отступления от заявленного в них стратегического вектора, искажения целеполагания или включаются механизмы торможения.

После 1991 года, когда театральное искусство было фактически освобождено от идеологической функции, государство в значительной степени утратило интерес к театру как к одному из инструментов воздействия на общественно-политические процессы. Почти исчезло и понимание театра как одного из основных системообразующих элементов культуры. Отсюда возникает стремление сократить число бюджетополучателей, уменьшить расходы на театр, вписав его в рыночные отношения.

Вопросы культурной политики обсуждались на Всероссийском театральном форуме, проходившем в Москве 9 и 10 декабря 2019 года (по итогам Года театра). В своем докладе на форуме профессор В. И. Музычук одной из главных характеристик специфики творческой деятельности назвала «болезнь Баумоля», опережение расходов над доходами. «Болезнь», описанная У. Баумодем и У. Боуэном в книге «Исполнительские искусства: экономическая дилемма», опубликованной в 1966 году, получила известность как «болезнь издержек». По мысли авторов, она обусловлена генетической неспособностью большинства творческих организаций окупать себя за счет основной деятельности. Издержки могут быть компенсированы только за счет государственной и спонсорской помощи, налоговых льгот, создания фондов целевого капитала, других форм

непроизводственного дохода (хотя дискуссии по поводу этих положений продолжаются).

Обобщая опыт культурной политики постсоветского периода в сфере театра, к значительным результатам следует отнести организационно-экономические преобразования, развитие инфраструктуры. Приводится сравнительная статистика, отражающая динамику (по годам) по количеству театров и зрителей, а также среднее число зрителей на одном мероприятии в театрах РФ. Сопоставляются показатели по разным видам театров (оперы и балета, драматическим и др.). Характеризуется ситуация с «негосударственными» театрами, т. е. не имеющими бюджетного финансирования на постоянной основе.

В последние годы (как альтернатива репертуарному театру) увеличивается проектный сектор, в рамках которого происходит сочетание государственного и частного начал. «Театр-дом», «театр-храм», утрачивает свои позиции, во многих театрах нет художественных руководителей, главных режиссеров. Нарушается целостность трупп, характерна «миграция» актеров, выступления на «чужих» сценах. Приметой времени стало расширение театром диапазона своих функций через внесценическую практику: организуются лекции, дискуссии, встречи с мастерами искусств, с учеными, проводятся экскурсии, мастер-классы, читки пьес.

Анализируется роль фестивалей, ставших неотъемлемой частью театральной жизни. В 2000-е годы произошел их интенсивный рост, по данным СТД насчитывается уже более 250 постоянно действующих театральных фестивалей, которые проводятся почти в 100 городах России.

Репертуарный театр по-прежнему сохраняет лидирующее положение, но его традиционное бытование изменилось. Процесс трансформации обогатил его новыми формами, придал дальнейший импульс развитию.

**В параграфе 4.3. Реструктуризация театральных процессов в социокультурном контексте постсоветского периода** в соответствии с культурологическим аспектом исследования рассматривается, каким образом имманентные силы, присущие природе театра, активизируются в условиях переходности, как в противоборстве традиционных и авангардных направлений трансформируется современная сцена, театральная инфраструктура, как меняются режиссерские техники, способы актерского существования, драматургия. Выявляется влияние на эти процессы внешних и внутритеатральных факторов.

В массиве пьес, написанных в постсоветские годы, выделен сегмент, получивший условное название «новая драма». Начало было положено на Фестивале молодой драматургии «Любимовка», созданном в 1990 году. Благодаря фестивалю «Новая драма», учрежденному в 2002 году Эдуардом Бояковым и Еленой Греминой при участии Михаила Угарова, началось активное сближение авторов с практиками театра. Дебютный спектакль Кирилла Серебренникова в 2001 году – «Пластилин» по пьесе Василия Сигарева, вызвавший большой резонанс, фактически дал старт движению. Появились новые театральные коллективы, ориентированные на современные тексты, активнее заработали малые сцены. Со временем «новая драма» стала восприниматься не только драматургическим

явлением, ломающим каноны построения пьес, но и социокультурным вызовом, альтернативой устоявшимся представлениям о степени допустимого на сцене.

На разных полюсах новодраматической эстетики – гипернатурализм, сравнимый с документальной фотографией, и фантастичность. Наиболее характерными признаками «новой драмы», превратившими ее в своеобразный бренд, стали перформативность и насилие в разных его проявлениях – физическом, психологическом, дискурсивном. Эти базовые свойства нашли отражение в самом названии книги М. Липовецкого и Б. Боймерс «Новая драма: Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты новой драмы».

Переходность современного периода применительно к гуманитарной сфере во многом определяется противостоянием модерна и постмодерна, соприсутствием прошлых, настоящих и становящихся культурных форм. Раскрываются представления о постмодернизме зарубежных и отечественных теоретиков. Анализируются особенности проявлений постмодернизма в России, его основные черты, которые нашли выражение в современном российском театре: подчеркнутый антипсихологизм, деконструкция смыслов и форм, различного рода цитирование, палимпсест, бриколаж, пастиш, коллажи, двойное кодирование, травестирирование, провокативность, всепроникающая ирония.

Раскрываются особенности постмодернистской художественной практики, когда, с одной стороны, демонстрируется возможность обогащения, приращения смыслов, а с другой – проявляется жесткое навязывание постмодернистского кода. Подобная односторонняя гиперболизация, полагаем, ведет к выхолащиванию сути феномена, разрушению его родового признака – ризоматической вариативности, смысловой множественности. В постмодернистской эстетике, создающей на сцене ризоматическую среду с нестандартными ассоциативными связями, в 2000-е годы работают Ю. Н. Бутусов, К. Ю. Богомолов, Л. Б. Эренбург, К. С. Серебрянников, Т. А. Кулябин, М. В. Диденко, Д. Е. Волкоострелов и многие другие режиссеры.

В научном дискурсе существует разделение понятий постмодерна (как стадии культуры) и постмодернизма (как языка искусства). Неприятие ряда исследователей в большей степени вызывает постмодернистская идеология, основанная на апологии релятивизма, к тому же претендующая на монополизм. Нетерпимость доктринальных установок, не всегда подкрепленная художественными достоинствами, порождает в последнее время (в России и на Западе) контртенденции, рассуждения о новом реализме, о новой архаике, романтизме, о неоклассике, о «возвращении автора», о роли канона.

В 2000-е годы полемику в театральной среде вызвала концепция Х. Лемана о «постдраматическом театре». Далеко не все теоретики и практики театра (отечественные и зарубежные) признают ее «новым словом». Большинство оппонентов (среди них – российские театроведы А. В. Бартошевич, Ю. М. Барбой, французский исследователь К. Бидан и др.) спорным считают леманское утверждение о том, что постдраматическая практика существует только с 1970-х годов. Скептически отзывается о перспективах постдраматического театра и Анатолий Васильев. По мнению режиссера, расчет на то, что прикладные к

мастерству актера дисциплины сами по себе откроют внутренний мир, не оправдывается.

Конечно, в не меньшей степени отношения с публикой нарушались и нарушаются в театрах с устаревшей стилистикой, когда происходит своеобразная фетишизация традиций, ведущая к «консервации» штампов. Нестабильность современного мира проявляется в изменчивости театра, в том, что его сценические приемы быстро исчерпываются.

Анализируются причины негативного восприятия текущего театрального процесса многими его участниками и теми, кто с театром связан опосредованно. На наш взгляд, это обусловлено не только реальными трудностями, но и спецификой переходности, разрывом между ожиданиями и осознанием действительности как не соответствующей идеалу. Сходная ситуация наблюдалась и в эпоху «Серебряного века», когда наэлектризованная атмосфера и высокие запросы порождали неудовлетворенность настоящим и споры о театре.

**Глава V. Трансформации театров Перми на рубеже XX – XXI веков** посвящена анализу изменений, произошедших в театрах города под влиянием общих социально-экономических сдвигов, политики центральных и местных властей в области культуры, а также в результате деятельности самих театров, как традиционных – театр оперы и балета, театр драмы, ТЮЗ, театр кукол, так и коллективов студийного типа.

**Параграф 5.1. Роль студийного движения в самоорганизации театральной жизни Перми.** Во второй половине 1980-х – начале 1990-х годов, благодаря начавшемуся театральному эксперименту, в Перми появились театры-студии, всего около сорока. Десять из них проработали несколько лет, однако к концу 1990-х годов большинство прекратили свое существование из-за организационно-финансовых трудностей или творческой несостоятельности. Из «первопроходцев» лишь два коллектива после ряда преобразований получили статус государственных (муниципальных) театров: театр «У Моста» под неизменным руководством Сергея Федотова и «Балет Евгения Панфилова». Анализируется творческое развитие театров, определяемое их лидерами.

Театр танца модерн «Эксперимент», созданный Евгением Алексеевичем Панфиловым в 1987 году при Пермской филармонии, в 1992 г. был реорганизован в первый в России частный театр – «Балет Евгения Панфилова». В 2000 году коллектив получает статус государственного. Имя хореографа было закреплено в названии театра. Панфилов стал последовательным проводником contemporary dance. Рассматриваются истоки contemporary dance в Германии начала XX века (отец-основатель Рудольф Лабан) и возрождение интереса к этому направлению в Европе в 1970-е годы.

Анализируются творческая направленность танцевального коллектива и его роль в театральном пространстве города при жизни Евгения Панфилова (в 2002 году хореограф был убит) и в последующие годы.

Театр «У моста» под руководством Сергея Павловича Федотова открылся 7 октября 1988 года спектаклем «Мандат» по пьесе Н. Р. Эрдмана. Первоначально это был хозрасчетный театр-студия, в 1992 году коллектив обретает статус



государственного. Театр позиционирует себя как «единственный в России мистический театр». Выстраивая творческую линию театра, Федотов стремится к созданию синтеза театра-лаборатории и репертуарного театра. При этом регулярный показ спектаклей на своей сцене совмещается с насыщенной фестивальной деятельностью. В 2004 году театр стал первооткрывателем пьес английского автора (ирландского происхождения) Мартина МакДонаха. Суперреальный мир МакДонаха (впрочем, не только его) режиссер делает ирреальным, сгущая до притчи, до ритуалов, возвращая театр к его корням. При таком подходе национальная составляющая автора, перенесенная на другую почву, все равно сохраняет природное, народное начало, которое близко и понятно многим. Мистический театр, созданный С. П. Федотовым на пермской почве, странным образом входит в резонанс с древним хтоническим миром пермской чуди, идолами, мифическими богами и старинными обрядами. Этот ушедший мир, похоже, до сих пор способен к живому диалогу с современностью.

В 2000-е годы в Перми сформировалось около двадцати театральных коллективов, студийных, частных, контрактных, существующих на гранты, спонсорскую и иную общественную поддержку. Как показывает театральная практика Перми, наиболее активными, креативными участниками студийного движения и его инициаторами является студенчество. Анализируются несколько типичных коллективов, истоком которых стали «Студенческие весны» – конкурсы студенческого творчества в танцевальном, музыкальном, театральном и других жанрах. Среди них: «Арлекин», Творческая лаборатория «ПТАХ», «Свободный Театр Современного Танца», «Кино-Театральное Объединение», сокращённо «КТО», Театральная компания «неМХАТ».

Самым «громким» проектом «неМХАТа» (существует при Медицинском университете) стал шестичасовой спектакль-перформанс о России – «Мазэраша», показанный в одном из цехов бывшего завода им. Шпагина в марте 2019 года. Постановщиком был приглашен театральный критик, блогер и режиссер Виктор Виллисов из Санкт-Петербурга. В представлении участвовали не только студенты, но и около 40 перформеров (из Перми и других городов, в том числе из Москвы и Санкт-Петербурга, к тому же приехавших в Пермь за свой счет).

Если пользоваться чеховским определением – «ново то, что талантливо», то не всё, что новые коллективы показывают публике, поистине ново, тем не менее, их творчество, спектакли, сопутствующие акции, вносят разнообразие в театральную жизнь города, активизируют процесс самоорганизации. Как подтверждает история прошлого рубежа веков – это один из основных путей обновления, трансформации театра как социокультурного института. В 2019 году в Перми создана «Ассоциация независимых театров Перми». Пермское отделение СТД намерено создать фестиваль негосударственных театров.

**В параграфе 5.2. Трансформация Пермского академического театра драмы в постсоветский период** анализируются творческая и функциональная направленность театра, репертуар, особенности организационно-экономической деятельности. Все эти составляющие театрального процесса трансформировались,

обусловленные, как меняющейся социокультурной ситуацией, так и сменой руководства.

Длительное время творческий уровень театра, его направление были связаны с художественной индивидуальностью народного артиста СССР Ивана Тимофеевича Бобылева, возглавлявшего театр с 1967 по 2004 год. До Бобылева (за 40 лет) в театре сменилось 17 главных режиссеров. В послевоенном 20-летию наиболее успешным был период второй половины 1950-х годов (интересные спектакли, высокий зрительский спрос, среди молодых актеров были Марк Захаров, Георгий Бурков, сильным было среднее и старшее поколения актеров). Впоследствии положение театра стало ухудшаться.

В момент прихода И. Т. Бобылева денег на банковском счете театра не было, репертуарная афиша состояла всего из восьми названий, зрительный зал пустовал. Тем не менее, без кардинальных ломок и манифестов новый главреж довольно быстро изменил ситуацию к лучшему. В 1969 году в репертуаре театра было уже 22 спектакля. Повысилась заполняемость зрительного зала: с тех пор и до 1986 года в среднем она была на уровне 95%. Затем началось снижение, наиболее резкое с 1991 по 1993 год, что коррелируется с общероссийской статистикой, свидетельствующей о снижении посещаемости театров. В середине 1990-х показатели посещаемости стали улучшаться и к началу 2000-х годов заполняемость зала в театре драмы вновь выросла до 90%. Среди пермских театров показатели были наиболее высокими. В подтверждение приводятся данные статистики по театрам Перми за 2002 – 2003.

Преодоление кризиса и обновление театра как социокультурного института только за счет художественных преобразований, без поддержки государства, труднодостижимо. И в то же время, исходя из театральной практики, можно заключить, что рост качества спектаклей зависит, прежде всего, от таланта творцов, а не от разнообразия управленческих форм. В свое время А. Ф. Лосев определял театр как «искусство личности». В личности ученый видел основной «спецификум» искусства

Первое, с чего И. Т. Бобылев начал трансформацию театра, – это обновление сценического языка. Режиссерские рефлексии рассматриваются с точки зрения культурологии, взаимосвязи с социокультурным контекстом времени. Анализируется, как в процессе репетиционной работы менялись стиль актерского существования, содержание сценических понятий, в частности, таких устоявшихся, как «действие», «конфликт». Природу конфликта и способ его выражения на сцене И. Т. Бобылев стал определять не затратами на «борьбу», не количеством физической силы, психической энергии, а качественно иной направленностью сценического темперамента. Артист тратит энергию не на подавление партнера, не на то, чтобы он отказался от собственных взглядов и усвоил другие, а на то, чтобы он раскрылся. Как считал режиссер, «в основе сценической борьбы – познание скрытых (даже от самых близких людей) движений души, которые не выливаются в слова. Слова во многом служат для того, чтобы закрывать свой внутренний мир».

Возможно, в истоке подобного понимания конфликта – ощущение такого свойства современного мышления, как стремление защитить свой мир. Обращение Бобылева в начале 1990-х годов к категории состояния, как к методу выявления человека на сцене, минуя логические способы постижения, явилось следующим шагом театра на пути изживания рациональности в творческом процессе, направленном на активизацию образного, ассоциативного мышления.

Делается вывод о том, что развитие режиссерских технологий, влияющих на трансформацию театра, – процесс спонтанный и в то же время неразрывно, хотя и опосредованно, связанный с «системой жизни», с изменениями в культуре и социуме.

В мае 2004 года художественным руководителем Пермского академического театра драмы стал Борис Леонидович Мильграм. Изменилось и название театра, театр драмы был переименован в «Театр-Театр». После четырех лет работы в театре Б. Л. Мильграм занял пост министра культуры и массовых коммуникаций, затем – вице-премьера правительства Пермского края, курирующего вопросы культуры. В 2012 году (после отставки) вернулся в театр.

Анализируются трансформации, происходящие в театре в течение последних 15 лет, затрагивающие и административно-хозяйственную сторону дела, и творческую, связанную с репертуаром, стилистикой спектаклей, системой ценностей, которые транслирует сцена. Основополагающая идея, выдвинутая Б. Л. Мильграмом, – создание «открытого театра». Рассматривается, насколько эффективна сама модель «открытого театра». При «открытом театре», использующем распространенный ныне принцип резидентуры, существование института очередных режиссеров себя изживает, что является одной из характерных признаков расшатывания модели «театра-дома». С 2004 года в постановках театра участвовало более 50-ти разных режиссеров. И весьма тревожный факт: из числа спектаклей, поставленных только в первые десять лет, с 2005 по 2014 год, более 40 спектаклей сошли с репертуара, а с учетом малой сцены – более 50. Можно предположить, что режиссеры, приглашаемые на разовые постановки (за месяц-два репетиций), или, работающие «вахтовым методом» (наезжая по несколько раз в течение сезона), не всегда успевают узнать труппу, найти с ней общий язык, что не лучшим образом сказывается на общем художественном результате.

За прошедшие годы явно обозначился оригинальный поворот Театра-Театра, в сущности, его перепрофилирование в музыкально-драматический. В сезоне 2019 – 2020 годов было 10 музыкальных спектаклей (это бóльшая часть из идущих на основной сцене). Шесть из них – «чистые» мюзиклы. Мюзикл как жанр, соединяющий в себе «высокую» и «массовую» культуру, использующий элементы современной театральности, привлекает широкий круг зрителей, что служит одним из способов формирования (из случайных) постоянных зрителей.

Свои трансформации произошли и с Малой сценой театра. Если на Большой сцене приоритет был отдан музыкальному началу, то на Малой – «новой драме». В декабре 2009 года в реконструированном Малом зале Театра-Театра открылся театр «Сцена-Молот». Его арт-директором до конца 2012 года являлся Эдуард

Бояков (на тот момент художественный руководитель Московского театра «Практика»). За три года на «Сцене-Молот» поставлено около двадцати пьес «новодраматовского направления». В 2012 году уровень заполняемости зала вместимостью до 130 человек составлял лишь 35 %. Опыт «Сцены-Молот» подтвердил, что интерпретация современности авторами «новой драмы» в узком диапазоне, задающем зрителям преимущественно негативную идентификацию, не позволила новодраматовскому направлению стать мейнстримом ни в целом по стране, ни ее оплотом в Перми, несмотря на все преференции.

В 2013 году руководство Театра-Театра, видя, что «прежний формат» себя не оправдал, сохранив название, поменяло направление деятельности «Сцены-Молот». На ее площадке проводится «Лаборатория молодой режиссуры», распространенная ныне читка современных пьес более широкого диапазона. Для рождения подлинно новой драмы, осмысляющей жизнь во всей ее полноте, а не только сумеречные задворки, необходима творческая среда. Синтез в работе молодых режиссеров и драматургов, актеров, художников, который в Театре-Театре в последние годы успешно опробован, созданию искомой среды способствует.

**Параграф 5.3. Пермский академический театр оперы и балета имени П. И. Чайковского: от традиций к инновациям.** В 1990-е годы и в первое десятилетие 2000-х годов театр развивался без резких поворотов. С 1990 по 1997 год (в самый трудный переходный период) художественным руководителем театра был народный артист СССР Владимир Акимович Курочкин. С 1988 по 1991 год он преподавал в ГИТИСе. С 1991 года в театре начал работать его ученик, выпускник института Георгий Георгиевич Исаакян (сначала в качестве режиссера-постановщика). В 1996 году он становится главным режиссером, а в 2001 году – художественным руководителем театра. При нем впервые в России на пермской сцене увидели свет оперы: «Синдирелла, или сказка о Золушке» Ж. Массне (2007), «Орфей» К. Монтеверди (2007), «Христос» А. Г. Рубинштейна (2008), «Один день Ивана Денисовича» А. В. Чайковского (2009). Опера по одноименной повести А. И. Солженицына была написана специально для Пермского театра. Театральным событием стала и постановка «Лолиты» Р. К. Щедрина (2003). Даже в 1990-е годы театр осуществлял крупные культурные акции. Так, в течение 1997 – 1999 годов (к 200-летию юбилею поэта) была создана «Оперная Пушкиниана» – цикл из пяти опер русских композиторов по драматическим произведениям А. С. Пушкина. Заметным вкладом театра в пермское культурное пространство явилось сотрудничество с фондом Дж. Баланчина.

В 2003 году в Перми по инициативе Георгия Исаакяна учреждается Международный фестиваль «Дягилевские сезоны: Пермь – Петербург – Париж». Участниками и гостями фестиваля были Майя Плисецкая, Родион Щедрин, Наталья Макарова, Екатерина Максимова, Владимир Васильев, Андрей Битов, Белла Ахмадулина, Борис Мессерер, Денис Мацуев, Ширвани Чалаев и другие известные российские и зарубежные мастера искусств.

Пермский театр оперы и балета значительно обновил традиционные направления музыкального искусства, расширил репертуар, тематику, стилистику и

жанровый диапазон спектаклей, активизировал фестивальную деятельность, стал регулярно привлекать зарубежных постановщиков и исполнителей. В 2000-е годы его нередко называли «одним из главных ньюсмейкеров российской театральной жизни: эксклюзивный репертуар, «Золотые Маски», мультикультурный Дягилевский фестиваль, выступление в Карнеги-холле...».

В 2010 году заслуженный деятель искусств России Г. Г. Исаакян (проработав в Перми 20 лет) возглавил Московский государственный академический детский музыкальный театр им. Н. И. Сац.

Теодор Курентзис возглавлявший театр с 2011 по 2019 год, определил новый этап в трансформации театра. Вместо российской модели репертуарного театра он предложил ввести европейскую систему функционирования – «стаджионе», при которой спектакль прокатывается, пока существует спрос и либо исчезает, либо откладывается (с возможностью последующего возобновления). По заявлению маэстро, «для каждой постановки подбирается идеальный состав со всего мира! Спектакль долго репетируется и потом долго играется. За это время готовится другой спектакль». Теодору Курентзису удалось наладить сотрудничество с известными зарубежными деятелями театра, среди которых – Роберт Уилсон, Ромео Кастеллуччи, Теодорос Терзопулос, Питер Селларс, Яннис Кунеллис (спектакли на пермской сцене были первыми в их практике, поставленными в России за пределами столиц). Рассматриваются особенности этих постановок, радикальных в преодолении канонов.

Предполагалось, что для всех премьерных спектаклей будут два актёрских состава – европейский и пермский. Однако при реализации совместных проектов (копродукции) это соотношение далеко не всегда и не в полной мере удавалось соблюдать. Скоординировать репертуарный план театра с творческим графиком приглашенных исполнителей оказалось сложно не по средствам. Спектакли, долго репетировались, но игрались очень мало. К примеру, в 2015 году театр был закрыт для зрителей 198 дней, в 2016 – 200 дней, а в 2017 – 224 дня.

Громкие премьеры последних лет, от старинной оперы Пёрселла «Королева индейцев» и «Травиаты» Д. Верди до произведений современных композиторов – «Носферату» Д. А. Курляндского, «Cantos» А. С. Сюмака, созданных специально по заказу театра, исполнялись в Перми максимум пять – шесть раз. В результате спектакли оказались доступными преимущественно узкому кругу зрителей. Подобные тенденции трансформируют театр в своеобразный лакшери-сегмент театральной жизни, что отдаляет его от целевой молодой аудитории, особенно восприимчивой к новому.

Анализируются Дягилевский фестиваль, изменения его концепции, стиля и содержания, а также – специфика в работе оркестра и хора MusicAeterna, созданного Курентзисом, и избавленного от необходимости участвовать в повседневной работе театра. С его уходом большинство участников коллектива также покинули театр, поскольку MusicAeterna как бренд официально принадлежит именно Курентзису, а не театру (из оркестра MusicAeterna в Перми осталось 27 человек, из состава хора – 10 из 40). Связи Курентзиса с Пермью не прерваны, он остается художественным руководителем Дягилевского фестиваля.

За прошедшие годы (при Курентзисе) в Пермском в театре оперы и балета и «стаджионе» не сложилась, и репертуарная система оказалась расшатанной: в активный сезон в ежемесячном репертуаре было от трех до пяти опер. Внедрению «стаджионе» в России и, в частности, в Перми, полагаем, мешают несколько факторов: отсутствие соответствующей законодательной базы; неразработанность критериев, что считать эффективностью театра (показатели по посещаемости и количеству премьер или качество спектаклей?); ограниченность в свободном обмене артистами, музыкантами (в компактной Европе это легче сделать); недостаточность финансовых средств. И, конечно, стаджионе, скорее, осуществима в крупных городах с большим количеством театров и туристическими потоками (в Перми таких условий пока нет). Кроме того, сама идея стаджионе, в которой видят «покушение» на репертуарный театр, встречает сопротивление, как в самом театре, так и в более широкой среде, которую принято называть «театральной общественностью».

После ухода Теодора Курентзиса в театре сменилась управленческая модель. Театр возглавил в качестве генерального директора Андрей Борисов (с 2017 работал исполнительным директором). На пост главного режиссера приглашен Марат Гацалов, советником гендиректора стал музыкальный критик Дмитрий Ренанский. Заявлено о переходе от «эксцессивной» модели (так А. А. Борисов определил работу, основанную на внезапных творческих идеях) к модели концептуальной, построенной на полноценном долгосрочном планировании. В ноябре 2020 А. А. Борисов принял предложение возглавить Московский музыкальный театр им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Новому руководству Пермского театра оперы и балета, очевидно, придется, сохраняя импульс к развитию эксклюзивного, высококачественного, создавать баланс, гармонию между проектами фестивального плана и репертуарными спектаклями.

Как показал анализ, в последние десятилетия в пермских театрах произошли значительные трансформации, хотя кризисные ситуации, как и в целом по стране, не преодолены. Они обусловлены глубокими противоречиями в обществе, незавершенностью реформ, отсутствием ясного целеполагания в развитии культуры, в законодательном регулировании театральной деятельности. При этом, исходя из синергетического принципа самоорганизации, следует понимать, что саморазвитие системного объекта (в нашем случае – театра), это процесс, детерминированный изнутри.

**В параграфе 5.4. Театральная жизнь в условиях ребрендинга Пермского края** анализируются изменения в культурной, театральной жизни города, начавшиеся после смены властных структур в регионе, что совпало с объединением в 2005 году Пермской области с Коми-округом и образованием Пермского края. Тогда же край получил официальный статус экспериментальной площадки по реализации социально-экономических и культурных проектов. Обозначившийся в России в 2000-е годы вектор на брендирование территорий, на внесение инноваций в городскую среду с использованием культуры как фактора развития, совпал с политическими целями объединения субъектов федерации.

Этим трендам соответствовал конкурс на звание – «Культурная столица Поволжья», инициированный в начале 2000-х годов полпредом президента в Приволжском федеральном округе С. В. Кириенко. Пермь, включившись в соревновательный культурный процесс, в 2006 году победила в указанном конкурсе и получила статус «Культурной столицы Поволжья». Культура в течение года находилась тогда в центре внимания не только городских и краевых властей, но и в центре общественного внимания. Культура перестала восприниматься «надстройкой», она превратилась в базис общественной жизни, стала оказывать влияние на инфраструктуру, на социум. Этот пермский феномен с тех пор остается неизменным, несмотря на изменения социально-политической обстановки и перемены во властных структурах. За минувшие 15 лет во главе края уже шестой губернатор, в городе – шестой мэр, седьмой руководитель возглавляет министерство культуры края.

Особенно резонансным оказалось влияние культурных трансформаций на жизнь горожан в период с 2008 по 2012 год (по инерции – до 2013), когда культурная политика осуществлялась в основном командой московских культуртрегеров в рамках «Пермского культурного проекта» (через СМИ за ним быстро закрепилось название «культурной революции»). Идеологом культурной политики в отдельно взятом городе выступил галерист и политтехнолог Марат Гельман. Пермский культурный проект по модернизации Перми средствами современного искусства Гельман позиционировал как модельный для всей России, как «гуманитарное «Сколково». Проект получил полную поддержку власти, столичной и местной – в лице губернатора Олега Чиркунова и других высокопоставленных чиновников.

Анализируются основные направления в развитии проекта, его инфраструктурные составляющие, создание Музея современного искусства PERMM (директором стал Марат Гельман), Центра развития дизайна под руководством Артемия Лебедева. Центр занимался формированием имиджа города, городской среды, установкой на улицах Перми различных арт-объектов, своеобразных «символов революции» (безголовых «красных человечков», буквы «П» и др.) Из всех навязанных символов, наибольшее отторжение пермяков вызвала буква «П» – логотип, разработанный Артемием Лебедевым, который усиленно продвигался как новый бренд Перми. Многих раздражали и «красные человечки» – крашенные деревянные конструкторы, сколоченные из деревянного бруса разной конфигурации – «стоячие», «сидячие» (авторы – питерские дизайнеры Андрей Люблинский и Мария Заборовская). «Красные человечки» вместе с маленькими и многометровыми «П», если не заполнили город, то, во всяком случае, часто попадались на глаза, как когда-то плакаты с призывом – «Слава КПСС!».

Приоритетным направлением реформаторской деятельности стало достижение статуса – **«Пермь – культурная столица Европы»**, что, согласно планам, должно было повысить инновационную привлекательность края, стать основой постиндустриального развития Перми. Первоначально заветной датой получения искомого статуса называли 2014 год, потом – 2016-й, впоследствии

сроки сдвигались до 2020 и даже до 2025 года. Постепенно высокие цели, связанные со «столичностью» трансформировались, снизились до задач досугового разнообразия для жителей города.

На первый план стал выдвигаться проект – **«Культурный альянс»**, который должен был обеспечивать интенсивную культурную жизнь вне Москвы за счет прямых обменов концертными и иными программами между городами. Появился призыв: «59 региону 59 фестивалей». Анализируется фестиваль «Белые ночи в Перми». Хотя он не стал источником событийного туризма, как предполагалось, но фестивальные события, особенно связанные со сценическим искусством, обогащали театральную жизнь Перми, затихавшую в летние месяцы. Проходили представления уличных театров, цирков, устраивались поэтические чтения.

Анализируются, удачно вписавшиеся в культуртрегерский проект по внедрению современного искусства, фестивали **«Текстура»**, **«Пространство режиссуры»**, проводившиеся вне рамок «Культурного альянса», в основном на базе Театра-Театра и «Сцены-Молот». Наглядным продолжением «Пермского культурного проекта» является **Музей современного искусства PERMM**. Создание государственного музея современного искусства (первого за пределами столиц) расценивалось как первый шаг в направлении нового брендинга города, повышения его туристической привлекательности. В 2019 году музей отметил свое 10-летие. Постоянной экспозиции нет, но ведется выставочная деятельность. Музей заметно трансформировался в сторону социальной интеграции. В последние годы он стал площадкой для совместных действий, общения художников, зрителей, кураторов, социологов, для выступлений студийных трупп, театрализованных представлений юных участников арт-процесса.

Основная причина неудачи «культурного проекта» в Перми состояла в том, что не удалось наладить диалог с жителями города, с творческим сообществом, как подтверждают и сами участники. Ни одна из крупных задач (за счет культурного ресурса запустить модернизацию города) не выполнена. Для долгосрочной программы действий не была выстроена система, не разработаны механизмы. В 2012 году губернатор Олег Чиркунов подал в отставку, а вскоре уехал на постоянное место жительства во Францию. Разъехались и другие реформаторы, Марат Гельман после Перми обосновался в Черногории.

В числе последовательных антагонистов «культурного проекта» был писатель Алексей Иванов. По его словам, «революция» в Перми состоялась «по протекции». При этом главные претензии он предъявлял властным структурам: «Вряд ли Пермь против актуального искусства. <...> Пренебрежение к собственным силам и сомнительность культурной политики выставляют пермяков агрессивными ретроgrадами, а гостей города – циничными нахлебниками. В конечном итоге такая модернизация приводит только к обрушению имиджа – результату, обратному противоположному желаемому».

Волюнтаристские методы продвижения «современного искусства» (демократичного по своей сути) свели его до уровня бюрократического авторитарного проекта, который и стал вызывать сопротивление. Полагаем, что



неприятие культуртрегерской деятельности в том виде, в каком она была развернута, а также установка на карнавальность, пришли в противоречие с идентичностью, порожденной промышленным Уралом, с его мощным производством, с устойчивой во времени системой ценностей, построенной на созидательном труде, на смыслопорождающем начале. Модель поведения, в основе которой – развлечение, оказалась городу и краю в целом чужеродной. В суровых условиях Урала люди бы просто не выжили, и уж тем более Урал никогда бы не стал «Хребтом России».

При всех издержках «Пермского культурного проекта» его главный позитивный итог видится в том, что за годы культурного экспериментирования, в Перми сформирован запрос на современное искусство. Это «нематериальное» достижение необходимо развивать, создавать условия для появления разнообразных художественных практик, заниматься подготовкой публики, воспроизводством зрителей, готовых к восприятию подлинно нового, сложного искусства.

**В Заключении** подводятся общие итоги работы, делаются выводы о влиянии переходных процессов на социокультурные трансформации театра. Качественное своеобразие переходных периодов видится в максимальном возрастании параметров свободы, что, с одной стороны, увеличивает риски, а, с другой – стимулирует культуротворческие возможности театральной деятельности.

Для развития созидательного потенциала театра, для укрепления культурно-исторических связей и смягчения противоречий в условиях нестабильности, полагаем, необходимо последовательно укреплять три основные синтезирующие составляющие в функционировании театра: структурное разнообразие, системную коррелятивность с окружающей средой и смысловую доминанту, без которой искусство трансформируется в развлечение или в демонстрацию формального мастерства, «игру в бисер».

Представляется перспективным дальнейшее исследование театра как социокультурного института во всем многообразии форм и аспектов. Особенно важно понять, как институциональные изменения влияют на ценностные, исследовать связи массовых и элитных уровней культуры. Такой анализ может послужить моделью для осмысления общих закономерностей социокультурных трансформаций.

**Основные положения диссертации нашли отражение  
в следующих публикациях:**

*Публикации в рецензируемых научных журналах, рекомендованных ВАК РФ:*

1. Ивинских, Г. П. Трансформации театрального языка в свете «новой рациональности» / Г. П. Ивинских. – Текст : непосредственный // *Философия и культура*. – 2014. – № 9. – С. 1266–1275.
2. Ивинских, Г. П. Исторические вехи и особенности развития театральной жизни Перми в дореволюционный период (1895–1902) / Г. П. Ивинских. – Текст : непосредственный // *Политика и общество*. – 2014. – № 6. – С. 642–650.
3. Ивинских, Г. П. Строительство в Перми каменного театра и антреприза П. М. Медведева / Г. П. Ивинских. – Текст : непосредственный // *Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки*. – 2014. – № 3. – С. 193–196.
4. Ивинских, Г. П. Крепостные театры Урала как порождение горнозаводской цивилизации / Г. П. Ивинских. – Текст : непосредственный // *Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки*. – 2014. – № 2. – С. 272–275.
5. Ивинских, Г. П. Первое Товарищество артистов в Перми (1881–1883) / Г. П. Ивинских. – Текст : непосредственный // *Историческая и социально-образовательная мысль*. – 2014. – № 2. – С. 60–62.
6. Ивинских, Г. П. Пермь театральная в первое послереволюционное десятилетие (1917–1927) / Г. П. Ивинских. – Текст : непосредственный // *Армия и общество*. – 2014. – № 3. – С. 68–71.
7. Ивинских, Г. П. Трамбовский период в истории Пермского академического театра драмы / Г. П. Ивинских. – Текст : непосредственный // *Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки*. – 2014. – № 7. – С. 233–235.
8. Ивинских, Г. П. Из истории развития театрального искусства Перми / Г. П. Ивинских. – Текст : непосредственный // *Историческая и социально-образовательная мысль*. – 2014. – № 1. – С. 308–311.
9. Ивинских, Г. П. Пермь театральная и культурная в годы войны (1941–1945) / Г. П. Ивинских. – Текст : непосредственный // *Армия и общество*. – 2014. – № 4. – С. 94–96.
10. Ивинских, Г. П. О необходимости инновационных подходов к определению дат основания театров: (на примере истории Пермского академического театра оперы и балета) / Г. П. Ивинских. – Текст : непосредственный // *Инновации и инвестиции*. – 2014. – № 7. – С. 144–147.
11. Ивинских, Г. П. Резонансно-динамические процессы в социуме и театральной практике / Г. П. Ивинских. – Текст : непосредственный // *Историческая и социально-образовательная мысль*. – 2014. – № 4. – С. 296–299.
12. Ивинских, Г. П. К вопросу о методе исследования социокультурных процессов / Г. П. Ивинских. – Текст : непосредственный // *Инновации и инвестиции*. – 2014. – № 8. – С. 205–208.
13. Ивинских, Г. П. «Имена» столетий и феномен рубежа веков как социокультурный инвариант / Г. П. Ивинских. – Текст : непосредственный //

Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. – 2014. – № 8. – С. 236–238.

14. Ивинских, Г. П. Театр в контексте времени на рубежах XIX – XX и XX XXI столетий (Проблемы динамики и фетишизация новизны) / Г. П. Ивинских. – Текст : непосредственный // Успехи современной науки. – 2017. – № 2, т. 6 – С. 98–101.
15. Ивинских, Г. П. Театр и зрители: отношения на длинных дистанциях (На примере театральной жизни Перми XIX – XX веков и начала XXI столетия) / Г. П. Ивинских. – Текст : непосредственный // Вестник Адыгейского государственного университета. – 2017. – №1. – С. 158–163.
16. Ивинских, Г. П. Парадоксы свободы в искусстве и социуме на рубежах XIX – XX и XX – XXI веков / Г. П. Ивинских. – Текст : непосредственный // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия «Познание». – 2019. – №8. – С. 5–8.
17. Ивинских, Г. П. Сценические трансформации и проблемы художественной рецепции на рубежах XIX – XX и XX XXI вв. / Г. П. Ивинских. – Текст : электронный // Культура и искусство. – 2019. – № 8. – С. 11 – 19.

#### *Монографии*

18. Ивинских, Г. П. Жизнь в зеркале сцены / Г. П. Ивинских. – Пермь : Типография купца Тарасова, 2002. – 307 с. – Текст : непосредственный.
19. Ивинских, Г. П. Пермский театральный период. Из истории театрального искусства Пермского края. XIX – начало XXI века / Г. П. Ивинских. – Пермь : Титул, 2014. – 684 с. – Текст : непосредственный.
20. Ивинских, Г. П. Трансформации театра в переходные эпохи России на рубежах XIX – XX и XX – XXI веков (на материале театральной жизни Перми) / Г. П. Ивинских. – Пермь : Новопринт, 2020. – 444 с. – Текст : непосредственный.

#### *Глава в коллективной монографии*

21. Ивинских, Г. П. Крепостные театры (гл. 7.1) / Г. П. Ивинских. – Текст : непосредственный // История литературы Урала. XIX век: в 2 кн. / под ред. проф. Е. К. Созиной. – Москва : Языки славянских культур, 2020. Кн. 1. С. 611–623.
22. Ивинских, Г. П. Первые антрепризы (гл. 7.2.) / Г. П. Ивинских. – Текст : непосредственный // История литературы Урала. XIX век: в 2 кн. / под ред. проф. Е. К. Созиной. – Москва : Языки славянских культур, 2020. Кн. 1. С. 623–634.
23. Ивинских, Г. П. Развитие театра в Перми и Екатеринбурге в последние десятилетия XIX века (гл. 7.3) / Г. П. Ивинских. – Текст : непосредственный // История литературы Урала. XIX век: в 2 кн. / под ред. проф. Е. К. Созиной. – Москва : Языки славянских культур, 2020. Кн. 1. С. 634–652.

#### *Публикации в других научных изданиях:*

24. Ивинских, Г. П. Репетиция. Путь к спектаклю / Г. П. Ивинских. – Текст : непосредственный // Искусство быть зрителем : сб. статей / сост. С. Г. Ляпустина. Пермское отделение СТД. – Пермь, 2001. – С. 81–87.

25. Ивинских, Г. П. Из истории Пермского академического театра драмы / Г. П. Ивинских. – Текст : непосредственный // Тезисы круглого стола «История организаций, предприятий и учреждений в документах». – Пермь : [б. и.], 2003. – Вып. 1. – С. 42–45.
26. Ивинских, Г. П. Золотое сечение / Г. П. Ивинских. – Текст : непосредственный // Пермский музыкант. – 2004. – № 3. – С. 6–7.
27. Ивинских, Г. П. Пермь театральная в годы войны / Г. П. Ивинских. – Текст : непосредственный // Н. И. Гусаров и его время : сб. материалов / сост. В. Г. Светлаков, М. Г. Нечаев, С. Н. Шереметьева. – Пермь : [б. и.], 2005. – С. 47–49.
28. Ивинских, Г. П. Губернская Пермь в предчувствии театра (формирование культурной среды города в конце XVIII – первой трети XIX века) / Г. П. Ивинских. – Текст : непосредственный // Молодежь в науке и культуре XXI в.: материалы XIII международного научно-творческого. форума. Челябинск, 6–8 ноября 2014 г. / Челябинская государственная академия культуры и искусства ; сост. Е. В. Швачко. – Челябинск, 2014. – Ч. 1. – С. 175–177.
29. Ивинских, Г. П. Чувство пути / Г. П. Ивинских. – Текст : непосредственный // Культурный универсум : сб. статей / сост. Н. Е. Васильева.; отв. за вып. Б. В. Кондаков; Пермский государственный национально-исследовательский университет. – Пермь, 2014. – С. 127–131.
30. Ивинских, Г. П. К вопросу о методологии изучения динамических процессов в культуре / Г. П. Ивинских. – Текст : непосредственный // Диалоги о культуре и искусстве : материалы IV Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. Пермь, 20–23 октября 2014 г. / Пермская государственная академия искусства и культуры / отв. ред. А. А. Лисенкова. – Пермь, 2014. – С. 297–303.
31. Ивинских, Г. П. Все авангард да авангард, когда же подойдут основные части? (Авангард и традиции: проблемы противостояния) / Г. П. Ивинских. – Текст : непосредственный // «Диалоги о культуре и искусстве»: материалы V Всероссийской научно-практической конференции. Пермь, 20–22 октября 2015 г. / Пермский государственный институт культуры / ред. А. В. Макина. – Пермь, 2015. – С. 112–120.
32. Ивинских, Г. П. Пермский академический театр драмы: от театра рабочей молодежи до академического / Г. П. Ивинских. – Текст : непосредственный // В руках у нас частица времени. – Пермь : Пушка, 2017. – С. 95–101.
33. Ивинских, Г. П. Связь времен / Г. П. Ивинских. – Текст : непосредственный // Культурный универсум : сб. статей / сост. Н. Е. Васильева; отв. за вып. Б. В. Кондаков; Пермский государственный национально-исследовательский университет. – Пермь, 2016. – С. 134–141.
34. Ивинских, Г. П. Динамика театрального языка в меняющейся жизни / Г. П. Ивинских. – Текст : непосредственный // Педагогика театра и кино в контексте времени : сб. научных трудов / под ред. В. А. Ильева ; Пермский государственный институт культуры. – Пермь, 2016. – С. 5–13.

35. Ивинских, Г. П. О художественном миропорядке / Г. П. Ивинских. – Текст : непосредственный // Переключка театральных эпох : сб. статей / сост. Г. В. Куличкина, С. Г. Ляпустина. – Пермь : Титул, 2018. – С. 52–59.
36. Ивинских, Г. П. Трансформации театра в переходные эпохи России, на рубежах XIX – XX и XX – XXI вв. / Г. П. Ивинских. – Текст : непосредственный // Global science. Development and novelty. Collection of scientific papers, on materials of the X International scientific-practical conference. 25.12.2019. Part 2. Munich, 2019. – 65–68.

Подписано в печать 05.03.2021. Заказ № 04/2020.  
Формат 60x84/16. Бумага документная. Гарнитура Times New Roman.  
Усл. печ. л. 2,6. Тираж 100 экз.

Управление научно-исследовательской деятельности  
Пермского государственного института культуры  
614000, г. Пермь, ул. Советская, 102, оф. 101