

Фролова Н.Л.

Современный репертуарный театр: проблемы и перспективы развития

Аннотация: Предметом исследования выступает модель репертуарного театра в контексте изменений, произошедших за последнее десятилетие в правовом, экономическом, организационном, социологическом и творческом поле нашей страны. Автор ставит целью провести комплексный анализ ситуации, определившей бытование репертуарного театра, и проследить векторы его дальнейшего развития. В статье рассматриваются законодательные инициативы и результаты их реализации, влекущие за собой преобразования организационного характера. Кроме того, внимание уделяется попытке театров обрести новое социокультурное качество взамен утраченного значения театра как кафедры и храма. Творческий фактор рассматривается в ракурсе встраивания отечественного театра в мировой театральный процесс, а также с учетом изменений, происходящих в государственной культурной политике. С точки зрения методологии исследование построено на отдельном рассмотрении четырех аспектов проблемы адаптации репертуарного театра к современным условиям: экономическом, организационном, социологическом и творческом. В заключении синтезированы выводы по каждому аспекту. Динамично меняющаяся ситуация в сфере культуры нашей страны предопределяет потребность постоянного осмысления происходящего. Данное исследование фиксирует основные тенденции современного театрального процесса и предполагает пути его дальнейшего развития. Основными выводами проведенного исследования являются: необходимость пересмотра действующего федерального и регионального законодательства, нелояльного к сфере культуры, важность борьбы профессионального сообщества за создание многоканальной системы поддержки искусства, усиление коммуникативной и образовательной функций театров, способствующих воспитанию и расширению театральной аудитории, а также благоприятность соперничества консервативных и новаторских течений в театральном искусстве.

Ключевые слова: Репертуарный театр, культурная политика, перформативность, постдраматический театр, целевое финансирование, директор театра, режиссер, мультикультурный центр, художественный руководитель, театральное искусство.

Review: The subject of the present research is the model of the repertoire theatre in terms of changes that have taken place over the past decade in the legal, economic, social, cultural and artistic environment of our country. The author of the article sets a goal to carry out the integrated analysis of the situation which predetermined the existence of the repertoire theatre as well as to analyze directions for its future development. The article touches upon legislative initiatives and results of their implementation leading to transformation of their institutional arrangements. In addition, the author also focuses on the theatres' attempts to win a new socio-cultural status instead of the lost role of the theatre as the temple or faculty. Creative life is viewed by the author from the point of view of the Russian theatre's integration into the global development of the theatre as well as considering changes in Russia's state cultural policy. In terms of methodology, the research is based on the analysis of the four aspects of the adaptation of the repertoire theatre to modern economic, social, cultural and artistic conditions. In conclusion, the author generalizes conclusions for each aspect. According to the author, dynamic changes in the sphere of culture in our country create the need to constantly reflect on what's happening. The present research helps to fix the main trends in the modern theatre process and offer ways for its future development. The main conclusions of the research are the following: there is a need to review the existing federal and regional laws and make them fairer towards the sphere of culture. Professional community should also struggle to create the multichannel system of supporting arts, strengthen communicative and educative functions of the theatre contributing to raising and extending the theatre audience as well as develop the favorable competition between conventional and innovative movements in the theatre art.

Keywords: Multicultural centre, director, theatre manager, targeted financing, postdramatic theatre, performativity, cultural policy, repertoire theatre, artistic director, theatre art.

После 1991 года российская культура оказалась в новой экономико-правовой ситуации, обусловленной сменой государственного устройства. Перед всеми социокультурными институтами, в том числе театром, выросла необходимость по-новому определить свою миссию в социуме, чтобы обосновать право на финансовую поддержку государства и общества. Вместе с тем, изменяется содержание театрального искусства, поскольку театр и другие художественные практики не могут не учитывать требования парадигмы постмодернизма, а также все прочнее укореняющийся поверхностно-фрагментарный тип восприятия современного зрителя.

В описанной ситуации возникла комплексная проблема адаптации репертуарной модели театра к современной социокультурной ситуации, подразумевающая ряд аспектов: творческий, социальный, организационный и экономический. Каждый из аспектов нуждается в отдельном рассмотрении в ракурсе обозначенной проблемы.

С позиции правового регулирования сферы культуры последнее десятилетие можно назвать противоречивым периодом.

С одной стороны, в это время появляются несколько важнейших законодательных актов, регулирующих деятельность бюджетной сферы, и, в частности, отрасль культуры. Так, например, Федеральный закон от 08.05.2010 г. № 83-ФЗ, разделяя бюджетные учреждения на автономные, казенные и бюджетные учреждения нового типа, устанавливает новый порядок финансирования: от сметного – к целевому, согласно государственному заданию, и, в то же время, увеличивает ответственность руководителя учреждения и сокращает субсидиарную ответственность учредителя, то есть государства. Иными словами, 83-ФЗ продолжает логику преобразований бюджетной реформы, начатой на рубеже веков и не учитывающей проблемы культурной сферы. Более того, как пишет А. Рубинштейн, «принятие же 83-ФЗ завершило для культуры задуманный властью процесс бюджетного реформирования, вернувший Минфину монопольное право решать вопросы финансирования культуры, исходя из узковедомственных интересов, далеко не всегда совпадающих с интересами общества» [3, с. 105].

Нельзя не упомянуть и о таких законодательных актах, как Федеральный закон от 05.04.2013 № 44-ФЗ «О контрактной системе в сфере закупок товаров, работ, услуг для обеспечения государственных и муниципальных нужд» и Федеральный закон от 18.07.2011 № 223-ФЗ «О закупках товаров, работ,

услуг отдельными видами юридических лиц», направленных на рационализацию расходования и экономию бюджетных средств и полностью лишенных лояльности к труду творческого характера. Действие 44-ФЗ в театрах представлено в сатирической статье «Огурец», опубликованной в «Новой газете» в 2014 году. Написанная художественным руководителем театра «У Никитских ворот» М. Розовским, статья повествует о множестве запутанных бюрократических процедур, необходимых театру для незапланированного приобретения огурца как исходящего реквизита [8].

Таким образом, к 2014 году законодательная власть усложняет экономическое и, как следствие, организационное функционирование организаций культуры государственного подчинения, не прилагая серьезных усилий для создания альтернативной общественной поддержки культуры и искусства.

С другой стороны, в этот же период на уровне федеральной власти начинается разговор о важности культуры и ее первоочередного значения в инновационной экономике, что выливается в ряд законодательных инициатив, сосредоточенных непосредственно на сфере культуры.

В 2011 году Правительством РФ утверждена «Концепция долгосрочного развития театрального дела в Российской Федерации на период до 2020 года». В данном документе оговаривается важность участия театрального искусства в формировании человеческого капитала как главного экономического ресурса страны, и, в том числе, декларируется, что «объектом государственной защиты должна в первую очередь стать традиционная российская модель репертуарного театра в различных формах его существования как в государственном, так и в частном секторе» [4]. Несмотря на декларативный характер документа, он, тем не менее, легитимизирует мониторинг театральной деятельности.

За последующие три года, с 2011 по 2014 год, в политической и экономической ситуациях России произошли серьезные изменения, способствовавшие возобновлению дискуссии о культурной политике страны на государственном уровне. В конце 2014 года принимаются «Основы государственной культурной политики», переводящие культуру из категории услуг в разряд национальных приоритетов, стратегически важных направлений. Признавая особое значение культурной деятельности, новый документ нацелен на создание систематизированного и согласованного механизма по сохранению и развитию отечественной культуры.

Сценические искусства

Среди задач культурной политики отметим: «территориальное и социальное равенство граждан, в том числе граждан с ограниченными возможностями здоровья, в реализации права на доступ к культурным ценностям, участие в культурной жизни и пользование организациями культуры» [7], а также «соответствие экономических, технологических и структурных решений, принимаемых на государственном уровне, целям и задачам государственной культурной политики» [7].

Как известно, право на доступ каждого гражданина РФ к культурным ценностям декларируется в ст.44 п.2 Конституции РФ, однако исследования Государственного института искусствознания, опубликованные в 2015 году, констатируют: «не снижается и даже растет неравенство в обеспеченности регионов культурными благами» [3, с. 105-106]. Очевидно, вторая из процитированных задач обновленной культурной политики призвана претворить данную законодательную норму в реальность.

Важно отметить, что, из дважды декларированной государством необходимости равномерного распределения культурных благ следует увеличение финансирования сферы культуры постольку, поскольку эта задача включается в приоритеты государственной культурной политики. Однако сегодня мы все еще не наблюдаем требуемого роста бюджетных расходов на культуру.

Итак, взглянув на сложившуюся ситуацию в экономике культуры с точки зрения *экономического аспекта* проблемы адаптации репертуарного театра к современным условиям, можно выделить следующие моменты. Во-первых, сохраняется и усиливается бюрократизация основной части репертуарных театров, поскольку они являются бюджетными и автономными учреждениями. Во-вторых, с вступлением в силу 83-ФЗ, их экономика перестраивается от сметного финансирования к финансированию согласно государственному заданию учредителя, в результате чего устанавливается зависимость размера субсидии от конкретных показателей деятельности театра: количества новых постановок и числа показов спектаклей.

Таким образом, сохраняя сеть российских театров, государство усиливает контроль за расходованием бюджетных средств, выделяемых на ее содержание. Важно отметить, что специфика творческой деятельности при этом не учитывается, что затрудняет нормальное функционирование театров и не оказывает положительного влияния на творческий процесс, а лишь перегружает работой администрацию и бухгалтерию.

В то же время начинается пересмотр государственной культурной политики, в результате чего внимание государства к театру растет, но финансирование не увеличивается.

Иначе говоря, к 2014 году государство занимает по отношению к культуре вообще и театрам в частности позицию заинтересованного инвестора, диктующего свои, довольно строгие экономико-организационные правила. В то же время развитие негосударственного сектора театральных организаций, начатое в 1990-е годы, продолжается, но серьезных инструментов общественной поддержки для него не создается. Правда, учреждаются различные грантовые программы и стипендии на конкурсной основе, однако они, как правило, распределяются также из бюджетных средств.

Внедрение целевого финансирования оказало влияние и на *организационный аспект*. Так, из-за установления определенного числа мероприятий в госзадании учредителя, многим стационарным театрам стало невыгодно сдавать свои сцены в аренду. Между тем, спрос на открытые театральные площадки продолжал расти, поскольку росло и количество нестационарных самоорганизующихся трупп, как правило, из выпускных курсов театральных вузов и училищ (к примеру, «Самый добрый театр» в Москве, «Этюд-театр» в Петербурге, труппа «Рупор» в Челябинске и др.). Помимо сборов со спектаклей, их источником финансирования становились различные федеральные и региональные грантовые программы, а также гранты и стипендии СТД РФ.

В последние 5-7 лет в Москве, Санкт-Петербурге, Перми и других городах открываются свободные театральные площадки. В Москве и Санкт-Петербурге этот процесс, начавшийся на рубеже веков, к 2013-2014 гг. усиливается. Развиваются и набирают популярность открытые ранее арт-кластеры, и их примеру следует все больше пространств. Для различных театральных проектов свои помещения начинают предоставлять не только лофты, но и многие музеи (например, музей-квартира Ф.М. Достоевского, дома-музеи М.Н. Ермоловой, М.С. Щепкина – в Москве, музей современного искусства «Эрарта» – в Санкт-Петербурге), а также концертные клубы и арт-кафе (такие, как «Artefaq», «Дом», «Мастерская» и др.).

Многообразие театральных подмоствок заполняется не только молодыми нестационарными труппами, но и проектами камерных театров, чутко улавливающих культурные тренды и имеющих широкую потенциальную аудиторию. Так, начиная с 2010 года театр

«Практика» активно участвует в городской жизни, взаимодействуя с институтом дизайнера «Стрелка». Летом спектакли «Практики» идут на огромной (по сравнению с камерным залом театра) концертной площадке «Стрелки», а во внутреннем дворике «Практики» «стоят столики под белыми зонтиками, где можно есть, пить, разговаривать с друзьями и пользоваться страшной московской редкостью – театральным Wi-Fi» [2].

Описанный опыт «Практики» отражает процесс интеграции театральной и городской культурной среды, в котором содержится *социологический аспект*. В качестве других примеров такого взаимодействия можно привести выпущенный в 2013 году на грант Департамента культуры г. Москвы спектакль «Публичное чтение», исполнявшийся в только библиотечных залах, спектакли «LIQUID Theatre», исполняемые в самых разнообразных нетеатральных пространствах и не раз попадавшие в поле внимания жюри «Золотой маски».

Осваивая альтернативные городские культурные зоны, театры также впускают в свои пространства различные формы культурного и образовательного досуга: от утренней йоги до кинопоказов, от лекций до экскурсий. Кроме того, в 2002 году Россия присоединяется к международной акции «Ночь музеев», а уже в 2013 году запускаются концептуально схожие всероссийские и городские акции, такие, как «Ночь искусств», «Ночь театров», рассчитанные на приобщение молодой аудитории к культурным институтам. Действительно, в последнее десятилетие происходит активная диффузия художественных и образовательных практик, вызывающая интерес у молодежи. Можно сказать, что обновление театральной аудитории, начавшееся на рубеже веков, завершается, в театре начинает преобладать новый зритель, воспитанный на визуальной, мультимедийной и глобализационной культуре.

В 2013 году происходит открытие «Гоголь-центра» и Новой сцены Александринского театра – мультитеатральных театральных центров, отвечающих уже оформившимся запросам обновленной аудитории. Новые театральные пространства доступны для посещения не только перед началом спектакля, а в течение всего дня, в них работают кафе и книжные магазины, имеется беспроводной интернет. К. Серебренников охарактеризовал свой театр как «открытое пространство для коммуникации и общения, где люди разных возрастов смогут найти что-то для себя» [6].

Представляется, что «открытое пространство для коммуникации» и художественно-образовательное направление деятельности – то самое новое институциональное качество, которое искали театры, начиная с кризиса 1980-1990-х годов.

Действительно, в условиях растущей урбанизации и активной миграции населения планеты коммуникационные процессы в обществе имеют огромное значение для мирного и гармоничного существования городского социума. Во многих российских городах проблема налаживания всех типов коммуникации – от межличностной до межкультурной – стоит достаточно остро и редко пользуется должным вниманием. Поэтому принятие театрами на себя роли мультикультурных и художественно-образовательных центров, нацеленных на осуществление различных типов и видов коммуникации, не просто актуально, но имеет важное социокультурное значение для воспитания и развития общества.

2013 год принес и два других важных назначения: Андрея Могучего – худруком БДТ им. Товстоногова и Бориса Юхананова – худруком драматического театра им. Станиславского, ставшего вскоре Электротеатром «Станиславский». Стратегии развития, артикулированные новыми лидерами, имеют общие идеи – это «пространство, открытое городу» [9], в котором обязательно присутствует «просветительская зона» [1]. Оба театра сосредоточены на современном искусстве, но фокус внимания Электротеатра расширен до всех «процессуальных» [9] (по определению Б. Юхананова) искусств, в отличие от БДТ, сохраняющего верность театральным практикам.

Важно отметить, что реализация данных схожих программ в Москве и Санкт-Петербурге сегодня имеет различную степень успешности.

Содержание *творческого аспекта* проблемы адаптации репертуарного театра в обозначенный период определяет диалог традиции и постмодернизма.

В данной ситуации за сохранением традиции стоит явление ансамблевости – одного из безусловных достоинств русской классической театральной школы, обязанного своим развитием системе репертуарного театра. Новаторские театральные концепции – в первую очередь имеется в виду концепция постдраматического театра, описанная в труде Ханса-Тиса Лемана, – предполагают отказ от «психологического развертывания действия и персонажа» [5]. Уход от нарративности, снятие драматургического кон-

Сценические искусства

фликта и действия, де-иерархизация средств театральной выразительности, переход к визуализации и визуальной драматургии ведут к глубокому изменению значения актера в постдраматическом театре. Более того, современные российские и зарубежные режиссеры-экспериментаторы (Анатолий Васильев, Дмитрий Волкострелов, Хайнер Геббельс и др.), а также совместные проекты («Remote Петербург» и «Remote Moscow» немецкой группы Rimini Protocoll с БДТ им. Г.А. Товстоногова и с продюсером Федором Елютиным соответственно) доказывают, что театр может существовать без представляющихся ранее базовыми элементов: драматургического произведения, сценического времени, драматического взаимодействия между актерами, и даже без самих актеров (спектакли «Вещь Штифтера» Х. Геббельса, «Remote Петербург» и «Remote Moscow»).

«Актер в постдраматическом театре – это зачастую уже не актер роли, но «перформер», предлагающий свое присутствие на сцене акту созерцания» [5]. Актеры академической школы в новой театральной эстетике оказываются невостребованными, а принцип ансамблевости становится ненужным анахронизмом. При этом актерское образование по сей день полностью строится на академической традиции. Конечно, концепция постдраматического театра является не предписывающей, а описывающей часть современной театральной практики. Однако поиски, идущие в этом направлении, уже влияют на культурные тренды, поэтому для репертуарного театра сегодня крайне важно найти адекватную форму диалога с постдраматической эстетикой.

Однако важно отметить, что на этом фоне происходит раскрытие творческого потенциала провинциального театра. Во многом этому способствуют организационно-творческие меры, такие, как проведение различных театральных лабораторий, как в столице, так и в регионах, а также укрепление фестивального движения. Объективным показателем достижения провинциальным театром высокого художественного уровня можно считать регулярное награждение театров Екатеринбурга, Новосибирска, Перми, Ярославля и других городов главной театральной премией России – «Золотой маской».

Стоит отметить, что укрепление данной позитивной тенденции было бы невозможно без поощрения разнонаправленных театральных поисков и политики омоложения театральных кадров. Таким образом, ставка на поддержку

молодежи и эксперимента, как и ожидалось, вывела российский репертуарный театр из состояния творческой стагнации, в котором он оказался к 2000 году.

Кроме того, ощутимые плоды принесли и меры поддержки современной отечественной драматургии: в указанный период наблюдается ее распространение на российской сцене. Согласно статистическим данным, предоставленным Главным информационно-вычислительным центром Минкультуры РФ и содержащим сведения по репертуару драматических театров для взрослых, в 2014 году 22% всех постановок осуществлено по пьесам российских современных авторов. Для сравнения, постановки по пьесам зарубежных современных авторов составили 23% от общего числа, по русской классике – 19%, по пьесам советских авторов – 17%, по зарубежной классике – 12%. Однако процентное соотношение проката репертуара и числа зрителей названных категорий несколько иное. Прокат современной драматургии составляет 21% от общего числа показанных спектаклей, в то время как число зрителей на спектаклях по данным пьесам – лишь 17%. Такая ситуация может объясняться преобладанием камерных постановок современных пьес.

Распространение проектной формы работы, поддерживаемое грантовыми программами, оказало влияние на развитие менеджерского театрального корпуса, а также на восприятие режиссерами их профессии. Молодые режиссеры все чаще «мыслят спектаклями», то есть проектами, вместо того, чтобы, по выражению П.А. Маркова, «мыслить репертуаром», готовя себя к возможной будущей роли художественного руководителя театра. Задачу построения художественной, стилистической и идеологической программы нередко принимают на себя директора стационарных театров и свободных театральных площадок, клубов и музеев. Таким образом, роль директора (продюсера) нередко вбирает в себя как административное, так и идеологическое руководство театром, расширяя границы профессии.

Тем не менее, сложившаяся ситуация требовала и продолжает требовать скорейшего воспроизводства руководящих театральных кадров, которым можно было бы доверить антикризисное управление различными театральными организациями. С этой целью в 2012 году на базе Центра им. Мейерхольда при поддержке Департамента культуры г. Москвы была запущена программа повышения квалификации «Школа театрального лиде-

ра». Основной задачей ШТЛ была подготовка команд, состоявших из режиссеров, драматургов, художников, продюсеров, театроведов, хореографов, готовых приступить к работе в конкретных театрах по созданному под руководством экспертов стратегическому плану.

ШТЛ просуществовала всего три года, но за это время было создано несколько проектов, вскоре реализованных на практике – например, так называемая «Группа юбилейного года» в театре на Таганке и преобразование проекта «Открытая сцена». После закрытия ШТЛ альтернативных программ предложено не было, несмотря на ощущаемый дефицит кадрового резерва российских репертуарных театров.

Параллельно с данными процессами в самых театральными городах России – Москве и Санкт-Петербурге – началось соприкосновение с западным театральным опытом не только в теории, посредством просмотра фестивальных спектаклей, но и на практике. Ведущие театры начали приглашать звезд мировой режиссуры для работы на московских и петербургских сценах. В указанный период в российских репертуарных театрах вышли спектакли Х. Геббельса, Р. Лепаже, К. Люпы, Р. Кастеллуччи, О. Коршуноваса, Т. Остермайера, Т. Терзопулоса, Р. Уилсона, А. Херманиса и других известных зарубежных режиссеров. В большинстве случаев именитые режиссеры работают с труппой репертуарных театров, благодаря чему артисты получают возможность обогатить свою актерскую технику, освоив новые разнообразные эстетики. Оговоримся, что в случае с театром Наций, активно приглашающим для работы западных знаменитостей, это утверждение будет верно лишь для двух-трех актеров.

Однако и в театрах с постоянной труппой, участвующей в постановках европейских режиссеров, не всегда происходит задуманное полное освоение новых художественных методов, поскольку не все артисты оказываются готовы принять предлагаемые способы существования. Вероятно, причина – в глубоко укорененном мастерстве психологической игры и кратковременном взаимодействии актеров и режиссера, ведь все постановки такого рода осуществляются в формате проекта. Данная ситуация лишней раз подтверждает, что проектная форма работы не вписывается в традиции отечественного театра, где воспитание актера – задача, требующая продолжительного совместного актерско-режиссерского труда. Поэтому, несмотря на попытки предложить труппам репертуарных театров

различные эстетики, зарекомендовавшие себя в мире, в большинстве театров сегодня преобладает классическая актерская школа.

Проанализировав основные тенденции современного театрального процесса, можно предположить направления его дальнейшего развития.

Поскольку за время экономической и политической стабильности в нашей стране так и не было создано влиятельных институтов общественной поддержки искусства, то напрашивается вывод, что тому есть серьезные социокультурные причины, которые так и не были устранены. Теперь, когда экономико-политическая обстановка в России усложнилась и уже внедрены инструменты целевого финансирования бюджетных организаций и экономии бюджетных средств, можно ожидать, что государство продолжит ужесточать различные требования к театрам, находящимся на бюджетном финансировании, стимулируя театральные организации к увеличению доли собственных доходов. То есть, по большому счету, продолжится встраивание театров в рыночные отношения, запущенное в 1990-е гг., но теперь оно будет происходить с усилением контроля со стороны учредителя, позиционирующего себя как основного заказчика.

Данная тенденция может отразиться, в первую очередь, на искусстве экспериментального характера, поскольку этот блок деятельности театра наиболее экономически и идеологически нестабильный. Представляется, что лишь немногие театры, имеющие прочное финансовое положение, будут иметь возможность оплачивать смелые творческие поиски. Подобное расслоение театров приведет к крайне неравной ситуации в общем театральном процессе – на фоне общего художественного дефицита, к которому неизбежно приводит экономия на экспериментах, будут выделяться несколько имен и театральные брендов, презентуемых как лицо русского репертуарного театра. Постепенно, но неминуемо подобная ситуация приведет к опасному отсутствию новых имен, творческой стагнации и снижению конкурентоспособности отечественного театра в мировом поле.

Чтобы избежать кризисной ситуации, профессиональному театральному сообществу необходимо продолжить борьбу за укрепление института общественной поддержки искусства. Кроме того, необходим пересмотр действующего федерального (44-ФЗ и 223-ФЗ) и регионального законодательства с це-

лью внесения поправок, учитывающих непредсказуемый характер творческого труда.

При отсутствии общественной поддержки и в условиях развития финансового кризиса, высоковероятно сокращение сектора независимых театральных площадок, что повлечет за собой спад активности молодого поколения театральных деятелей.

Очевидно, что все больше театров выстраивают стратегию собственного развития, принимая новое институциональное качество – не «театра как храма», но художественно-образовательного коммуникативного мультикультурного центра. Вместе с тем, неравенство обеспечения населения России культурными благами остается важной проблемой современности. Таким образом, важнейшие социологические векторы развития – это преодоление неравенства доступа к культуре и усиление коммуникативной и образовательной функций театров, способствующих воспитанию и расширению театральной аудитории.

Творческий вектор развития представляется – в укреплении модели репертуарного театра деятельностью молодого поколения творцов и менеджеров, в развитии современной драматургии. Однако проблему обновления состава художественных руководителей придется решать на государственном уровне.

С точки зрения театрального искусства на данный момент само по себе механическое смешивание отечественной академической актерской школы с режиссерскими методами постдраматического театра не представляется эффективным для их обоюдного развития. В то же время прививка зарубежной режиссуры столичным сценам может продолжить поляризацию театрального процесса по принципу отношения к традиции. А история мирового искусства доказывает, что подобная ситуация – борьбы новаторов и консерваторов – благоприятна для динамичного развития как традиции, так и новых художественных направлений.

Библиография:

1. Андрей Могучий: душа БДТ принадлежит городу. URL: <http://www.spbdnevnik.ru/news/2014-07-18/andrey-moguchiy--dusha-bdt-prinadlezhit-gorodu/>
2. Зеркалева А. 8 лет практики // Интервью. 2013. URL: <http://interviewrussia.ru/life/1697>
3. К проекту закона «О культуре в Российской Федерации». Материалы исследований. М.: Государственный институт искусствознания, 2015. 144 с.
4. Концепция долгосрочного развития театрального дела в Российской Федерации на период до 2020 года. URL: <http://rg.ru/2011/06/21/teatr-site-dok.html>
5. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABSdesign, 2013. 312 с.
6. Нехаева А. Обновленный «Гоголь-центр» с аншлагом открылся в Москве. URL: <http://tass.ru/kultura/519467>
7. Основы государственной культурной политики. URL: <http://static.kremlin.ru/media/events/files/41d526a877638a8730eb.pdf>
8. Розовский М. Огурец // Новая газета, №.18 от 18.02.2014. URL: <http://www.novayagazeta.ru/arts/62320.html>
9. Электротеатр Станиславский: [сайт]. URL: <http://electrotheatre.ru/elektroteatr-stanislavskiy>

References (transliterated):

1. Andrei Moguchii: dusha BDT prinadlezhit gorodu. URL: <http://www.spbdnevnik.ru/news/2014-07-18/andrey-moguchiy--dusha-bdt-prinadlezhit-gorodu/>
2. Zerkaleva A. 8 let praktiki // Interv'yu. 2013. URL: <http://interviewrussia.ru/life/1697>
3. K proektu zakona «O kul'ture v Rossiiskoi Federatsii». Materialy issledovaniy. M.: Gosudarstvennyi institut iskusstvovznaniya, 2015. 144 s.
4. Kontseptsiya dolgosrochnogo razvitiya teatral'nogo dela v Rossiiskoi Federatsii na period do 2020 goda. URL: <http://rg.ru/2011/06/21/teatr-site-dok.html>
5. Leman Kh.-T. Postdramaticheskii teatr. M.: ABSdesign, 2013. 312 s.
6. Nekhaeva A. Obnovlenniy «Gogol'-tsentr» s anshlagom otkrylsya v Moskve. URL: <http://tass.ru/kultura/519467>
7. Osnovy gosudarstvennoi kul'turnoi politiki. URL: <http://static.kremlin.ru/media/events/files/41d526a877638a8730eb.pdf>
8. Rozovskii M. Ogurets // Novaya gazeta, №.18 ot 18.02.2014. URL: <http://www.novayagazeta.ru/arts/62320.html>
9. Elektroteatr Stanislavskii: [sait]. URL: <http://electrotheatre.ru/elektroteatr-stanislavskiy>