

---

# НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ

---

УДК 130.2

DOI: 10.18413/2075-4566-2018-43-1-161-169

## АРТИСТИЧЕСКАЯ СУБКУЛЬТУРА: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ<sup>1</sup>

### ARTISTIC SUBCULTURE: HISTORY AND MODERNITY

**Н.В. Бараниченко****N.V. Baranichenko**

Белгородский государственный институт искусств и культуры,  
Россия, 308033, г. Белгород, ул. Королева, 7

Belgorod State Institute of Arts and Culture, 7 Korolov St, Belgorod, 308033, Russia

#### Аннотация

В статье рассматривается феномен артистической субкультуры. Она зарождается в период поздней Античности и существует до сегодняшнего дня. В прошлом, артистическая субкультура могла признаваться обществом маргинальной. В современной массовой культуре вектор отношения к артистическим кругам резко меняется: они становятся привилегированным сообществом, в которое хотят быть включёнными даже люди, далёкие от мира искусства. Кратко рассматривается история развития артистической субкультуры в России.

#### Abstract

The article discusses the phenomenon of the artistic subculture. It begins in the period of Antiquity and exists to this day. In the past, the artistic subculture could be recognized by the society of the marginalized. In modern popular culture the vector relationship to the artistic community changes dramatically: they become privileged community that want to be included, even people far from the art world.

**Ключевые слова:** артистическая субкультура, взаимодействие субкультур, театральная среда.

**Keywords:** artistic subculture, the interaction of subcultures, theatrical environment.

---

Многие профессиональные сообщества, если они проходят долгий путь развития, возможно изучать и рассматривать как отдельные субкультуры. Справедливо это и по отношению к артистической субкультуре, включающей в себя широкий круг людей, связанных со сценическим искусством. *Артистическую субкультуру можно определить как профессиональное (основанное, в том числе и на личных, а также творческих интересах) сообщество людей, главной целью которого является производство перформанса (осуществление перформативных практик) как вида художественной (творческой) деятельности.* В отличие от какой-либо другой субкультуры, также занимающейся перформансом (например, субкультуры политиков, производящих политический перформанс), перформанс артистической субкультуры – это не только процесс, но и главный результат, цель деятельности, средство выражения субкультуры, её предельно важная составляющая. Такое определение субкультуры позволяет включить в неё широкий круг лиц, занимающихся творчеством в сценических видах искусства, что является логичным и продуктивным шагом в осмыслении субкультуры. Перед нами возникает достаточно масштабная суб-

---

<sup>1</sup> Публикация осуществлена в рамках внутривузовского гранта Белгородского государственного института искусств и культуры «Антропология перформативности: человек в пространстве театра».



культурная среда, с давними традициями и особыми социальными отношениями. В настоящее время, в России артистическая субкультура представляет собой, порой, совершенно рафинированное сообщество; особенно это верно в отношении высокооплачиваемых артистов, известных широкой публике. Такие артисты являются желаемыми персонами даже среди круга общения элиты, они сами представляют собой творческую элиту, без которой невозможно развитие современного общества. Чтобы понять, насколько эта субкультура является заметной, достаточно вспомнить большое количество анекдотов, шуток, слухов, касающихся артистов прошлого и настоящего, об их увлечениях, причудах, гонорарах, общении с поклонниками. Тем не менее, избыток такой информации, до сих пор не повлекло за собой масштабные исследования современной артистической субкультуры.

Целью данной статьи является раскрытие сущности этой субкультуры и изучение истории её становления, ведь исследований, ориентированных на артистическую среду не так много, а попыток рассмотреть её с точки зрения целостной субкультуры – ещё меньше.

Артистическое «братство», так же, как и многие другие субкультуры переживает, в мировой истории, свои моменты трансформации, перерождения, деградации и возрождения. К данной субкультуре относятся танцоры, драматические актёры, исполнители музыкальных произведений, артисты эстрадного жанра и т.д. Определённую методологическую неудачу испытывает попытка провести параллели между представителями разных современных артистических профессий, образом жизни этих людей, их стилем общения, ценностями и т.д. Тем не менее, мы рассматриваем различные профессиональные группы как единую субкультуру, поскольку многие виды сценического искусства, в своей ранней истории, не были дифференцированы. В настоящее время представители разных сценических искусств часто пересекаются друг с другом, используют одни и те же площадки для художественного творчества (концертные залы, дома культуры, театры), для производства профессионального дискурса и общения (развлекательные заведения, телеканалы, редакции СМИ), имеют некоторые общие традиции и профессиональные привычки.

Ряд современных исследователей осуществляют попытку изучить среду одарённых людей, иногда используя не словосочетание «артистическая субкультура», а другие понятия – «богема», «творческая интеллигенция» и т.д. Это несколько меняет характер исследования, поскольку в перечисленные категории входят не только артисты, но и критики, журналисты, популярные эпатажные личности, фотомодели, известные фотохудожники и т.д. (популярная пресса использует определение «творческая тусовка», «представители шоу-бизнеса»). Хочется отметить, что артистическую субкультуру не следует отождествлять только с богемой. Более того, последнее понятие следует употреблять с осторожностью, поскольку оно потенциально несёт в себе ироническую или даже презрительную оценку. Именно «богеме» приписывают шлейф скандалов и сплетен; это понятие приобрело устойчивый негативный смысл. Конечно, те исследования, которые нацелены на изучение «богема» вовсе не теряют, (вследствие приведённого мнения), своей актуальности, значимости и качества исполнения, наоборот, демонстрируют свободу в определении объекта исследования и дискуссионный характер заявленной темы. Назовём исследователей, занимающихся данной проблематикой. Итак, феномен богемы или богемности изучают Я.А. Новослугина, М.Л. Шуб, А.Н. Султанова; образу художника уделяет внимание А.И. Щербакова, культурную маргинальность рассматривает Ж.Бобер, творческие объединения – И.В. Кольцова, явление кабаре – Т.Бородин, а Т.А. Пархоменко исследует российскую (творческую) интеллигенцию в период Первой мировой войны, которая была достаточно активна в этот период. Отдельно следует упомянуть масштабные работы О.Аронсона «Богема. Опыт сообщества. Наброски к философии асоциальности» [1], Л.Я.Гуревич «История русского театрального быта» (последняя вышла в 1939г.), А.Газо «Шуты и скоморохи всех времён и народов» (1898).

Своеобразным «исследованием» можно назвать записки, заметки, воспоминания, публицистические произведения, созданные людьми, хорошо знающими театральную



среду, но не посвятившим свою жизнь науке. Таких литературных, публицистических произведений очень много, поскольку интерес к театру был всегда невероятно высок, по крайней мере, в России, а творческому человеку, долго работающему в театральной среде, как правило, есть чем поделиться с читателями. Следует назвать таких авторов и их произведения: В.А. Гиляровский и его сборник «Люди театра», В.Рецептер («Жизнь и приключения артистов БДТ»), А.Я. Альтшуллер «Пять рассказов о знаменитых актёрах», Ю.Беляев «Статьи о театре», Б.Львович «Актёрская курилка», В.Золотухин «На плахе «Таганки», А.Смоляков «Тот самый ГИТИС», А.Макаров «Московская богема. История культовых домов» и мн. др. Почти каждый заслуженный деятель сцены, как правило, оставляет описание этой среды в виде автобиографии, книги-отчёта о творчестве и т.д. Следует предположить, что при изучении театральной среды, возможно, обратиться и к таким источникам, а также использовать как старые, так и современные периодические издания, посвящённые театральной жизни (журналы XIX и начала XX века «Ежегодник Императорских театров», «Театр и искусство», «Артист» [2; 3] или современные «Петербургский театральный журнал», «Театр», «Театральный город» и т.д.). Они открывают специфическую среду артистического мира, сложившуюся именно в России – стране, производящей большие успехи в театральной среде, задающей определённый вектор развития мирового театра.

Образ жизни артистических групп, феномен зрелища, теория и методика исполнения и подготовки роли интересовали и мыслителей прошлого. Именно из этих свидетельств мы можем узнать, когда начинает формироваться эта субкультура. Любой трактат о зрелищах, как правило, уже заведомо должен был попадать в «профессиональные руки». Примером служит древнеиндийская Натья шастра («Чтение о драме», или «Трактат об искусстве актёра»), очень точно подмечающий содержание, суть игры; а также свидетельствующий о положительном отношении к зрелищу. Похожее отношение демонстрирует трактат Дзэами Мотокиё относительно актёрского искусства (XIV-XV вв.). Поскольку артистическая субкультура в восточных культурах не находила такого яростного сопротивления и негативного отношения к себе со стороны общества (а следовательно – не искала новых путей развития, успешно сохраняя традиции национального театра без существенных собственных трансформаций<sup>2</sup>), мы не будем останавливаться подробно на её изучении, а попробуем проследить далее историю европейской и русской артистической субкультуры. Как представляется, именно в европейской культуре, сценические виды искусства, перформанс, артистическая среда испытали максимально возможные трансформации и проявились в самых разных формах.

Следует подчеркнуть, что в западной и восточной культурах отношение к зрелищам и лицедейству принципиально разные. Это не могло не влиять на развитие артистической субкультуры в культурно-историческом процессе. Отношение к перформансу общественных групп сказывалось на формировании артистической профессиональной субкультуре. Испытывая либо унижения, гонения, презрение, либо царские милости, любовь публики, восторг зрителя, артистическая субкультура попадала из крайности в крайность. Из необходимости вести борьбу за выживание – в моменты осознания глобальной общественной миссии; из маргинального состояния – в элитарное, из пошлого, вульгарного дурачества в творческий, возвышенный полёт, полный духовности и прозрения. В самой субкультуре, со временем, рождались крайние противоречия и парадоксальные устои существования. Используя диалектический метод, выделим эти противоречия, существующие и в наши дни:

- чувство группы, братание, участие каждого члена сообщества в жизни коллектива, способность к высокой командной мобилизации ради творческих задач - противоречит глубокому индивидуализму каждого актёра, поиску своего амплуа, жёсткой конкуренции между артистами;

<sup>2</sup> А в некоторых культурах зрелищное искусство, находилось в «упрощённом» состоянии.



- стремление перемещаться, путешествовать, отрываться от дома, уходить от рутины, искать новые впечатления – противоречит способности к рутинному труду при подготовке роли, спектакля, поиску стабильного существования;

- локальность мира театра (искусство, которое существует только здесь и сейчас, в определённых границах, закрытый мир) противоречит психологической «обнажённости» актёра на сцене;

- призывы к духовности, нравственности с подмостков театра, высокоморальная драматургия, актёрская этика, воспитательная, наставляющая функция театрального искусства, вступает в противоречие со способностью демонстрировать пошлость, жестокость, негативные стороны жизни со сцены;

- в артистической профессии рядом существуют интеллектуальность и шутовство.

Организация зрелищ и возникновение артистической субкультуры – это взаимосвязанные, но не обязательно совпадающие друг с другом во времени процессы. Более точно к датировке происхождения артистической субкультуры помогает приблизиться трактат Квинта Септимия Флоренса Тертуллиана «О зрелищах» («De spectaculis») [4], в котором он порицает исполнителей, формируя свою негативную оценку не только на основе цитаты из первого псалма царя Давида о зрелищах, не только на основе причисления зрелища к идолопоклонству, но и на основе наблюдения за исполнителями зрелищных игр. Таким образом, артистическая субкультура ещё в начале своего развития оказалась на низкой ступени иерархии общественных групп. Тем интереснее, какой длинный путь она проделала спустя столетия, дойдя до состояния привилегированного сообщества.

А.Газо отмечает, что ещё в глубокой древности было принято содержать шутов в богатых домах. Шуты были обязаны развлекать гостей и хозяев дома во время застолий. Такой обычай существовал в Азии (у персов), Африке (в Египте), затем был перенесён в Древнюю Грецию и Рим (одним из самых известных шутов древности автор называет баснописца Эзопа) [5, с. 5, 10]. Как представляется, шуты не могли образовывать полноценную субкультурную группу, поскольку их свобода была, вероятно, ограничена. Рассматривая обычаи и жизнь средневековых шутов, А.Газо рассказывает об Праздненствах Глупцов, проходящих при церквях, в ходе которых, шуты обретали недолгую, но значительную свободу (римские Сатурналии аналогичны этому средневековому празднику, и вероятно дали ему начало). В ходе праздника выбирался епископ глупцов, который обладал широкими возможностями, например – чеканкой монет в собственную честь [5, с. 19-20]. Этот факт свидетельствует о постепенном формировании артистических традиций и шутовства, «цементирующих» формирующуюся субкультуру.

Хотя в период европейского Средневековья позиции субкультуры укрепляются<sup>3</sup>, заметно двоякое отношение общества к представителям артистических профессий. Е.Н. Сурта, например, указывает, что шпильманы воспринимались как маргинальная группа людей, что справедливо, поскольку мобильность некоторых групп населения, как правило, может обеспечивать их маргинализацию [6, с. 55-58]. Длительный процесс развития профессиональной артистической субкультуры и настороженное отношение общества обернулись обретением характеристики закрытости субкультуры. Символами такой «закрытости» являются театральный занавес, театральная маска, так часто используемые как знаки для обозначения театра. Лишь постепенное формирование системы массовых коммуникаций позволяют преодолеть эту характеристику. В настоящее время, практически любую информацию, касающуюся жизни актёров, театральных постановок можно найти в СМИ (видеозаписи репетиционного процесса, отчёты о гастролях, истории из жизни, семейное положение артистов, их увлечения и жизненные взгляды и т.д.). Эта информация появляется в результате работы самих представителей субкультуры, которые выкладывают

<sup>3</sup> Причиной этого является рассвет культуры замков, востребованность музыки и сочинений, прославляющих подвиги феодалов, выполнение менестрелями, трубадурами различных функций при дворе феодалов, а в некоторых случаях – и вхождение в эту субкультуру влиятельных лиц.



ют фотографии, текстовые записи, видеофрагменты в сеть Интернет, общаются с журналистами, ведут общественную деятельность. Игра со зрителем в «доступность» закулисья, позволяет «выигрывать» артистической субкультуры немало положительных моментов.

В нашей стране профессиональная артистическая субкультура стала интенсивно складываться достаточно поздно. Деятельность скоморохов или кукольные представления в допетровские времена не могут выступать указателями существования профессиональной субкультуры. Скорее странствующих артистов необходимо считать предтечей профессиональной артистической культуры. Бродячие артисты не всегда представляли собой профессиональный сплочённый коллектив, перебивались дополнительными побочными заработками (в том числе и криминального характера), не слишком выделялись на фоне других, угнётённых нищетой, в бедственном положении, людей. Но в тоже время, они могли представлять собой изолированное сообщество, «случайных», «пришлых» людей.

В условиях элементарного выживания слабо формировались бытовые артистические традиции (за исключением традиций организации представлений) – образ жизни был предельно прост и не разнообразен. В реализации последующих петровских распоряжений относительно создания театра и представлений в России, есть много слепо заимствованного из западной театральной культуры, уже вполне себе сформировавшейся. Напомним, что при Петре I, фактически, не сложилась система русского театра, не создалась постоянная, профессиональная труппа артистов, полностью поглощённых своим делом. К сожалению, эти Петровские начинания, следует признать практически провалившимися.

Мы выдвигаем гипотезу о зарождении артистической субкультуры в России, в XVIII веке, что соответствует времени постепенного формирования первых постоянных театров в России. На эту гипотезу наводят следующие данные: 1). Фактическое зарождение интеллигенции, (как мы понимаем, а с нею – и артистической субкультуры), которое отечественная исследовательница Л.Я. Гуревич ведёт с начала 1740-х годов. Именно тогда в дворянском Сухопутном шляхетском корпусе кадеты организовали Общество любителей русской словесности [7]<sup>4</sup>. Также, воспитанники этого корпуса давали театральные представления (А.П. Сумароков тоже был воспитанником этого учебного заведения). Это был интересный период истории, когда зарождавшаяся субкультура интеллигенции имела не только прямое отношение аристократии, но и к военной элите. Последующий период развития театра, с характерными феноменами крепостных театров, традицией записывать в артисты сирот, беспросветная жизнь актёров, вынужденных бороться за сносные заработки, не способствовал повышению статуса артистов, а наоборот, закрепил за ними характеристику «подневольных», а порой и «неблагополучных» людей (даже среди тех, кто являлся по происхождению свободным). Актёры были обязаны подчиняться высшему свету и «служить» ему своим талантом, не взирая на болезни, страдания, жизненные неурядицы. Характерен один исторический эпизод, приведённый в книге Л.Я. Гуревич: актриса А.Д. Каратыгина, несмотря на свою беременность и сложную дорогу, едет вместе с труппой за Павлом I в Гатчину, ради возможности развлечь императора представлением [7, с. 242-243]. Многие исследователи театральной культуры также порицают традицию «бросания кошельков на сцену» для поощрения актёров. Этот унижительный ритуал мог формировать некоторые негативные стороны артистической субкультуры: ожидание милостей, зависимость от зрителя, угодничество и не способствовал свободному, смелому творчеству актёра. Другой, развращающей традицией, Любовь Яковлевна называет приглашения от обеспеченных людей на кутежи и попойки как вид чествования актёров [7, с. 264].

2). Более поздняя, по времени, деятельность выдающихся людей, направленная на развитие театра и актёрского искусства в России, и в частности – наших соотечественников Ф.Г. Волкова (сумевшего ещё в Ярославле создать круг людей увлечённых театром и

<sup>4</sup> Конечно, этот критерий необязательно считать самым показательным, но выраженное мнение является убедительным.



перенёсшего свой организаторский опыт в столицу), А.П. Сумарокова, И.А. Дмитриевского и других, позднее к их делу присоединившихся. Эта деятельность буквально спасла отечественный театр от постоянного застойного состояния, основанного на неверии интеллигенции в свои собственные силы. Продуктивная критика могла способствовать преодолению равнодушия к театральному быту и артистической профессии, существующей как среди артистов, так и среди чиновников. Так, резкий, неравнодушный А.П.Сумароков в письме к Екатерине II от 24 июля 1769г. указывает, что кроме И.А. Дмитриевского все остальные актёры ничего не значат [8] (то есть, недостаточно профессиональны). Он же, в другом письме указывает, насколько более хорошо играют иностранные актёры, по сравнению с русскими. Он же следил за постановкой своих пьес, старался наставлять исполнителей. Конечно, постоянное сравнение труда отечественных исполнителей с их зарубежными коллегами не совсем этично, но профессиональная планка была задана, а цели развития – определены.

Деятельность И.А. Дмитриевского заключалась не только в актёрском труде, но и в воспитании молодых актёров, устройстве театра при Воспитательном доме [9]. Заметим, что С.П. Жихарев, приводит прямо противоположное мнение о деятельности И.А. Дмитриевского, утверждая: Иван Афанасьевич никому учителем не был [10]. Но всё же нужно учитывать, что влияние И.А. Дмитриевского могло распространяться посредством личного примера человека, видящего ведущих актёров своей современности (Девида Гаррика, Анри Лёкена), побывавшего за границей на театральных представлениях, долгое время служившего театру, прожившего большую творческую жизнь. Развитию артистической профессиональной субкультуры во многом способствовала традиция вступать в равноправный брак с представителями своей профессии (и передавать профессию «по наследству» потомкам).

Следующий значительный этап развития артистической субкультуры в России – это этап формирования артистической элиты. Серьёзное разделение артистических кругов, в том числе и по материальному признаку, существует и в наше время. Данное обстоятельство практически не сказывается на целостности субкультуры. Артистическая элита стала формироваться порядка 150 лет назад, под влиянием традиций покровительства монархических особ некоторым театральным талантам.

Изначально, актёрскую субкультуру можно разделить на субпрофессиональную и профессиональную. По нашим расчётам, между «субпрофессиональной» артистической субкультурой скоморохов, игроков и прогрессивной профессиональной артистической субкультурой первых русских артистических трупп, сложился промежуток, приблизительно в 200 лет, что само по себе немного, ведь западноевропейская артистическая субкультура формировалась и того дольше. К XVIII веку, в Европе, давно уже существовали прочные артистические традиции. Однако неправильно было бы думать, что скорость развития российской артистической субкультуры имеет объяснение в моментах полного заимствования и перенимания профессиональных традиций и ценностей западной артистической субкультуры. Скорее она объясняется, пусть не слишком существенной, но всё же - государственной поддержкой; ведь развитие театра в России, в некоторые исторические периоды негласно признавалось политически важным делом.

Разница между «субпрофессиональной» и «профессиональной» артистическими субкультурами более чем очевидна и существенна. Первоначально, «профессиональный» актёр был ориентирован на заучивание длинного текста со сложным слогом, витиеватыми, «учёными» оборотами речи, на знание классических произведений, трактатов. Он обучался статике, пафосу, демонстрации трагедийности в поведении. «Субпрофессиональный» артист совершенствовался в импровизации, быстрой эмоциональной реакции, в чувстве юмора, физическом развитии. «Субпрофессиональная» артистическая субкультура была уничтожена, фактически, официально – с выходом запрещающего указа царя Алексея Михайловича [12]. Позже она возрождается, с ростом количества любительских театров в России, с развитием самодеятельности в советское время. В настоящее время эта артисти-



ческая среда существует (студенческие, любительские театры и т.д.), имея гораздо меньшее количество отличий от профессиональной артистической среды, чем ранее.

Итак, артистическую элиту в профессиональной субкультурной группе сформировали три обстоятельства: 1. повышающийся, вместе с известностью, заработок (это обстоятельство и способствует преодолению субкультурной закрытости), 2. избранная поддержка членами императорской фамилии и аристократией некоторых артистических талантов, 3. растущая известность отечественных исполнителей за рубежом. Переход части русской артистической субкультуры в привилегированное состояние начинается с момента успешных зарубежных гастролей. Достаточно вспомнить жизненный путь Ф.И. Шаляпина, заслужившего право свободно отстаивать свои интересы даже среди аристократов, проявлявшего независимое поведение и сложный характер. В воспоминаниях княгини М.К. Тенишевой, есть описание случая с выступлением Фёдора Ивановича перед гостями Марии Клавдиевны. На следующий день стало известно, что великий певец отнюдь не удовлетворён подарком в виде броши с бриллиантом за своё выступление, а хотел бы денежного вознаграждения. В результате, после удовлетворения просьбы о вознаграждении, Фёдор Иванович оставил при себе и брошь и деньги [13]. Артистическая слава за рубежом могла значительно повышать статус исполнителя в глазах «отечественного» зрителя. В начале XX вв. таких отечественных артистов уже было немало. Окончательную укрепляет артистическую субкультуру К.С. Станиславский, явивший своей деятельностью, да и самой жизнью профессиональную этику актёра. Отношение к профессии, сцене, зрителю напрямую сказывается на образе мыслей и жизни русского актёра.

К концу XIX века разрыв в материальных средствах у разных представителей артистической среды был существенен. Социальное неравенство волновало профессиональный круги. Об этом свидетельствуют отчёты о съезде театральных деятелей в 1897г. Например, актёр Н.И. Мерянский указывал на «...тяжёлое положение провинциальных актёров и настаивал на том, чтобы их права были сравнены с правами артистов Императорских театров» [14]. На излишнюю обеспеченность артиста смотрели неодобрительно: «...мы живём в стране молодой, где сильна ещё потребность в нравственном идеале. Не то уж в странах Западной Европы! Там смотрят на актрису, на которой надето на 100 тыс. рублей бриллиантов, как на обыкновенное явление. Французская газета «Figaro» совершенно серьёзно поставила вопрос, составляет ли для драматической актрисы целомудрие необходимое свойство. Вопрос этот обращён был к артисткам и артистам, драматургам, критикам и рецензентам, и получил ответ, что такое свойство необходимо. Если в нашей сценической среде всё это представляется возмутительным, то нужно только поздравить наших артистов и артисток с тем, что они сохраняют свежесть нравственного чувства вместе с художественными стремлениями» [14, с. 232]. Показательно, что один из отделов съезда принял резолюцию с несколькими пунктами в числе которых: «желательно учреждение при русском театральном обществе особого представительства, которому принадлежал бы контроль над профессиональными поступками антрепренеров, актёров, режиссёров и распорядителей товариществ, несогласными с достоинством корпорации, по примеру тех советов, которые существуют в других сословиях и профессиях» [14, с. 232], а так же «положение женщины на сцене в общем хуже положения мужчины, так как она при той же работе и заработках обязана тратить на себя более. Поэтому желательно, чтобы артистки получали наравне с артистами от антрепризы по крайней мере все исторические и хоровые костюмы, необходимые по их амплуа и характеру даваемой пьесы» [14, с. 232].

В конце XIX-начале XX века артистическая субкультура была сконцентрирована не только в профессиональных и любительских театрах, но и в неформальных собраниях, где происходило интенсивное общение творческих элит, интеллигенции. Примером служат знаменитое Санкт-Петербургское кафе «Бродячая собака», другие заведения: «Кривое зеркало», «Привал комедиантов» и т.д. В таких местах вращалась вся просвещённая интеллигенция. Это творческое «подполье», художественный процесс, альтернативный



обычной профессиональной деятельности, выражал поиски нового формата самовыражения, одновременно символизируя свободу творчества. Косвенно, эти факты свидетельствуют об идейно-комфортном существовании и развитии артистической субкультуры в этот период. Вероятно, этот комфорт рождался внутри самой субкультурной группы, где каждый другому «товарищ», а какая-либо иерархия носит условный характер.

В советское время артистическая субкультура получила значительную поддержку от государства, выраженную в создании комфортных профессиональных условий, сильных профсоюзов, домов отдыха, санаториев, системе поощрений и наград и т.д. Причастность к традициям артистической субкультуры закладывалась традициями строго профессионального образования с большими учебными нагрузками, серьезными требованиями к абитуриентам и студенчеству, конкуренцией уже на стадии обучения мастерству.

Для современной артистической субкультуры характерны многие традиции и привычки прошлого. Но есть и некоторые особенности. В современной массовой культуре вектор отношения к артистическим кругам часто меняется: они предстают и как привилегированное сообщество, в которое хотят быть включёнными даже люди, далёкие от мира искусства (корпоративные концерты с приглашением «звёзд» – способ выделиться какой-либо организации, выглядеть успешной и процветающей). В то же время, на известных людей «выливается» негативное мнение, а профессиональную субкультуру очерняют и демонизируют. Пространство массовых коммуникаций активно используется и самими представителями профессиональной субкультуры, для возможности донести положительные моменты своего труда. Теле- и радиопередачи, посвящённые театру, артистам, интересны не только узкому профессиональному кругу, но и всем людям, стремящимся к духовному и интеллектуальному развитию. В настоящее время можно указать не менее десятка постоянных передач: «Отзвуки театра» (программа А.Калягина, «Радио России»), «У театральной карты России» (программа М.Романовой, «Радио России»), «Дифирамб» (программа К.Лариной, «Эхо Москвы»), «Театр + ТВ», «Приют комедиантов» (программа Е.Уфимцевой, М.Швыдкого, «Первый канал») и т.д., а печатных изданий и Интернет-ресурсов – гораздо больше. Кроме этого, в России появился и работает телеканал «Театр». Таким образом, присутствует актуальный дискурс, как с положительной, так и негативной оценкой в отношении артистической субкультуры. В некотором смысле, традиционное, многовековое «соперничество» или «спор» общества с артистической субкультурой перешли в форму информационной «борьбы» посредством новых технологий и средств связи.

Артистическая субкультура формировалась в тесной связи с развитием зрелищного искусства, с трансформацией перформанса (зрелища, представления) и отношением к нему общества. Отношение к зрелищу было полярным в разных культурах и разных эпохах. Именно эта полярность сказалась на развитии артистической субкультуры, когда исполнители либо изгонялись из общества, причислялись к маргинальной группе, наделялись негативными характеристиками благодаря общественному мнению и были вынуждены бороться за выживание, или же приближались «ко двору», использовались политическими лидерами, испытывали не только любовь и уважение публики, но и быстро совершенствовались в своём искусстве. Европейская артистическая субкультура начинает складываться с периода поздней Античности. Российская артистическая субкультура интенсивно формируется с XVIII века. В настоящее время российскую артистическую субкультуру отличает достаточная сплочённость при условии большой разницы в материальном обеспечении, а борьбу за свои ценности и интересы субкультура продолжает в пространстве массовых коммуникаций.

### Список литературы

#### References

1. Аронсон О. Богема: Опыт сообщества (Наброски к философии асоциальности) / О.Аронсон. - М.: Фонд «Прагматика культуры». 2002. - 96 с.





Aronson O. Bogema: Opyt soobshchestva (Nabroski k filosofii asocial'nosti) / O.Aronson. - M.: Fond «Pragmatika kultury». 2002. - 96 s.

2. Амфитеатр. Театральная периодика [Эл. ресурс]. – Режим доступа <http://ateatr.sptl.spb.ru//tp/>

Amfiteatr. Teatralnaya periodika [El. resurs]. – Rezhim dostupa <http://ateatr.sptl.spb.ru//tp/>

3. Жилина А.В. Театральный журнал «Артист» в литературном процессе 1880-1890 годов. / А.В. Жилина. - автореф. на соиск. ст. канд. филол. наук. – Омск: 2011.

Zhilina A.V. Teatralnyj zhurnal «Artist» v literaturnom processe 1880-1890 godov. / A.V. Zhilina. - avtoref. na soisk. st. kand. filol. nauk. – Omsk: 2011.

4. Тертуллиан О зрелищах [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://azbyka.ru/otechnik/Tertullian/o\\_zrelishah/](https://azbyka.ru/otechnik/Tertullian/o_zrelishah/)

Tertullian O zrelishchah [Elektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa: [https://azbyka.ru/otechnik/Tertullian/o\\_zrelishah/](https://azbyka.ru/otechnik/Tertullian/o_zrelishah/)

5. Газо А. Шуты и скomorохи всех времён и народов / А.Газо. - С.-Пб: тип. А.Л. Трунова. 1898. - С.5, 10

Gazo A. SHuty i skomorohi vsekh vremyon i narodov / A.Gazo. - S.-Pb: tip. A.L. Trunova. 1898. - S.5, 10

6. Сурта Е.Н. Шпильманы в контексте маргинальной субкультуры западноевропейского Средневековья / Е.Н. Сурта // Вестн БДПУ, 2013. №2 (Серия 2). - С. 55-58.

Surta E.N. SHpilmany v kontekste marginal'noj subkul'tury zapadnoevropejskogo Srednevekov'ya / E.N. Surta // Vesci BDPY, 2013. №2 (Seryya 2). - S. 55-58.

7. Гуревич Л.Я. История русского театрального быта: От середины XVII до начала XIX века. Изд.2-е. – М.: Книжный дом «Либроком». 2012. – 304с.

Gurevich L.YA. Istoriya russkogo teatralnogo byta: Ot serediny XVII do nachala XIX veka. Izd.2-e. – M.: Knizhnyj dom «Librokom». 2012. – 304s.

8. Письма русских писателей XVIIIв. Л.,1980.С.124

Pisma russkikh pisatelej XVIIIv. L.,1980.S.124

9. Букина Т.В. Проект императорского Воспитательного дома И.И. Бецкого: у истоков «артпедагогики» /Т.В. Букина // Universum: Вестник герценовского университета. 2007. №10. 69-75с.

Bukina T.V. Proekt imperatorskogo Vospitatel'nogo doma I.I. Beckogo: u istokov «artpedagogiki» /T.V. Bukina // Universum: Vestnik gercenovskogo universiteta. 2007. №10. 69-75s.

10. Жихарев С.П. Записки современника. С. 559-560; 564-569.

Zhigarev S.P. Zapiski sovremennika. S. 559-560; 564-569.

11. Хрестоматия по истории русского актёрского искусства конца XVIII-первой половины XIX веков / сост. Владимирова Н.Б., Кулиш А.П. – СПб.: СПГАТИ, 2005.-599с.: илл.

Hrestomatiya po istorii russkogo aktyorskogo iskusstva konca XVIII-pervoj poloviny XIX vekov / sost. Vladimirova N.B., Kulish A.P. – SPb.: SPGATI, 2005.-599s.: ill.

12. Иванов Д. Скоморох – душа славянская... [Эл. ресурс]. – Режим доступа: <http://portal.nov.ru/avtorskie-kolonki/item/2983-skomoroh-%E2%80%93dusha-slavyanskaya.html>

Ivanov D. Skomoroh – dusha slavyanskaya... [Ehl. resurs]. – Rezhim dostupa: <http://portal.nov.ru/avtorskie-kolonki/item/2983-skomoroh-%E2%80%93dusha-slavyanskaya.html>

13. Тенишева М. К. Впечатления моей жизни. Воспоминания. М.: Захаров, 2002.

Tenisheva M. K. Vpечatleniya moej zhizni. Vospominaniya. M.: Zaharov, 2002.

14. Съезд сценических деятелей // Театр и искусство. Еженедельный иллюстрированный журнал. 1897. - №12. - С.233

Sezd scenicheskikh deyatelej // Teatr i iskusstvo. Ezhenedel'nyj illyustrirovannyj zhurnal. 1897. - №12. - S.233