

**НОВАЯ НАУКА**  
Международный центр  
научного партнерства



**NEW SCIENCE**  
International Center  
for Scientific Partnership

# **ГОД ТЕАТРА В РОССИИ: ДОСТИЖЕНИЯ И ИННОВАЦИИ**

Сборник статей

г. Петрозаводск  
МЦНП «Новая наука»  
2019

УДК 792  
ББК 85.33  
Г59

Под общей редакцией  
Л.М. Героевой

Г59                    ГОД ТЕАТРА В РОССИИ: ДОСТИЖЕНИЯ И ИННОВАЦИИ : сборник статей – Петрозаводск : МЦНП «Новая наука», 2019. – 71 с. : ил. — Коллектив авторов.

ISBN 978-5-907230-59-0

Настоящий сборник статей приурочен к окончанию Года театра 2019 в России. В сборнике рассматривается круг актуальных вопросов, стоящих перед современными театральными деятелями, затрагиваются вопросы развития современной драматургии, освещаются новые подходы к работе со зрителями, рассматриваются традиции и инновации в преподавании театрального искусства.

Сборник может быть полезен исследователям, театральным деятелям, преподавателям, слушателям творческих вузов с целью использования в научной работе и учебной деятельности.

Авторы публикуемых статей несут ответственность за содержание своих работ, точность цитат, легитимность использования иллюстраций, приведенных цифр, фактов, названий, персональных данных и иной информации, а также за соблюдение законодательства Российской Федерации и сам факт публикации.

УДК 792  
ББК 85.33

ISBN 978-5-907230-59-0

# ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ В ПРЕПОДАВАНИИ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА .....</b>	<b>4</b>
РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ ДЕТЕЙ ПУТЕМ ИНТЕГРАЦИИ ПРЕДМЕТОВ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ЦИКЛА.....	4
<i>Головунина Наталья Александровна, Тюлькина Юлия Юрьевна</i>	
<b>НОВЫЕ ПОДХОДЫ К РАБОТЕ СО ЗРИТЕЛЯМИ .....</b>	<b>11</b>
УПРАВЛЕНИЕ СОВРЕМЕННЫМ ТЕАТРОМ НА ОСНОВЕ ОЦЕНКИ ПОТРЕБИТЕЛЬСКОЙ УДОВЛЕТВОРЕННОСТИ И ЛОЯЛЬНОСТИ ЦЕЛЕВЫХ ЗРИТЕЛЕЙ .....	11
<i>Смирнова Диана Шамасовна, Бочарникова Виктория Анатольевна</i>	
<b>СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ РЕГИОНАЛЬНЫХ ТЕАТРОВ .....</b>	<b>18</b>
УРОКИ В ЗРИТЕЛЬНОМ ЗАЛЕ .....	18
<i>Трофимова Светлана Георгиевна, Накоряков Владимир Николаевич</i>	
<b>ИСТОРИЯ ТЕАТРА.....</b>	<b>27</b>
РЕЖИССУРА В СОВРЕМЕННОМ ОПЕРНОМ ТЕАТРЕ КОНЦЕПЦИИ, ИДЕИ, РЕШЕНИЯ.....	27
<i>Косилкин Михаил Юрьевич</i>	
<b>АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ СОВРЕМЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ.....</b>	<b>36</b>
АВТОРСКОЕ ВОСПРИЯТИЕ ПРИРОДЫ В ДРАМАТУРГИИ А.Н. ОСТРОВСКОГО И А.П. ЧЕХОВА.....	36
<i>Героева Людмила Михайловна</i>	
КОНЦЕПТОСФЕРА НАРОДНОГО ПРОСТРАНСТВА ОТ ЯЗЫЧЕСТВА ДО ПРАВОСЛАВИЯ В РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ .....	43
<i>Героева Людмила Михайловна</i>	
<b>ТЕАТРАЛЬНАЯ КРИТИКА СЕГОДНЯ .....</b>	<b>52</b>
ОСОБЕННОСТИ РЕПЕРТУАРА СИБИРСКИХ ТЕАТРОВ В 1870–1900 ГГ. ФЕНОМЕН СИБИРСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ КРИТИКИ.....	52
<i>Ольга Старынина</i>	
<b>ГОД ТЕАТРА В РОССИИ: ДОСТИЖЕНИЯ .....</b>	<b>67</b>
ОТКРЫТЫЙ ФЕСТИВАЛЬ ЛЮБИТЕЛЬСКИХ ТЕАТРАЛЬНЫХ ОБЪЕДИНЕНИЙ «ТЕАТР ДЛЯ ВСЕХ» – «ПРОБА ПЕРА».....	67
<i>Елена Евгеньевна Успенская</i>	

## ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ В ПРЕПОДАВАНИИ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

УДК 7

### РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ ДЕТЕЙ ПУТЕМ ИНТЕГРАЦИИ ПРЕДМЕТОВ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ЦИКЛА

Головунина Наталья Александровна  
ГАОУ РМЭ «Лицей Бауманский»  
Тюлькина Юлия Юрьевна  
ГБУ ДО РМЭ «Школа искусств «Лира»

**Аннотация:** В статье затрагивается тема интеграции разных видов искусств, создания в школе условий для развития творческих способностей ребенка. Обобщается практический опыт работы педагогов разных творческих направлений деятельности в работе над одним произведением (песня, сказка, мюзикл). В заключение авторы приходят к выводу, что синтез вокала, хореографии, сценического действия дает прекрасные результаты. Соединение разных видов искусства в единый художественный замысел обуславливает разностороннее развитие всех качеств личности ребенка.

**Ключевые слова:** развитие, творчество, интеграция, хореография, сценическое и актерское мастерство, опыт, инсценированные песни, мюзикл.

### DEVELOPMENT OF CREATIVE ABILITIES OF CHILDREN BY INTEGRATING THE OBJECTS OF THE AESTHETIC CYCLE

Golovnina N. A.  
Tyul'kina Yu. Yu.

**Abstract:** The article touches upon the theme of integration of different types of arts, creation of conditions in school for the development of creative abilities of the child. The practical experience of teachers of different creative directions of activity in work on one product (a song, a fairy tale, a musical) is generalized. In conclusion, the authors come to the conclusion that the synthesis of vocals, choreography, stage action gives excellent results. The combination of different types of art in a single artistic idea determines the versatile development of all the qualities of the child's personality.

**Key words:** development, creativity, integration, choreography, stage and acting skills, experience, staged songs, musical.

«Ни одно искусство не замыкается в себе самом»

Цицерон

Современное время требует новых подходов в педагогике, что обеспечивает в современной школе условия для творческого самораскрытия природного дара каждого ребенка - только в этом случае воспитание и образование может стать целостным и гармоничным.

В системе зрелищных искусств эстрада сегодня прочно занимает свое обособленное место, представляя собой самостоятельное явление художественной культуры. Современная детская эстрада сочетает в себе развлекательную и воспитательную функции.

Музыкально - эстетическое воспитание детей в школе нацелено на гармоничное развитие личности в духовно-нравственном плане. Широкие перспективы в этом направлении мы видим в интеграции различных видов искусства.

Интеграция - процесс, или действие, имеющий своим результатом целостность (объединения частей в целое). Синтез предметов - хореографии, вокала и сценического искусства - оказывают многостороннее эстетическое воздействие на ученика. Единство этих компонентов определяет единство идейно-художественного замысла музыкального произведения.

Сегодня существует большое количество детских коллективов: студий, театров песни, ансамблей, в которых вокал, хореография и театральное искусство тесно переплетены между собой и именно этот факт позволяет им выгодно отличаться от чисто вокальных или танцевальных.

Мы хотим поделиться своим опытом работы.

Ежегодно, каждый класс начальной школы, выступал с творческим отчетом на празднике под названием «Неделя радуги». Каждый преподаватель - предметник готовил с классом отдельные номера (песни, танец и сценку) и выставлял их на отчетном концерте.

Однажды, в ходе подготовки к выступлению, возникла идея обогатить номер по сценическому мастерству песней и веселым танцем. В итоге, этот номер оказался намного выразительнее и богаче всех остальных по содержанию. Таким образом, появились музыкальные сказки «Маленькая Баба - Яга», (классный руководитель Куклина А. В.), «Доктор Айболит» (классный руководитель Кольцова С.А.).

Именно тогда и возникла идея интеграции предметов эстетического цикла: вокала, хореографии и сценического искусства на одном музыкальном материале.

Преподаватели постарались учесть влияние времени: интернета, открытого культурного пространства, нового поведения на сцене, где сейчас преобладает динамика, яркость, выразительность - одним словом «шоу».

Идея создания студии пришла в 2001 году. Наша работа по созданию творческой студии " Мозаика" стала в то время актуальной и значимой. Детская образцовая вокально-эстрадная студия «Мозаика» под руководством Почетного работника общего образования РФ, Заслуженного работника культуры РМЭ

Игнатовой Т.А. - это творческий детский коллектив, созданный на базе обычного класса начальной школы.

Целью нашей работы является создание условий для творческого развития личности учащегося внутри школьного коллектива и выявление наиболее талантливых детей для дальнейшего творческого совершенствования.

Работа судьи «Мозаика» многогранна, она включает в себя четыре ступени развития:

1. Подготовительную.
2. Развивающую.
3. Профильную.
4. Предпрофессиональную.

Нам хотелось бы подробнее рассказать о работе подготовительной ступени развития, которая является фундаментом для дальнейшего творческого развития детей.

Изначально, для реализации этой идеи был выбран общеобразовательный класс начальной школы (базовый класс студии «Мозаика»). Таким классом оказался 4 «Г» классного руководителя Куклиной А.В. (2001 г.), где было наибольшее количество активных детей.

На подготовительной ступени развития обучаются дети одного или двух (базовых) классов начальной школы. На протяжении 4-х лет обучения дети получают специальные знания, умения и навыки в музыкально-эстетическом образовании по предметам вокал, хореография и сценическое искусство. Совместная работа педагогов над одним музыкальным произведением помогает довести его до высокого многогранного уровня эстрадного номера.

Слушая выбранное произведение, каждый преподаватель представляет свою точку зрения в видении этого номера, в соответствии с профессиональной задачей: вокал, танец, сценическая драматургия. Затем педагогами обсуждается концепция номера.

Работа над номером требует решения ряда специфических задач. Это, прежде всего, умение раскрыть индивидуальность исполнителя, выстроить драматургию номера, учитывать природу специфических выразительных средств номера и многое другое.

Особенный подход требуется к подбору репертуара. От качества, используемого в работе музыкального материала и его исполнения, зависит музыкальное развитие, становление художественного вкуса учащегося.

Музыка является основой и душой произведения. Ясная мелодия, чёткий ритмический рисунок, яркая образность - вот необходимые качества танцевальной музыки для детей. Она создает то творческое настроение, ту эмоциональную атмосферу, которые необходимы для создания образа произведения. Только при органической взаимосвязи музыки и движений, сценическое действие приобретает осмысленность и выразительность. Содержание и форма музыки должны отвечать содержанию и форме произведения.

Особое внимание педагоги уделяют работе над созданием образа в песне. С первых же уроков прививается будущим исполнителям эстрадного пения понимание того, что сценические выразительные средства в эстраде не могут быть самоцелью, а должны быть тесно связаны с мыслью и эмоциональной наполненностью роли в песне. При работе задается много вопросов (кто может петь? для кого поет? с каким настроением? и т.д.), ответы на которые ищутся совместно с ребенком во время постановки номера. Иногда приходится искать образы из сказок, мультфильмов, делать этюды на понимание того, о чем эта песня.

Работа хореографа над оформлением вокального номера начинается с прослушивания музыкального произведения. При прослушивании песни необходимо сделать заметки об ее структуре. Изучив структуру песни, важно определить ее стиль. Стиль номера во многом определяет его целостность и зрелищность. Далее хореограф подбирает характерные для данного стиля движения из богатого арсенала хореографии

Настоящие сложности в исполнении постановочных движений возникают, когда исполнители должны одновременно петь. Главное правило здесь запомнить, что движение никогда не должно перевешивать пение. Зрители не обратят внимания на особенности пластики и движений, если не поймут, о чем поется в песне. Танцевальные движения должны подбираться соответственно настроению песни.

Репертуар студии очень обширен и многообразен. Его особенность - яркие разноплановые произведения:

- инсценированные песни
- сольные и ансамблевые песни
- песни с хореографическим оформлением
- музыкальные сказки
- и мюзиклы

В репертуаре студии имеются инсценированные песни: «Семечки», «Забияка», «Домовенок Кузя», «Муравьишка», «Рыбки», «Слякоть», «Бибика», «Мыльные пузыри», «Гном и бабочка», «Разноцветные кляксы», «Коротышки», «Африка» и др. Многие из этих произведений отмечены дипломами лауреатов различных конкурсов.

В основе этих танцев лежит образная хореография, очень близкая детям младшего школьного возраста. В этих номерах очень тесно прослеживается связь хореографии с актерским мастерством, пластическое решение образа с выразительной актерской игрой. Образ, создаваемый детским воображением, обладает реальной силой. Позитивная энергетика образов и движений раскрепощает резервные возможности детского организма.

«Арабская ночь», «Школа», «Чучело», «Чарли Чаплин», «Мода», «Распорядок дня» - это яркие сольные песни и исполнители, которые не оставили равнодушными членов жюри на престижных вокальных конкурсах.

Многогранной, сложной и одновременно яркой является работа с ансамблем. Песни: «Мобильный телефон», «Праздник», «Подари улыбку миру», «Ковбои», «Королева красоты», «Волга», «Селфи», «Реченька-река», «Мы дети Земли»- эти номера заняли достойное место на Всероссийских и Международных конкурсах среди вокальных коллективов.

Чтобы хореографическое оформление песни было запоминающимся, нужно воспользоваться тремя составляющими. Во-первых, содержание - то, что вы хотите отобразить в вокальном номере. Во-вторых, идея, которую вы раскрываете. В-третьих, мелодия, от которой вы отталкиваетесь, то есть то, что вызывает в вас творчество, это самое главное. И сегодня мы убеждаемся, что там, где есть мысль, образ, тогда всё читается и воспринимается зрителем: и лексика, и образная хореография.

Еще одной наиболее активной и занимательной формой приобщения искусству учащихся в школе является интеграция вокального обучения с театром и хореографией в форме постановки школьных мюзиклов. Мюзикл является ярким примером, синтеза искусств.

Работа над мюзиклом включает в себя:

- прослушивание материала несколько раз;
- продумывание мизансцен;
- прочитывание сценария со всеми героями мюзикла;
- обсуждение образа каждого героя и его характер;
- прочитывание в образах с эмоциями;
- предлагаемые обстоятельства в образах;
- упражнения на память физических действий в образах;
- первые репетиции на сцене, где ребенку предлагаются действия на выбор, а он, в свою очередь, выбирает те действия, которые ему удобны и комфортны;
- дальнейшие репетиции по эпизодам, где могут меняться мизансцены.

Когда пробный вариант режиссерского замысла готов, режиссер и актеры начинают работать, вместе с хореографическими и вокальными номерами. И возможно, что на данном этапе работы также будут происходить изменения в мизансценах, чтобы подвести к единству все подготовленные номера, так как драматургия берет на себя объединение всей композиции мюзикла.

На конечном этапе работы некоторые участники начинают импровизировать. Это говорит о том, что ребенок «вжился» в свою роль, и в любой неожиданной ситуации в мюзикле он будет себя вести как данный герой спектакля.

Первым детским мюзиклом, который был поставлен на базовом классе вокально-эстрадной студии «Мозаика», (кл. рук. Кольцова С. А.) - «Волк и семеро козлят». Позднее, на другом базовом классе студии (педагог по вокалу Нехаева О.И., кл. рук. Симахина Т.А.) был поставлен мюзикл «Ку-ка-ре-ку». Также на базовых классах студии были поставлены музыкальные сказки – «Дядя Миша», «Гном», а также мюзиклы – «Белоснежка и семь гномов»,

«Бременские музыканты», «Муха -Цокотуха», «Незнайка и его друзья», «Сон дождя или новые приключения Дюймовочки». В работу над этими постановками активно включились родители. Они вдохновенно творили костюмы для музыкальных сказок и мюзиклов. С этими произведениями мы участвуем в конкурсах и становимся лауреатами.

Примером серьезной творческой работы стал мюзикл «Химеры Нотр - Дама». С первым составом выезжали в Москву, и показывали нашим друзьям – ученикам московской школы. Через несколько лет его решили восстановить, подкорректировали слова песен, мизансцены. С этим мюзиклом участвовали в конкурсах: в Московском Международном театральном фестивале «Давыдовский» в номинации «Лучший мюзикл фестиваля» с присуждением второго места и в Межрегиональном конкурсе театров малых форм - диплом в номинации «За неповторимый стиль работы». Мюзикл был поставлен для учащихся старших классов. Главные роли исполняли взрослые солисты студии «Мозаика». На занятия по актерскому мастерству ребята приходили практически с выученными партиями, чтобы легче было работать. С каждым участником мюзикла велась отдельная работа по выстраиванию мизансцен, вокальных партий, введению в образ. Затем добавлялось хореографическое решение фрагмента. Иногда возникала трудность в подаче взрослого материала, трудность передачи эмоций, которые они еще не пережили или даже не имеют представления о некоторых чувствах. Приходилось искать и приводить примеры из их жизни, найти схожие эмоции, которые они уже испытывали и которые подошли к переживанию в данной сцене.

Ребята исполняли сложные вокальные партии, а также смогли передать глубину характеров персонажей. Они активно перемещались по сцене, жестикулировали, демонстрировали мимические возможности, участвовали в массовых танцевальных номерах и главное пели. Ребята в этом мюзикле продемонстрировали подлинный мастер-класс по сценическому движению и актерской игре.

Оригинальной находкой преподавателей и учащихся базовых классов студии «Мозаика» стали «Классные концерты». На этих концертах мы можем увидеть сольные, ансамблевые номера и отрывки музыкальных сказок, совместную работу ребят и преподавателей студии, а также классных руководителей и родителей.

Синтез вокала, хореографии, сценического действия дал прекрасные результаты. Наши учащиеся становятся дипломантами городских, Республиканских, Всероссийских и Международных конкурсов. Ежегодно в портфолио студии добавляется десятки дипломов с разных конкурсов и фестивалей. В настоящее время в студии занимается более 150 человек. За год участники студии «Мозаика» принимают участие примерно в шестидесяти школьных и городских концертах и мероприятиях.

Ученик, обучающийся в вокально-эстрадной студии, становится художником, создающим сценический образ, он обретает навыки

перевоплощения на сцене. Его действия выражены в слове, пении, мимике, жесте, пластике, танце. В итоге при профессиональной постановке сценического действия, все его участники получают свои, пусть и маленькие роли. Все дети получают возможность выйти на сцену, почувствовать себя актерами, творцами.

И именно, соединение разных видов искусства в единый художественный замысел обуславливает разностороннее развитие всех качеств личности ребенка.

### **Список литературы**

1. От идеи к опыту реализации: Центр Образования №18: Коллективная монография. / Сост. М.А.Тыртышная. - Йошкар-Ола: ГОУ ДПО (ПК) С «Марийский институт образования», 2008.-360 с.
2. Буйлова Л.Н., Кленова Н. В. Дополнительное образование детей в - современной школе. [http://omc.mosuzedu.ru/files/dop\\_statya.doc](http://omc.mosuzedu.ru/files/dop_statya.doc)
3. Редзевская Т.Н. «Хореография в общеобразовательной школе», программа <http://www.schl69.eduzgr.ru/p16aal.html>.

## НОВЫЕ ПОДХОДЫ К РАБОТЕ СО ЗРИТЕЛЯМИ

УДК 792.073

### УПРАВЛЕНИЕ СОВРЕМЕННЫМ ТЕАТРОМ НА ОСНОВЕ ОЦЕНКИ ПОТРЕБИТЕЛЬСКОЙ УДОВЛЕТВОРЕННОСТИ И ЛОЯЛЬНОСТИ ЦЕЛЕВЫХ ЗРИТЕЛЕЙ

Смирнова Диана Шамасовна

к.э.н, доцент

ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет»

Бочарникова Виктория Анатольевна

ГБУК «Волгоградский областной театр кукол»

**Аннотация:** без счастливых и довольных зрителей театр не сможет развиваться. Довольные потребители театра - это основа и цель эффективного управления. Не существует предела творческому подходу и новаторству в театральном искусстве. Нужен критерий, измеряющий эффективность управления лояльностью зрителей. В качестве универсального критерия мы предлагаем сбор таджетированного индекса Net Promoter Score (NPS) и Customer satisfaction index (CSI). Метод сбора данных, ежемесячные опросы и выборочные глубинные интервью с представителями целевых зрительских групп. В результате можно управлять удовлетворенностью зрителей, ценовой политикой и нормой прибыли театрального продукта.

**Ключевые слова:** потребительская лояльность, чистая оценка промоутера, индекс удовлетворенности потребителей, таджетирование зрительской аудитории, лиды.

### MANAGEMENT OF A MODERN THEATRE BASED ON THE ASSESSMENT OF CONSUMER SATISFACTION AND LOYALTY OF THE TARGET AUDIENCE

Smirnova Diana Shamasovna

Bocharnikova Victoria Anatolyevna

**Abstract:** without happy and satisfied audience, the theater will not be able to develop. Satisfied consumers are the base and the goal of effective management. There is no limit to the creative approach and innovation in theatre art. We need a criterion that measures the effectiveness of the management of audience loyalty. As a universal criterion, we propose to collect for target audience Net Promoter Score (NPS) and Customer satisfaction index (CSI). We suggest to use Method of data collection monthly surveys and selective in-depth interviews with representatives of

target groups. As a result, we can manage audience satisfaction, pricing, and the rate of return of a theatre product.

**Key words:** consumer loyalty, Net Promoter Score, consumer satisfaction index, target audience , leads.

Относительно маркетинговой деятельности следует сказать, что основная цель маркетинговой стратегии театра является создание и продвижение театрального продукта – спектакля. Достижение указанной цели подразумевает под собой деятельность по формированию привлекательного имиджа театра посредством управления театральным продуктом.

Стратегия управления театром должна быть направлена на формирование высокой мотивации и лояльности. Нас интересует лояльность, как зрителей, так и сотрудников театра. Термин лояльность берет свое начало от французского слова *loyal*, что в переводе означает «верность», «преданность» и «терпимость».

Лояльность - это эмоциональная привязанность работника к организации, а также желание оставаться ее членом, быть удовлетворенным содержанием работы и своей карьерой, ощущать внимание и заботу со стороны руководителя, который дает уверенность в целесообразности длительной работы [1, с. 108]. Мотивировать на повышение лояльности можно и нужно, предлагая разные программы от «выгоды», до «сотрудничества» и «родственных связей». Индекс потребительской лояльности NPS – это простая в расчете метрика, направленная на оценку лояльности клиентов компании или покупателей какого-либо продукта. Английское словосочетание Net Promoter Score, сокращенное до аббревиатуры NPS означает «чистая оценка промоутера». В русском переводе «индекс потребительской лояльности» или реже «индекс готовности рекомендовать». Считается, что индекс NPS тесно коррелирует с доходами компании и компания с высоким показателем NPS имеет тенденцию расти намного быстрее, чем ее конкуренты [4, с. 66]. Численные значения индекса получаются при ответе клиента на один единственный вопрос: «Насколько вероятно, что Вы будете рекомендовать покупки в нашей компании/нашего товара своим друзьям, знакомым, родственникам или коллегам?». Ответ на этот вопрос дается по десятибалльной шкале, где минимальный балл 1 означает «Категорически не буду рекомендовать ни при каких условиях», а максимальный в 10 баллов соответствует «Непременно буду рекомендовать». На основе собранных оценок, все покупатели делятся на три категории.

- Те, кто поставил 9 или 10 баллов – сторонники (адвокаты бренда).
- Те, кто дал оценку в 7-8 баллов – нейтральные покупатели. Это те, кто хорошо относится к организации, но не готовы ее рекомендовать на постоянной основе.
- Те, кто оценил в 1-6 баллов – критики. Представители данной категории недовольны работой и вряд ли совершат повторную покупку [3, с. 567].

Классический способ расчета NPS это вычисление разности между процентом «адвокатов бренда» и процентом «критиков».

Формирование и оценка лояльности клиентов театра сложная и многопрофильная задача. Значительная часть усилий нацелена на выявление нужд целевых потребителей и оптимальное удовлетворение выявленных предпочтений. Эти две стороны «общей лояльности» настолько взаимосвязаны, что понимание и управление одной из них требует понимания и управления другой. Позиция, которую занимает «Фронт-офиса» персонал театра (кассиры, билетеры, работники буфета и т.д.) в комплексе маркетинговых инструментов. Долгосрочные цели: удержание существующих потребителей, формирование положительного имиджа (бренда) театра, долгосрочная конкурентоспособность. Краткосрочные цели: привлечение новых клиентов, продажи заданных театральными продуктами.

Анализ инструментов маркетинга позволил сделать вывод, что областью преимущественного применения маркетинга отношений является: удержание существующих потребителей, долгосрочная маркетинговая стратегия и ведение конструктивного диалога с потребителем за счет брендируемости персонала (в первую очередь режиссеров и актеров).

Среди конкурентных преимуществ происходит смещение акцентов с цены, ассортимента, места продаж на высокий сервис обслуживания [5, с. 10]. Уровень обслуживания – один из приоритетных инструментов повышения лояльности клиентов. Оценка уровня обслуживания может проводиться по шкале от 1 до 5. Зрителя просят ответить на вопрос «Как Вы оцениваете работу театра в целом?», варианты ответа «Положительно; Скорее положительно; Затрудняюсь ответить; Скорее отрицательно; Отрицательно». В нашем исследовании положительно работу театра оценили 74 человека это 90% от числа опрошенных. 2 человека поставили вариант ответа «Скорее положительно». Только один опрошенный выбрал вариант «Затрудняюсь ответить». Хочется отметить, что поставившие плохие оценки были готовы пояснить и прокомментировать свой выбор.

Проблемы со сбытом в точках обслуживания клиентов могут крыться в человеческом факторе – невнимательном и небрежном исполнении персоналом своих обязанностей. Профессиональный сервис, быстрый ответ на жалобу или просьбу позволяют клиенту чувствовать свою значимость для организации.

Деятельность персонала, контактирующего с клиентами, обладает эффектом мультипликатора: она преумножает результаты, достигнутые другими инструментами комплекса маркетинга.

Для достижения фирмой синергетического эффекта от формирования лояльности первостепенным является воздействие на потребителей и персонал, поскольку именно они создают основную цепочку ценности для компании. Совокупность лояльности персонала компании и ее потребителей мы предлагаем называть «общей лояльностью».

Успешная реализация общей лояльности с учетом принципов концепции маркетинга отношений позволяет достигнуть компании большего результата, чем при воздействии только на мотивацию и стимулирование персонала или целевых потребителей.

Это явление предложено называть «синергетическим эффектом общей лояльности», под которым мы понимаем дополнительный прирост эффективности деятельности театра при одновременном воздействии на лояльность и внутрифирменного персонала, и потребителей.

Синергетический эффект от запуска программы лояльности достигается при ее интеграции в бизнес-процессы компании, начиная от маркетинга, заканчивая логистикой и клиентским сервисом. Интеграция должна охватывать информационные системы, должностные инструкции и KPI сотрудников. Важно своевременно озаботиться обучением и мотивацией сотрудников, взаимодействующих с партнерами и лидами. «Лиды» - это лидеры общественного мнения, обладающие потокообразующей способностью. Это те, чья рекомендация посетить спектакль может стать решающей при покупке театрального билета. Механизм, позволяющий выделить целевых лидов т.е. аудиторию, отвечающую определенным критериям, называется таргетинг. Таргетинг театра включает в себя следующие этапы:

1. Сбор информации о зрителях;
2. Анализ полученных данных в разрезе основных критериев сегментации;
3. Создание рекламного обращения (Уникального торгового предложения);
4. Размещение информации;
5. Анализ результатов по продажам билетов и оценка зрителей по методикам NPS и CSI.

Наши исследования выявили необходимость персональной работы с лидами «преподаватели младших классов» и «администрация дошкольных образовательных учреждений».

Создают новые методы распространения, сбора информации и влияния на потенциальных потребителей. Уже сейчас маркетинг вышел на новый технологический уровень. Существуют так называемые программы, которые на основе наших просмотров, запросов, покупок онлайн в сети интернет, формируют виртуальный образ пользователя и предлагают ему именно то, в чем он заинтересован с помощью контекстной рекламы. Аналогичная ситуация и с мобильными телефонами, номера которых люди предоставляют организациям для создания разных дисконтных и скидочных программ, что позволяет отследить предпочтения человека, его желания и соответственно рекламировать уже определённую услугу посредством звонков или смс оповещений.

Считается, что индекс NPS тесно коррелирует с доходами компании и компания с высоким показателем NPS имеет тенденцию расти намного

быстрее, чем ее конкуренты. В основе этого показателя лежит допущение, что лояльность клиента по отношению к компании складывается из:

- желания совершать повторные покупки и покупать театральный абонемент, и подарочный сертификат.
- позитивного отношения к допродаже (покупке дополнительных услуг и товаров: сувенирной продукции театра, программ, услуг буфета, фотографий в фотозоне и т.д.)
- рекомендации театра своим знакомым и друзьям.
- честного и открытого отзыва о спектаклях и мероприятиях театра.

Образ театра, как показало наше исследование, может быть и позитивным, и негативным. Типичная ошибка организации сферы услуг и театра, в частности, это анализ только позитивных отзывов [2, с. 74]. Безусловно это очень приятно, особенно для творческих людей принимать восхищение и похвальные отзывы. Как следствие, ориентируясь на положительные отзывы, администрация театра старается ввести дополнительные бонусы зрителям, которые и так удовлетворены качеством.

Примером таких предрешено положительных результатов является опрос с использованием ограниченной шкалы закрытых ответов, предложенных для анкетирования зрителей кураторами данной отрасли. Отметим, что в нашем исследовании 80 человек (98% из числа опрошенных) готовы посоветовать театр друзьям и знакомым. Этот результат выглядит как очень хороший, но дело в том, что вопрос «Посоветовали бы Вы своим друзьям и знакомым посещать наш театр?», дает только два варианта ответа «Да» и «Нет». Как вы прекрасно понимаете, если бы у посетителей театра был выбор из 10 бальной шкалы, то результат мог бы получиться более реалистичным. Таким образом, мы искусственно убираем плохие, с точки зрения высшего руководства ответы, а именно показатели от 8 баллов и ниже.

Нельзя забывать о негативных отзывах. Ведь удовлетворенный клиент поделится впечатлениями с 3-4 знакомыми, а неудовлетворенный расскажет, примерно, 10 людям свое отрицательное мнение об этой организации. Именно работа с клиентами театра, которые поставили меньше 6 баллов (по предлагаемой 10 бальной шкале), способна дать объективную информацию. Узнав, что именно их не устраивает, что следует изменить в нашем театральном продукте, наша организация улучшит свое таджетирование, а как следствие, получит возможность дополнительной нормы прибыли.

Предложения, выявленные в ходе опроса потребителей.

Выдержки из комментариев в анкетах, вопрос с открытой шкалой «Напишите Ваши пожелания для улучшения работы театра и удобства зрителей». Выдержки: «построить новый большой театр, в котором будет удобно», «надо делать спектакли ярче и проще, более понятно детям и интенсивнее, действие развивается вяло», «больше времени между антрактами», «почему такая разница в цене спектакля», «сделайте взрослый билет дешевле».

Для построения эффективной системы управления лояльностью клиентов театра и для разработки программ повышения приверженности следует выявить основные факторы, влияющие на лояльность. На основе проведенного опроса нами в таблице 1 выделены две группы факторов: рациональные и иррациональные.

Таблица 1

**Факторы, влияющие на лояльность потребителей**

<b>Рациональные факторы</b>	<b>Иррациональные факторы</b>
Качество обслуживания	Восприятие театра и спектаклей
Цена билета	Привычки
Спектакль, его актуальность и современность	Ожидания
Отношение клиента к культурному продукту	Чувство избранности
Экономическая выгода от потребления	Страхи клиента
Выполнение заявленных условий	Ассоциации
Статусность, признание	Наличие театральной культуры

Каждый из данных факторов занимает важное место в формировании системы лояльности. Влияние отдельных факторов отличается в зависимости от того, на какой стадии находятся отношения театра с клиентом.

Для положительного развития лояльности необходимы базовые условия, при отсутствие, которых все предпринятые усилия по повышению приверженности обесцениваются в глазах потребителей. Наши первичные исследования и обобщение материалов вторичного анализа позволили выявить факторы, оказывающие наиболее негативное влияние на лояльность.

1. Грубость персонала.
2. Категорический отказ в помощи при обращении клиента.
3. Откровенное игнорирование проблемы клиента.
4. Сложность с дозвоном.
5. Отсутствие ответа на электронное обращение клиента.
6. Непонятная политика цен «шкала-касса театра».

Среди представленных факторов первые три позиции способны не просто снизить лояльность, они способны привести к полной потере клиента и переходу его к конкуренту.

Использование эмоциональной составляющей при разработке стратегии продвижения театра позволит направить все силы для выстраивания взаимоотношений с клиентами.

Задачами маркетинговой стратегии театра должны быть на наш взгляд следующие:

- 1) создание положительного имиджа (отслеживание динамики NPS); выявление целевых групп и их культурных потребностей;

- 2) формирование ориентированной на них репертуарной политики;
- 3) продвижение спектакля, организация определенного общественного мнения о нем;
- 4) использование интерактивных ресурсов для опросов;
- 5) для повышения лояльности клиентов театра мы рекомендуем применять перечисленные ниже инструменты:
  - высокий уровень сервиса;
  - регулярное напоминание о театре, и его продуктах;
  - рассылка сообщений о новых проектах, спектаклях, мастер-классов, специальных предложений;
  - предоставление скидок;
  - выдача абонементов;
  - подарки и сувениры;
  - конкурсы;
  - организация клуба лояльных зрителей на страницах популярных медиа-ресурсов;
  - поздравление с днем рождения и другими праздниками.

Следует отметить, что стратегия управления лояльностью клиентов театра разрабатывается с учетом логики и эмоций. Некоторые факторы, которые оказывают влияние на повышение лояльности клиентов можно логически обосновать, например, цена продукта. А такие факторы, как качество спектакля или отношение потребителя к театру (режиссеру, актеру) рассматриваются с эмоциональной точки зрения. В связи с этим, тот, кто занимается маркетингом театра должен находить баланс между использованием логики и эмоциями клиента, поскольку они взаимосвязаны.

### Список литературы

1. Бланшар К. Как добиться лояльности клиентов в сфере услуг: учебное пособие для вузов / К. Бланшар, Д. Биллард, Ф. Финч. – М.: Эксмо, 2008.- 208 с.
2. Величко О.Н. Негативный клиентский опыт: как вернуть утраченную лояльность? //RETAIL & LOYALTY.-2015- №6 (51) С. 72-78.
3. Кольган М.В., Умеренкова Н.В. Факторы, влияющие на формирование лояльности потребителей. // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2016. – Т. 2. – С. 566–570.
4. Широченская И.П. Основные понятия и способы измерения лояльности / И.П. Широченская // Маркетинг в России и за рубежом. – 2014. – №2. – С. 64-67.
5. Pengaruh E-Marketing dan E-Crm Terhadap E-Loyalty Website Usaha Komunikasi Pemasaran Published in Binus Business Review on May 30, 2014 BINUS BUSINESS REVIEW.- Vol. 5 No.- 1 Mei 2014.-p. 8-17.

## СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ РЕГИОНАЛЬНЫХ ТЕАТРОВ

УДК 792.09

### УРОКИ В ЗРИТЕЛЬНОМ ЗАЛЕ

**Трофимова Светлана Георгиевна**  
ГБУКЧО ЗГДТ «Омнибус»

**Накоряков Владимир Николаевич**  
ГБУКЧО ЗГДТ «Омнибус»

**Аннотация:** В статье рассказывается о ведущем направлении в работе Златоустовского государственного драматического театра «Омнибус» по воспитанию юного зрителя через уникальную творческую программу «Театральные уроки-спектакли» и продолжении этой работы – первом открытом областном фестивале театральных уроков-спектаклей «Приглашение в театр».

**Ключевые слова:** театральные уроки - спектакли, «Омнибус», Златоустовский театр.

С теплом в сердце

Как привлечь детей к искусству, воспитать грамотного, вдумчивого зрителя? На этот вопрос попытались ответить в Златоустовском государственном драматическом театре «Омнибус» еще в 1987 году. Тогда возникла мысль: а что если попытаться выйти на тесный контакт со школой? Например, изучив школьную программу по литературе, рассказать ребятам о творчестве писателей, поэтов со сцены? Так родилась идея уроков – спектаклей. У истоков этого начинания стояли сегодняшний директор театра Александр Сергеевич Романов, работавший главным режиссером в 1986 – 1993 гг. Михаил Давыдович Поляков и группа артистов – энтузиастов.

Первой ласточкой стала работа по творчеству Д.И. Фонвизина «Сатиры смелый властелин» в постановке артиста Юрия Пронина. Три актера на малой сцене «Сфера» в течение 45 минут представляли зрителям не только личность драматурга, но и героев его комедии «Недоросль».



### Сцена из театрального урока-спектакля «Сатиры смелый властелин».

Творческий эксперимент в городе высоко оценили. Хотя изначально педагоги желали бы видеть артистов у себя в школах. Но время показало, что именно в неповторимой атмосфере зрительного зала может произойти это чудо: становление умного, чуткого ценителя самого древнего в мире искусства. Постепенно в афише стали появляться другие постановки: «Дело арестованного № 224» по творчеству А.С. Грибоедова, «Жили-были» по русской народной сказке «Царевна-Лягушка», «Болдинская осень» по творчеству А.С. Пушкина. Приятно удивило, что после просмотра школьникам захотелось взять книгу в руки и перечитать представленные произведения. Мнение педагогов было однозначным: «Театральные уроки очень помогают учителю. Дети получают много интересной информации, обогащается ум и сердце.» Так сформировалась уникальная творческая программа Златоустовской драмы «Театральные уроки – спектакли». Определилась ее цель: расширить рамки школьных уроков литературы, и ненавязчиво, интересно, увлекательно приобщить детей и юношество к искусству. Кстати, некоторые ребята именно на этих удивительных уроках впервые приобщаются к миру театра.

Определилась своя методика. Итак, это спектакль на 40 - 60 минут. Перед его началом представляется тема. В течение последующего времени на сцене разыгрывается инсценировка – повествование о жизни и творчестве того или иного писателя, поэта. Декорации – минимальны, постановочные приемы – лаконичны. В процессе представления актеры обращаются к ребятам с вопросами. Школьники охотно идут на контакт, приобретая драгоценные навыки общения, потому что царит особая гармоничная атмосфера.

Так с 1987 года театр органично вошел в школьную программу, а ученики и педагоги стали спешить в зрительные залы на уроки.

Еще один важный момент. Уникальная программа стала воплощаться в жизнь благодаря тому, что Александру Сергеевичу удалось установить прочные деловые отношения с управлением образования, городской администрацией, которые поддержали программу выделением финансовых средств. Дети приходят на уроки бесплатно.

Программа «Омнибуса» стала быстро набирать известность, и в 1990 году, по инициативе СТД РФ и Академии педагогических наук РФ, уроки – спектакли «Сатиры смелый властелин» и «Дело арестованного №224» были показаны в Москве. В журнале «Театр» № 10, 1990 г. в статье «Театральные уроки Златоуста» Елена Дмитриевская отметила: «Простыми, в сущности, средствами достигается важная цель — реставрировать животворный дух изучаемых в школе произведений Доверительная, но не снисходительная интонация, игровая природа рождает праздничную атмосферу умного и доброго сотворчества сцены и зала»

В 1993 году на базе «Омнибуса» проходил семинар в рамках русско – французской конференции «Город и театр в условиях новой экономической реальности» под эгидой Российского института искусств (г. Санкт-Петербург). По результатам этой большой работы в 1994 году Златоустовский театр был приглашен в г. Мец на Всефранцузскую ежегодную конференцию с показом двух спектаклей и двух театральных уроков: И. Кручининой «Ларчик мудреца» (по басням И.А. Крылова) и Ю. Лотмана «Читая Евгения Онегина» (по роману А.С. Пушкина).

В дальнейшем идею поддержал Борис Сергеевич Горбачевский, заслуженный деятель искусств РФ, работающий в «Омнибусе» главным режиссером с 1997 года и поставивший шесть уроков-спектаклей.

Программа реализуется в Златоустовской драме уже больше тридцати лет и является частью репертуара. К этой непростой, но интересной работе привлекаются, кроме главного режиссера, артисты, которые пишут сценарии, осуществляют постановку, вкладывая в творчество всю душу. Тематика может быть самой разнообразной. Так, в связи с высоким детским травматизмом на дорогах по просьбе управления образования и ОГИБДД ОМВД России по Златоустовского городского округа был поставлен спектакль по правилам дорожного движения. Он получился музыкальный, с интересными героями и поворотами сюжета, с декорациями, напоминающими улицы Златоуста. По словам артиста Максима Фаустова, «театральный урок отличается от школьного большей душевной комфортностью. Здесь не страшно, к доске не вызовут, восприятие совершенно другое, которое остается на долгие годы. Дети принимают театральные уроки с удовольствием. Силой искусства расширяется кругозор, воспитываются хорошие человеческие качества». А это говорят школьники: «В нашем театре есть такое уникальное явление, как театральные уроки. Складывается ощущение, будто Театр «призывает к себе» с самых ранних лет, воспитывает твою душу, учит чувствовать, а не только видеть и слышать» (Булатова Анастасия, шк. № 2, 5 «Б» класс). А это трогательное стихотворение написала Ивашкевич Александра, ученица одной из златоустовских школ.

Медленно катилась,  
Людей перевозя,  
Карета многоместная

И в зной, и в дождь, и в грязь.  
Свой путь нелегкий «Омнибус»  
Продолжил в наши дни,  
Везет нас к чувствам, к мыслям,  
Везет к себе самим.

Точнее, романтичнее, трепетнее, наверное, не скажешь.

После просмотра уроков – спектаклей активно практикуется проведение экскурсий и зрительских конференций. Общаясь с ребятами, мы видим их заинтересованность и в представленном литературном материале, и в том, что касается профессии актера. Сегодня творческая программа «Омнибуса» является дополнением к национальному проекту «Образование», успешно осуществляемому в нашем городе, и по-прежнему финансово поддерживается администрацией Златоустовского городского округа.

В репертуаре театра 13 театральных уроков – спектаклей:

Основная сцена

1. «Иоанн Златоуст» (о жизни святителя Иоанна Златоуста) - для 10–11 кл.
2. «Жили-были» (по русской народной сказке «Царевна-Лягушка») – для 1 – 5 кл.
3. «Приглашение в театр» (о театральных профессиях) – для 1 – 7 кл.
4. «Мы по улице идем» (по ПДД) – для 1 – 7 кл.



### Сцена из театрального урока-спектакля «Иоанн Златоуст»

5. Малая сцена «Сфера»
6. «Сатиры смелый властелин» (по творчеству Д.И. Фонвизина) – для 8-9 кл.
7. «Дело арестованного №224» (по творчеству А.С. Грибоедова) – для 8-9 кл.
8. «Болдинская осень» (по творчеству А.С. Пушкина) – для 9 – 11 кл.
9. «Поклонимся великим тем годам» (Победе в Великой Отечественной войне посвящается) – для 5 – 11 кл.
10. Мир А.П. Чехова. Спектакли по одноактным пьесам драматурга: «Предложение» и «Свадьба» - для 10 – 11 кл.
11. «Быть может, за хребтом Кавказа...» (о жизни и творчестве М.Ю. Лермонтова) – для 10 – 11 кл.
12. «Горьким моим словом посмеюся...» (о жизни и творчестве Н.В. Гоголя) – для 9 – 11 кл.

13. «Сказы Уральских гор» (1-4 кл).



Сцена из театрального урока-спектакля «Болдинская осень»

В течение сезона театральные уроки – спектакли проводятся каждый вторник, среду и четверг. Как это организовывается на практике? Ежемесячно составляется план, рассылается на электронные почты школ, которые делают заявки.

Уважаемые преподаватели и ученики!  
Театр «ОМНИБУС» в ноябре 2019 года приглашает посетить следующие театральные уроки-спектакли:

Малая сцена «Сфера»

5 ноября, вторник, 15.00.
6 ноября, среда, 15.00.
7 ноября, четверг, 15.00.
<b>«САТИРЫ СМЕЛЫЙ ВЛАСТЕЛИН»</b> (по творчеству Д.И. Фонвизина, 8 классы)
19 ноября, вторник, 15.00.
20 ноября, среда, 15.00.
21 ноября, четверг, 15.00.
<b>«БОЛДИНСКАЯ ОСЕНЬ»</b> (по творчеству А.С. Пушкина, 8-11 классы)

Основная сцена

11 ноября, понедельник, 12.00.
<b>«ПРИГЛАШЕНИЕ В ТЕАТР»</b> (знакомство с театральными профессиями, 1-6 классы)
15 ноября, пятница, 14.00.
<b>«ИОАНН ЗЛАТОУСТ»</b> (о жизни святителя Иоанна, за свое красноречие прозванного Златоустом, 7-11 классы)
26 ноября, вторник, 13.00.
<b>«ЖИЛИ-БЫЛИ»</b> (по русской народной сказке «Царевна-Лягушка», 1-5 классы)
27 ноября, среда, 13.00.
<b>«СКАЗЫ УРАЛЬСКИХ ГОР»</b> (по русским народным сказкам, 1-4 классы)

Театральные уроки проводятся бесплатно.  
Внимание! Возможны изменения!  
Справки и заказ спектаклей по тел. 62-02-90

Рис. 1 Ноябрьская афиша театральных уроков

Уже несколько поколений златоустовцев прикоснулось к искусству именно на уроках – спектаклях. И мы гордимся тем, что сейчас это наши взрослые зрители, которые сами ведут своих детей в театр. Таким образом, цели, поставленные много лет назад, оправдали себя: вырос грамотный, воспитанный зритель.

Программа вызвала к жизни новые творческие проекты, значительно расширяющие возможности взаимодействия с юным зрителем. С 2008 года в «Омнибусе» ежегодно проходит городской детско – юношеский театральный конкурс «Я люблю театр», на самое театральное учебное заведение города. В рамках конкурса школьники, студенты могут реализовать свои творческие способности в номинациях «актерское мастерство» и «литературное творчество». Для педагогов, активно работающих с детьми в эстетическом направлении, создан Банк педагогических идей, в котором собраны их индивидуальные творческие программы. Школы, которые активно посещали театр, участвовали в конкурсе и других мероприятиях, объявляются самыми театральными и получают главный приз — статуэтку театрального кота (персонаж урока «Приглашение в театр»).

С 2014 года воплощается проект «Приглашение в мир сказки» для самых маленьких зрителей. В его основе – классический сказочный репертуар. Обычные будни Златоустовской драмы: перед официальным открытием нового сезона с начала сентября в фойе «Омнибуса» звучат детские голоса. Это самые первые зрители – школьники спешат на театральные уроки – спектакли.

Первый областной.

С течением времени уникальную просветительскую идею подхватили и другие театры Челябинской области, в афишах которых стали появляться спектакли для школьников.

И тогда, по инициативе Златоустовского «Омнибуса», решено было провести на его сценах Первый открытый областной фестиваль театральных уроков-спектаклей «Приглашение в театр». Фестиваль прошел с 11 по 15 ноября 2019 года при поддержке Губернатора Челябинской области, областного министерства культуры, Челябинского областного отделения СТД РФ, главы ЗГО и управления образования и молодежной политики округа. Одиннадцать театров Челябинской области представили четырнадцать постановок на площадках «Омнибуса».

По три представления в день, нескончаемый поток зрителей (дети всех школьных возрастов) в течение всей недели, полные залы, шквал аплодисментов, сожаление, что спектакль закончился — таким было общее настроение. И стало понятно, что жанр «театральный урок – спектакль», родившийся в недрах Златоустовской драмы, жизнеспособен, актуален, открывает большие возможности для дальнейшего развития. Фестиваль изначально не задумывался конкурсным. Важно было посмотреть, как работают коллективы, вдохновить, поддержать. И, надо сказать, это была интересная, умная, увлекательная театральная неделя!



**Сцена из театрального урока-спектакля «Ищи свою звезду»  
Челябинский государственный драматический «Камерный театр»**

Старшеклассники погружались в творчество А. Ахматовой в спектакле «Ищи свою звезду» в исполнении актерского дуэта Виктора и Надежды Нагдасевых (Челябинский Камерный театр); Ф. Тютчева («Я встретил Вас») в исполнении актеров Верхнеуфалейского театра «Вымысел», представившего еще и урок мужества о судьбах женщин на войне; А. Пушкина в «Болдинской осени» Златоустовского «Омнибуса»; А. Чехова в опере-водевиле «Предложение» Магнитогорского театра оперы и балета; М. Цветаевой — в пронзительном моноспектакле «М. Цветаева. Мои дикости и тихости» актрисы Магнитогорского драматического театра Елены Кононенко;



**Сцена из театрального урока-спектакля «М. Цветаева. Мои дикости и  
тихости». Магнитогорский драматический театр им. А.С. Пушкина**

М. Лермонтова — в спектакле «Мцыри» Озерского театра драмы и комедии «Наш дом»; С. Есенина — в моноспектакле «О, верю, верю, счастье есть!» ведущего актера Челябинского Нового Художественного театра Александра Майера.



**Сцена из моноспектакля «О, верю, верю, счастье есть!»  
Челябинский Новый Художественный театр**

Для старшеклассников это были незабываемые минуты. Трогательно, проникновенно, весело — бесценный спектр пережитых эмоций! Ребята помладше познакомились с «Дорожной азбукой» (Озерский театр кукол «Золотой петушок»), с театральными профессиями (театр «Омнибус»), с баснями И.А. Крылова (Челябинский театр «Манекен»), проходили курс ОБЖ на представлении магнитогорского театра куклы и актера «Буратино» и вместе с артистами Челябинского театра кукол им. В. Вольховского открывали для себя кукольные университеты.



**Сцена из театрального урока-спектакля «Кукольные университеты»  
Челябинский государственный театр кукол им. В. Вольховского**

Разнообразие тем, жанров, творческих решений – все удивляло, все было на высоком профессиональном уровне, умно, с теплом в сердце. А иначе и нельзя. Как скажут позже участники фестиваля, ведь «воспитывается будущее страны».



**Сцена из театрального урока-спектакля «Приглашение в театр»  
Златоустовский государственный драматический театр «Омнибус»**

Открывал и закрывал большой праздник Златоустовский «Омнибус». «Приглашение в театр» — один из первых уроков – спектаклей о мире театральных профессий, давший название и фестивалю, был его началом. «Иоанн Златоуст» по произведению известного поэта, драматурга Константина Скворцова стал его впечатляющим завершением (режиссер-постановщик — Борис Сергеевич Горбачевский). На церемонии награждения всем участникам были вручены дипломы, букеты, гравюра с изображением эмблемы фестиваля – Кота ученого (подарок Златоустовской оружейной фабрики).

Завершением работы стал круглый стол, на котором состоялся обмен опытом в воспитании юного зрителя, а также обсуждались вопросы сотрудничества театра и школы. Всех впечатлила выстроенная система работы Златоустовского театра с управлением образования.

Однозначно было признано, что театральные уроки – спектакли — это интересная и перспективная форма работы с подрастающим поколением. Высказывались предложения по взаимодействию в плане творческого (гастрольного) обмена.

Незаметно пролетели пять насыщенных интереснейших дней. С ноября 2019 года фестиваль «Приглашение в театр», рожденный в Златоустовской драме, стал частью его истории. В Год театра, это, безусловно, главное событие для «Омнибуса», который в октябре 2020 года будет отмечать свой столетний юбилей. По словам председателя Челябинского областного отделения СТД РФ, директора Златоустовского государственного драматического театра «Омнибус», заслуженного работника культуры РФ, руководителя программы театральных уроков – спектаклей Александра Сергеевича Романова, фестиваль будет развиваться дальше, уже на уровне регионального, а в перспективе — всероссийского.

## ИСТОРИЯ ТЕАТРА

УДК 7.091.5

### РЕЖИССУРА В СОВРЕМЕННОМ ОПЕРНОМ ТЕАТРЕ: КОНЦЕПЦИИ, ИДЕИ, РЕШЕНИЯ

**Косилкин Михаил Юрьевич**

кандидат искусствоведения

доцент кафедры оперной подготовки РГК им. С. В. Рахманинова.

Главный режиссёр ГБУК ВГТ «Царицынская опера»

**Аннотация:** В статье освещаются теоретические взгляды на постановку оперы известных современных режиссёров: П. Брука, Б. Покровского, Ж. Мортье, критика Е. Цодокова. Рассматриваются концепции ряда спектаклей классического оперного репертуара Ф. Дзеффирелли, Г. Караяна, Ж.-П. Поннеля, Р. Захарова, М. Ханеке, Д. Бертмана, К. Митчелл

**Ключевые слова:** режиссура современной оперы, концепция оперной постановки.

### DIRECTING IN THE MODERN OPERA THEATRE: CONCEPTS, IDEAS, SOLUTIONS

**Kosilkin Mikhail Yurievich**

**Abstract:** The article highlights the theoretical views on the production of the Opera by famous contemporary Directors: P. Brook, B. Pokrovsky, J. Mortier, critic E. Tsodokov. The concepts of a number of performances of the classical repertoire of F. Zeffirelli, G. Karayan, J.-P. Ponnell, R. Zakharov, M. Haneke, D. Bertman, K. Mitchell are considered,

**Key word:** directing modern Opera, the concept of Opera production.

Когда знаменитую Рене Флеминг, американскую сопрано, спросили о главной фигуре в современной опере, она с горечью отметила полное господство режиссёров над певцами [1]. В постановке оперы на сцене от самых истоков жанра, с XVII столетия, длительное время значительную роль играли композиторы; они также занимались обучением певцов и в вокальном, и в, собственно, театральном отношении. На рубеже XIX-XX веков постановкой на сцене руководит дирижер, и постепенно формируется лидирующая функция фигура оперного режиссера. Со временем режиссер «заслоняет» дирижера и даже громкие вокальные имена. Ещё в конце 70-х годов в опере Ж. Бизе сверкали исполнители Елена Образцова (которую испанцы сочли лучшей

Кармен) и культовый тенор Пласидо Доминго. Хотя это был спектакль с «режиссёрского Олимпа» – Франко Дзеффирелли. И когда прима пела Кармен с Владимиром Атлантовым на сцене родного Большого театра, слушатели-зрители не уделяли должного внимания Ростиславу Захарову, в постановке которого этот спектакль прошел 430 раз за 26 лет (1953-1979).

Современный оперный театр – однозначно режиссёрский театр. Оперные спектакли в «Геликон-опере» – это спектакли Дмитрия Бертмана, получающего «Золотые маски» и другие многочисленные награды за режиссуру. Подводя итоги конкурса «Большая опера» 2019 г., он с энтузиазмом вспомнил слова Бориса Покровского: «опера станет самым современным, модным и популярным видом искусства» [2]. Хотя нелегко сегодня сказать, наступили ли уже сегодня эти времена.

Нет сомнения, что в оперном театре зритель ждёт сценической изобретательности и визуальной роскоши, не довольствуясь пением кумиров. Естественно, что критиков и исследователей интересует режиссура, решения конкретных спектаклей, которые сегодня поражают разнообразием поисков. Это обширная тема, требующая и выработки подходов к анализу, и накопления значительных материалов для убедительности обобщений и оценок. Существенную роль здесь играют мнения самих режиссёров, их видение задач воплощения оперы на сцене, постановочные концепции. В данной статье предпринят обзор теоретических позиций некоторых важных режиссёрских фигур, их высказываний о постановочных принципах современного оперного театра.

Питер Брук, английский режиссер, известный своими инновациями в постановках оперы, накануне второй половины XX столетия декларировал «режиссерский театр». «Король Лир» (кстати, его увидели в Москве советские зрители в 1961 г.) был презентацией этого театра, после чего Брука навсегда назвали «великим». Это была современная постановка Шекспира, обусловленная *памятью о том, современником скольких поколений был драматург*. Сценическое оформление было предельно скупым – практически пустая сцена; это стало одним из ведущих постановочных принципов режиссёра (Брук зачастую был художником своих спектаклей, нередко выступал автором сопровождающей их «конкретной музыки»). Характерная сценография послужила названием известной монографии Брука «Пустое пространство» (1968). Его режиссёрские постулаты, изложенные в этой книге, представляют собой своеобразную теорию современного оперного театра, принципы постановок оперы в ракурсе общественных представлений и зрительских ожиданий.

Считая, что текст является шифром, Брук требует на сцене определенной расшифровки интонированием, несущим актуальную для зрителя смысловую нагрузку. Музыкальную материю он рассматривает, как возможность максимально выразить «невидимое». Считая невозможным воспроизведение

музыкального текста без изменений, Брук предрекает гибель оперному спектаклю, слепо подчиняющемуся традиции.

Но английский режиссер не пытается упростить проблему и считать традиции непреодолимой преградой, потому что «омертвевшие элементы и понятия» присутствуют в изобилии в сегодняшней культуре. Это дает основание Бруку высказаться со всей категоричностью: Серьезную оперу он называет прекрасным примером Неживого театра, доведенного до абсурда. Это обширное поле сражения, на котором идет нескончаемая битва за пустяки, это набор сюрреалистических анекдотов, порожденных стремлением доказать, что в опере все должно оставаться так, как есть» [3]. И он высказывается за неизбежную необходимость перемен.

Так Питер Брук определяет свою позицию – пристально вглядываться в то, что кажется известным и надежно развлекающим, пытаюсь воплотить плохо видимое защитниками традиций, но по-настоящему способное взволновать зрителя своей актуальностью. Потому его спектакль и киноопера «Кармен» в начале 80-х гг. стали подлинным откровением на долгие годы, и сегодня вызывает восторженные оценки зрителей.

Рассматривая самые радикальные театры своего времени – Кэннингема, Гротовского и Бэкетта – Брук восхищается скупыми средствами, изнурительной работой, безупречностью форм, но отмечает их принципиальную элитарность. И одновременно с насмешкой говорит о театре прошлого, в котором сложилась традиция помещать актера среди декораций, освещать, гримировать – «чтобы убедить невежественную публику в том, что он избранник божий, и его искусство священно» [там же]. Сегодня, когда на сцене царят суррогаты, считает Брук, все ощущают, что необходим Священный театр.

Брук прозаически называет его «*Театр как таковой*», и это его глубоко личный «авторский» театр, портрет автора в момент работы, ищущего в умирающем и эволюционирующем театре. «Заманивание» публики он считает опасным «жонглированием» с идеалом хорошей жизни, жизни «высшего качества» – он называет его ложной приманкой. Искусство принципиально отделимо от жизни, но не для назидания или поучения, а чтобы бросить вызов публике и режиссеру, который радуется вместе со зрителями. Потому не может быть единого стиля для театров мира, как в XIX веке. Зритель должен хотеть изменить что-то в себе, в своей жизни, в жизни своего общества.

Принцип идеального для него театра Брук формулирует аббревиатурой ППС – *повторение, представление, соучастие*; эти три элемента нужны для того, чтобы состоялось сценическое событие. Правда, тут же Брук оговаривается – любая формулировка умирает, состоявшись, потому что правда в театре всегда находится в движении. И всегда можно начинать поиск правды заново.

Изложив более или менее подробно позицию Питера Брука – ее вполне можно назвать его теорией современного театра – надо сказать, что она

оказалась знаменательной и для театральной практики, и для исследований на длительное время. Это одна из трансформаций мифа оперы, типология различных общественных установок на ее восприятие и понимание. И критика *Неживого* и *Грубого* театра, и манифесты современного режиссера, соответствующего актуальным взглядам на постановку оперы, представляют собой своеобразные «концепты» культурных контекстов второй половины XX века.

А эти контексты четко демонстрируют противоречия анахроничного и радикального оперного театра, в рамках которых существует опера конца XX – начала XXI вв. Споры о живучести оперы и ее кризисе обострились в последнее десятилетие, обозначая безмерное расширение границ вкусов и привязанностей к жанру. Культуролог Е. Шапинская, автор книг и статей, посвященных явлению оперы, отмечает в 2015 г., что проблемы жанра не получили пока серьезного осмысления ни в культурологических, ни в музыковедческих источниках. Среди проблем она называет «культурные смыслы оперы, причины ее популярности или забвения, место музыки и слова в опере, проблемное поле оперного сюжета, условность оперы и попытки ее преодоления, приближения оперы к жизни» [4].

Спустя почти полвека после выхода книги «Пустое пространство» Брука, отечественный автор, главный редактор интернет-журнала «OperaNews» Евгений Цодоков пишет современную типологию режиссёрской оперы. Одна из его статей озаглавлена достаточно апокалиптически – Опера – уходящая натура, или Поминки по жанру». В достаточно обстоятельной статье «Визуализация оперы или Типология оперной режиссуры» [5] он, как и Брук, формулирует четыре типа подходов к постановкам в оперном театре.

Первая – *«натурализм, или тотальный аутентизм»* – постановки, соответствующие историческому времени создания оперы, отражающие наши знания об их премьерах при жизни композиторов. Никакой скидки на то, что мир, культура, люди, их речь и поведение за несколько столетий существенно изменились, как изменились сами зрители оперного театра, и технические достижения, преобразившие организацию сценического действия. Правда, он сам отмечает, что подлинный аутентизм невозможен в современной практике и сформулирован им для теоретической полноты картины.

Таким подходом отличается творчество швейцарского режиссера Ж.-П. Поннеля. Его «реинкарнации» опер К. Монтеверди «Орфей» (1978), «Коронация Поппеи» (1978.) и «Возвращение Улисса на родину» (1980) с дирижёром Н. Арнонкурсом (широко известным «аутентистом»), стали в своё время сенсацией в западноевропейском театре. Костюмы, декорации и, главное, манера интонирования партий певцами в сопровождении оригинальных ранних барочных инструментов в его постановках были подлинным открытием жизненности и актуальности театральной музыки почти четырехсотлетней давности.

Второй тип по Цодокову – *«исторический реализм»* – демонстрирует *изменившиеся художественные и исторические условия* в сохранении духа традиций. Режиссер опирается на знание традиций, но в опоре на современные средства, новейшие технические достижения театра. вырабатывает свою идею в балансе уважения к истории в современности. Цодоков называет данный тип также «консервативно-музейным», так как традиции в нем всё же преобладают над инновациями.

Яркой иллюстрацией «исторического реализма», наверное, можно счесть творчество Ф. Дзеффирелли в оперном театре, о котором мы можем судить по его киноверсиям «Травиаты» (1982), «Тоски» (1985), «Отелло» (1986). И В. Фельзенштейн с его осовремененным возвращением к истокам, и, особенно, Г. фон Караян, который продолжал традицию постановки оперы дирижёром.

К третьему типу режиссёрских походов к опере, распространившемуся во 2-й половине XX века, Цодоков относит незатейливо названную им *«современную режиссуру»*. Постмодернистское противостояние классическим театральным традициям, по его мнению, имеет множество вариаций. Одну из них Цодоков называет «актуализацией» с переносом действия в другую эпоху при декларативном усилении смысловых аллюзий и «метафоричностью без границ, доходящей до абсурда» – «эпатажность», хэппенинг и перформанс, порой, могут далеко увести от оригинала [там же]. Но при этом Цодоков настаивает, что эксперименты с актуализацией должны идти в унисон с авторским замыслом, не противоречить ему, а лишь усиливать его.

В связи с этим стоит упомянуть «Дон Жуана» Моцарта Михаэля Ханеке (2006), австрийского режиссёра и сценариста, известного в нашей стране по жёсткому кинофильму «Пианистка» (2001) с Изабель Юппер и Бенуа Мажимелем. «Дон Жуан» в Парижской опере, как будто, сохранял «живучесть» моцартовского героя в облике циничного бизнесмена, но спектакль завершился скандалом. Одержимость властью, деньгами, сексом были, конечно, порождены, близостью к окружающей современной действительности, но такой Дон Жуан вызывал шок почитателей оперной классики. Вместо театрального развлечения и удовольствия Ханеке хотел максимальной актуальности – чтобы не оставить никого равнодушным к отрезвляющему типу моцартовского «наказанного развратника» в наши дни.

**«Музыкально-поэтический символизм»** Цодоков называет четвёртым типом современной оперной режиссуры. Обязательное бережное отношением к духу сочинения, но не замена одной конкретики на другую, а значительный отход от автора, принципиальное усиление условности. Именно здесь эффективен основной закон визуализации оперной постановки, которая фигурирует в названии статьи. Это звучит так: «Любые немзыкальные художественные средства интерпретации в оперном искусстве плодотворны в той мере, в какой они усиливают и «обнажают» художественные смыслы основной оперной субстанции – музыки» [там же].

Автор огромного количества критических заметок и рецензий на спектакли, Е. Цодоков не претендует на научное исследование. Он ставит в живой форме острые вопросы об «уходящей натуре» оперы, явно не желая мириться с этим обстоятельством. Потом в резюме он буквально «заклинает», чтобы его просто поняли.

Кратко обозревая общие принципы режиссерских представлений о воплощении опер классического репертуара, приведем еще некоторые высказывания Б. Покровского и Ж. Мортье, созвучные изложенным идеям о разновидностях современного оперного театра.

Как и Брук, Борис Покровский понимал оперный спектакль как «беседу со зрителем», общение с публикой в форме диалога, а не декларативного назидания. Покровский против воздвижения стены: «здесь — мы, а там — вы, зрители; вам недоступен наш мир грез, фантазия сверхчеловеческих чувств, вы можете наблюдать и восхищаться» [6]. Его намерения сделать понятной режиссерскую идею; он особо подчеркивает, что разговор должен быть на равных, предельно честным и откровенным, вынося за скобки проблему уровня культурного запаса собеседника. Она, естественно, существует – потому удаchi постановки и провалы объясняются ориентиром режиссера, нередко демонстрирующего радикализм не для выражения ценной и актуальной художественной идеи, а для новизны ради новизны, чтобы удивить неискущённого зрителя.

Жерар Мортье (1943–2014), французский оперный режиссер, более тридцати лет, возглавлявший многие европейские фестивали и театры, был неумолим к консерватизму. Он был глашатаем радикальной режиссуры в опере, совершенно не принимал традиционный оперный театр прошлого. Не интерпретация музыкально-сценического произведения, не соавторство с композитором, а использование идей авторов оперы как отправной точки для своих фантазий, за что и прослыл «крестоносцем постмодерна». В своей знаменитой книге «Драматургия страсти» он осуждал и дирижеров, и режиссеров, предпочитающих фактически «почти концертные исполнения в «исторических» костюмах на фоне дворцов и лесов из папье-маше» с певцами, не отрывающими взгляда от маэстро [7].

Мортье считал, что ноты опер прошлого – это фиксация замысла композитора, но подробности чувств и образа мира эпохи, не могут и не должны быть ориентиром для режиссера. Традиционно настроенному критику А. Матусевичу это кажется немислимым: певец поет «люблю», а действия его персонажа таковы, что впору петь «убью» [8]. И он возмущается рассуждениям Мортье о смехотворности традиции, требующей от Тоски ставить два канделябра рядом с убитым Скарпиа, а Царицу Ночи помещать на фоне звездной сферы. «Любому здравомыслящему человеку понятно, что традиция не сводится к канделябрам и звездочкам на заднике – это гораздо более глубокое и всестороннее явление, в котором отражается преимственность

театрального процесса и наличие логики, невозможность низведения оперного спектакля к абсурду» [там же].

Приведенные примеры высказываний театральных маэстро и критиков о постановке оперы наглядно демонстрируют дискуссионное пространство интерпретации оперного произведения второй половины XX и нашего столетия. По существу, это противопоставление, а порой и противостояние традиционного театра и новаторских исканий. Но именно поиски нового осуществляются в очень широком диапазоне – от обновления костюмов, атрибутики и места действия до радикального изменения идей и концепций.

Конечно, трудно разделить сценический облик и концептуальность оперного спектакля. В этом плане стоит упомянуть «Кармен» театра «Геликон» в постановке Дмитрия Бертмана (1996), которую критики освещали как сенсацию. Хотя и упрекали за неорганичность соединения модернизированных сцен с традиционными, когда вслед за тусовкой молодежи в одеждах металлистов совершенно привычно звучит и выглядит дуэт Хосе и Микаэлла. Кармен режиссёр вывел в образе циничной проститутки, обслуживающей клиентов в автомобиле (магия перевода слов *car men*) на фоне мусорных баков и голой кирпичной стены. Но Бертман не ограничился метаморфозами сценографии и костюмов, он существенно изменил и некоторые мотивы сюжета. Эскамильо убивают контрабандисты, опасаясь, что Кармен уйдет с ним; они же уговаривают Хосе «порешить» неверную подружку. Но убивает ее мстительница Микаэлла, а Хосе как бы берет вину на себя, так как должен пропеть свои слова в финале «Арестуйте меня, я убил мою Кармен».

Дискуссии о представлении оперы сегодня разворачиваются не только в публикациях критиков; обсуждение в Интернете, порой, обнажает самые непосредственные мнения широкой публики. Зритель простодушно пишет, что отправился на давно не идущую геликоновскую «Кармен» с введённой новой солисткой. Признаётся, что предпочел отправиться не на ввод, а на «основной» состав, с Ларисой Костюк и Татьяной Куинджи, хотя, как обычно, *интересовала меня не столько музыкальная составляющая, сколько театральная* (курсив мой – М. К.). А вот ещё мнения – после премьеры и недавно: 03.12.1999 – «Ужасно. Похабно. Как можно ставить «Кармен» в таком бардаке? Вы лишились своих зрителей!!!! Никогда в жизни не придем к вам»; 12.05.2017 – «Слышала, как делились впечатлениями зрители в антракте! Я с ними полностью согласна – это не «Кармен», это пародия; вульгарщина нынче в моде» [9].

Когда в 2011 году на сцене отреставрированного Большого театра состоялась премьера «Руслана и Людмилы» в постановке Дмитрия Чернякова, писали тоже очень резко. Несколько цитат: «палочка-выручалочка Большого театра, на этот раз сотворил нечто, лежащее ниже всякой критики»; «на сей раз муза режиссера не посетила»; «он заполнил спектакль расхожими банальностями вроде борделя — которыми легко развлечь публику, не слишком знакомую с оригиналом Глинки» [10]. Был в этой постановке и

стриптиз пьяного Фарлафа, и салон спец-услуг вместо садов Черномора с тайским массажем Людмилы, и многие другие «нетрадиционные» атрибуты. Одна рецензия вообще вышла с вульгарной формулировкой «Много стёба, много слёз» [11].

Вообще, иллюстраций режиссёрскими работами в статье с поставленной темой безбрежное множество. Не только приглашение певцов в различные театры на конкретные постановки является характерной тенденцией современности, но и привлечение режиссёров. В 2015 году британский режиссёр Кэти Митчелл поставила знаменитую оперу «Альчина» Г. Генделя в Большом, крайне оригинально трактуя эту весьма «романтическую» барочную оперу. Осовремененной трактовкой её отличалась уже постановка с переносом действия в бордель в 1998 году в Штутгартском театре Йосси Виллером и Серджио Морабито, которую назвали иконой оперной режиссуры рубежа веков. Но, помимо чисто сценографической идеи замены садов сказочного острова на номер в отеле, Митчелл представила разнузданных в своих сексуальных забавах сестёр – получился почти «фильм ужасов». Может быть, над подобными замыслами витает память о скандале премьеры Генделя, где Амурчик в сюите танцев ужаснул чопорных лондонцев непристойностью своего откровенного костюмчика – почти через триста лет «смущать» публику приходится намного резче. Правда, дирижёр в этой постановке, итальянец Андреа Маркон, признанный авторитет в музыке барокко, не очень задавался подобной проблемой – с восхищением работал с фантастическими певцами, с прекрасными ариями и сценами.

В рецензиях, критических обзорах оперных премьер или чем-то привлекающих постановок многолетней давности, как правило, характеризуется постановка, оценивается режиссура. Потом немного внимания уделяется певцам-исполнителям – зачастую трафаретными эпитетами о соответствии краски голоса характеру и мастерством преодоления трудностей.

Негативно, кстати, оценена была критикой постановка «Кармен» в Большом театре в 2015 г. – рецензию газеты «Культура», отметившую вялость спектакля, привели в интернете с заголовком «Искусство уснуло» [12]. Исполнительницу главной роли Агунду Кулаеву, в принципе, похвалили: «отличная вокалистка, и с партией она справляется без проблем». Но и прозвучало недоумение: «красиво ходила и даже пыталась танцевать, но вопрос, почему к ее ногам валится все мужское население Севильи, остался открыт». А вот ещё определения из приведённой рецензии: турецкий тенор Мурат Карахан Хозе «отпел с куражом и хорошо звучал на форте», «не удастся лирическое звуковедение», «дуэт с Микаэлой в первом действии певец провел до обидного кондово». У Микаэлы (Анны Нечаевой) «голос звучал пластично и трогательно», у баритона (Эльчина Азизова) – все ноты были на месте, но куплеты тореадора стали самым скучным местом спектакля».

Можно упрекать критиков и рецензентов в недостаточном внимании к мастерству певцов, увлечённостью режиссурой и сценическим оформлением,

но у заявленной здесь темы имеется и такой поворот. Несмотря на неограниченную власть над спектаклем, далеко не всё зависит от режиссёра.

В нашем столетии стала очевидной необходимость анализировать оперное произведение – даже по нотному тексту – с учетом обстоятельств, породивших замыслы композитора в театральных традициях его времени и личной судьбы, а также в контексте современных постановкам обстоятельств. И режиссер не просто интерпретирует нотный текст композитора – существенную роль в его замыслах играют традиции театра, ожидания и предпочтения слушателей, актуальные тенденции в смежных искусствах и культуре.

Сценическая интерпретация, конечно, объясняется индивидуальностью артистов и режиссеров, но она порождается метаморфозами среды, которая изменчива и прихотлива – определенная культура диктует выбор конкретного облика оперного персонажа, его психологический типаж, жесты и пластику поведения, одежду и атрибутику, костюмы и сценографию. Чтобы понять, чем отличаются постановки, важно представлять, чем они порождены, какими историческими обстоятельствами и фактами общественной жизни. И конкретные нюансы формулировок являются очень важным материалом для исследования исторической динамики трактовок традиционного и обновляемого в различных ракурсах текста оперного произведения.

### Список литературы

1. Интервью с Рене Флеминг // «Деловой Петербург» № 27 от 26.01.2010.
2. Дмитрий Бертман: «Опера – самый модный вид искусства» . – Электр. ресурс. Режим доступа: [https://tvkultura.ru/article/show/article\\_id/353790/](https://tvkultura.ru/article/show/article_id/353790/)
3. Брук П. Пустое пространство. Секретов нет. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003.
4. Шапинская Е., Цодоков Е. Парадокс об опере - 1: культурные смыслы, эстетические ценности и историческая судьба. [Электронный источник]/ Е. Шапинская, Е. Цодоков, 2015. Режим доступа URL
5. Цодоков Е. Визуализация оперы, или Типология оперной режиссуры. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://operanews.ru/tsodokov.html>
6. Покровский Б. Моя жизнь – опера. – М., 1999. – 164 с.
7. Мортье Ж. Драматургия страсти.– СПб, 2016. – 348 с.
8. Матусевич А. Драматургия казуистики. – Электр. ресурс. Режим доступа: <https://musicseasons.org/dramaturgiya-kazuistiki>
9. <http://www.teatr.ru/Repertoire/Comments.aspx?perf=1034&rep=0>
10. [http://www.smotr.ru/2011/2011\\_bolshoi\\_ruslan.htm](http://www.smotr.ru/2011/2011_bolshoi_ruslan.htm)
11. Зимянина Н. Много стёба, много слёз // *Новая газета*, 4.11.2011.
12. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2015/07/17/600985-karmen-v-bolshom-teatre-iskusstvo-usnulo>

## АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ СОВРЕМЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ

УДК 37.036

### АВТОРСКОЕ ВОСПРИЯТИЕ ПРИРОДЫ В ДРАМАТУРГИИ А.Н. ОСТРОВСКОГО И А.П. ЧЕХОВА

Героева Людмила Михайловна

к. пед. н.

Санкт-Петербургский государственный институт культуры

**Аннотация:** Статья рассматривает проблему освещения образа природы в русской классической драматургии на примере творчества А.Н. Островского и А.П. Чехова. Проводится анализ восприятия драматургами пейзажных зарисовок в пьесах, влияние природных явлений на чувства и мироощущения действующих лиц, выявляется взаимосвязь внутреннего мира человека и природы. Исследуются вопросы мифологических понятий отношений человека и природы, раскрывается смысл их взаимодействия. Проводится разбор стилистических особенностей и использования средств художественной выразительности в пьесах драматургов.

**Ключевые слова:** русская драматургия, образ природы, пейзаж в драматургии.

Природа является совокупностью естественных условий органического и неорганического мира земли, не созданного деятельностью человека.

Природа независимое явление и существует оно по своим незыблемым законам, которые не всегда подвластны влиянию человека. Но вот свое воздействие на сознание и чувства человека, природа способна оказывать всецело и полностью.

Великий русский писатель-натуралист М.М. Пришвин во всех своих произведениях подчеркивал, что человек – это часть природы, и он вынужден подчиняться ее законам, именно в природе раскрываются человеческие духовные и физические возможности.

Авторы различных литературных направлений, применяя принципы использования образа природы, стремятся не просто отождествлять ее с чувствами и мыслями героев, но, прежде всего, добиваются усиления действенного конфликта своего произведения.

Роль пейзажных зарисовок в драматургии совершенно разная: как правило, пейзаж содержит композиционный смысл, кроме того, он считается броским фоном, на котором развиваются события. Пейзаж помогает ощутить тревогу героев и их духовное состояние. Описание природы дает возможность драматургу выразить собственные взгляды на происходящее действие, но,

самое главное, акцентировать внимание на своем отношении к героям. Создается впечатление, что пейзаж очеловечен, одухотворен. Своим величием и красотой он, как бы, оттеняет несовершенство человеческой жизни и всю жестокость событий, в которые, порой, вовлечены герои пьес. Но, чаще всего, пейзаж гармонично сливается с душевным миром героев. Природа имеет свою собственную культуру, в которой нет места хаосу, как противоестественному ее состоянию. Вот почему прекрасная в своем очаровании природа, это не только место обитания людей, но, прежде всего, это идеал и поразительная гармония.

В пьесе А. Н. Островского «Гроза» природе отводится большое место.

Уже само название этой драмы сосредотачивает в себе интенсивное и насыщенное природное явление, что подчеркивает яркое его воздействие на существование человека. Пейзаж у Островского это не только фон, на котором разворачиваются все события. Это живой актер, который вместе с прочими действующими лицами участвует в совершающихся событиях.

Пейзажные полотна города Калинов, размещенного на русской реке Волге, создают удивительное контрастное впечатление, где, с одной стороны, - вольнолюбивая и восхитительная река, а с другой – удушающая атмосфера города, где нет ничего живого, все старомодно и угрюмо.

Главная героиня пьесы – Катерина - мечтательный человек. Все ее детство было соединено с природой, тому свидетельством является ее жизнь до замужества в ломе у матушки, где Катерина не только чувствовала полную физическую свободу, но, прежде всего, свободу духовную.

Многие герои пьесы Островского не способны обладать такой духовной свободой в силу своей ограниченности и непонимания сущности всего живого, окружающего их жизнь. Дело в том, что они, зачастую, не имеют врожденной способности к сопереживанию красоте. Этим объясняется безразличие Кулигина к красоте природы, а также суеверный страх Дикого и Кабанихи перед грозой. Они не просто опасаются этого явления природы, в их восприятии это кара свыше, потому, что все их деяния и богообразность, лишь маска пошлости и бессердечности. А гроза способна нарушить их власть над безропотными существами и сбросить с них ореол властолюбия.

Любовь Катерины чиста и непорочна в своей первозданности, как естественная красота самой природы. Но, когда она понимает, что ее любовь стала греховной, что разменяла она свои чувства, поддавшись минутному увлечению человеком, не способным ответить ей взаимностью, то решение о самоубийстве возникает у нее как вспышка молнии во время грозы. Для Катерины нет больше иного исхода, чем обратиться к силе могущественной реки. Нет, не у людей она ищет защиты, она ищет спасение своей чести у природы. Хотя, в глубине души, Катерина прекрасно понимает безисходность своего положения оскорбленной и униженной женщины. Катерина слышит пересуды о том, что во время грозы кого-то убьет или загорится дом. Девушка убеждена, что гроза убьет именно ее. Гроза отвечает настроению женщины: природа в волнении, окружающий мир непривычен, беспокоен, ужасен,

возникшая буря – символ сердечных мучений Катерины. От людей Катерина не чувствует жалости, и лишь река Волга, которую Катерина обожала с детства, обретает ее, не оценивая, грешницей или праведницей была она при жизни. Смерть в волнах реки кажется Катерине не просто возмездием, но и своеобразным очищением от своего греха [3].

В пьесе А.Н. Островского «Бесприданница» роль пейзажной экспозиции: описание обрыва, картин Заволжья, место Волги и природы занимают большое место в жизни и мечтах Ларисы, главной героини, о счастье. Действие пьесы в основе своей происходит на улице, на берегу Волги. Несомненно, что это несет определенный смысл. Прежде всего, этот факт укрупняет конфликт и помогает увидеть трагическую участь героини на широком фоне русской природы. Волга, для Ларисы, представляет ту границу, которая разделяет ее нынешнюю жизнь и ту жизнь, которая у нее могла бы быть. Лариса убеждена: всё, что происходит на этой стороне реки – зло и несчастье, а на другой стороне – настоящий дом, уют и спокойствие души. В самом первом появлении на сцене, Лариса устремляет свой взгляд вдаль, на просторы Волги. И вот в этот момент, Островский добавляет очень важную деталь: он заставляет героиню пользоваться биноклем. Казалось бы, в этом видится некая странность драматурга: для чего он это делает? Хотя, в данном случае, ответ лежит на поверхности. Используя бинокль, Лариса хочет максимально приблизить к себе поэтический мир. Это мир противоположного берега, о котором она так страстно мечтает, и как можно дальше отдалиться от пошлой реальности этого берега, которая ей так противна и чужда. Восторженная натура Ларисы во многом ищет единения с природой. Ее желание летать говорит нам о том, что она хотела бы стать птицей, то есть стать частью самой природы [3].

Вообще, образ могучей русской реки Волги Островский использует во многих своих пьесах – «Воевода», «Бешеные деньги», «Горячее сердце» и других. Понятно, что драматург и сам испытывает благоговейное чувство перед могуществом и благородным спокойствием водного пространства реки. Но это не простое воспевание одной из величайших рек. Это своеобразное авторское проявление патриотизма А.Н. Островского как истинно русского человека и гражданина.

В сравнении с драмами «Гроза» и «Бесприданница», комедия А.Н. Островского отличается не только стилем стихотворного написания, но и проблемой тематики. Прежде всего, комедия ориентирована на изображение событий, происходящих в XVII веке, что, само по себе, обязывает автора соблюдать особую историческую правду. Пьеса начинается с подробного описания старого русского города, стоящего на берегу реки Волга. Здесь Островский уделяет большое внимание изображению местного уклада жизни, характерным чертам, присущим тому времени. То, что «волнующие» события происходят именно на берегах этой реки, отнюдь, не случайно. Автор четко проводит аналогию между характером вольнолюбивой, но бурной, порой неожиданной, в своих проявлениях реки, с нарастающим народным

недовольством в отношении правления воеводы. Поэтому, место действия комедии выбрано Островским четко и обоснованно. Причем, следует отметить, что образ реки в пьесе ориентирован автором не центрально, а, как бы в стороне, тем самым, определяя ее роль как стороннего наблюдателя за происходящими событиями. В то же время, надо понимать, что в любой момент такое положение этого спокойного образа может резко измениться. Собственно, это уже можно наблюдать в начале первого действия, когда на фоне безмятежного густого сада и обывательского спокойствия, опять возникает образ реки. Ситуация начинает меняться, чувствуется приближение назревающего конфликта. Далее, привлекая образ природы, Островский создает картину «глухого» места лесистого ущелья и непроходимой чащи. Стоящий тут же монастырь, олицетворяет незыблемость народной веры. Здесь, также, обозначена река, но нет ее четкого названия. Вероятно, автор сознательно делает акцент на то, что это не сама Волга, а небольшой ее приток, тем самым, создает ощущение нарастающего народного волнения. В дальнейшем, Волга предстает перед нами как главное действующее лицо, участвующее в развитии событий. Несмотря на то, что действие происходит во сне воеводы, автор дает четко понять, что сон, как говорится, «в руку» и воевода наяву терпит поражение.

Пьеса «Снегурочка» - одно из ярчайших творений драматурга А.Н. Островского. Эта пьеса отличается лиричной манерой повествования и волшебным антуражем, которые сопутствуют на протяжении всей истории. Характерно, что в этой пьесе не просто выписаны сказочные пейзажные зарисовки, но, прежде всего, явления природы и времена года становятся реальными действующими лицами.

Для того, чтобы полностью осознать замысел А.Н. Островского, следует обратиться к самой первой ремарке автора: «Начало весны. Полночь. Красная горка, покрытая снегом. Направо кусты и редкий безлистный березник; налево сплошной частый лес больших сосен и елей с сучьями, повисшими от тяжести снега; в глубине, под горой, река; полыньи и проруби обсажены ельником. За рекой Берендеев посад, столица царя Берендея: дворцы, дома, избы – все деревянные, с причудливой раскрашенной резьбой; в окнах огни. Полная луна серебрит всю открытую местность. Вдали кричат петухи» [3]. Островский не просто своей ремаркой создает декорационное описание для постановочного варианта пьесы. Он создает зримый облик того, где будут происходить события, тем самым, погружая и читателя, и зрителя в сказочную атмосферу всей истории.

Действие происходит в стране берендеев в мифические времена. В полночь на Красную горку вблизи Берендеева посада прилетает красавица Весна. Сопровождает её свита, чудесные птицы - журавли и лебеди. Но не гостеприимно встречают тёплую и совсем не привыкшую к холодам Весну. Мороз чувствует свою власть, поля покрыты снегом, а ручьи скованны

серебряным льдом. В споре Мороза и Весны звучит извечный вопрос о счастье. Этот спор намечает одну из главных тем «весенней сказки».

Автор дает почувствовать философскую сторону проблемы любви, создавая иллюзию мимолетного счастья Снегурочки, которая понимает, что возмездие Ярило- Солнца неминуемо достигнет ее, но даже кратковременная радость любви по сравнению с гибелью, не пугает ее. Становится понятным тот факт, что порой влюбленные совершают безрассудные поступки, не вписывающиеся в каноны общепринятых понятий и морали. Но тем острее вырисовывается драматургический конфликт, в котором автор дает нам понять значение ценности человеческих отношений, основанных на бескорыстности и открытости прекрасного чувства любви.

Все сказочные персонажи: Мороз, Весна, Ярило - глубоко реальны в системе событий пьесы. Их сказочность заключается только в волшебной силе, а ведь чувства и переживания они испытывают человеческие [3]. Сказочный фольклорный вариант пьесы позволяет автору приблизить ее к истинно народному эстетическому идеалу.

Обращение А.Н. Островского к природе вносит в его драматургию особую поэтическую окраску, усиливает тему и проблематику произведений автора и, кроме того, усиливает чувство восприятия и понимания жизни героев пьес драматурга.

В совершенно ином контексте озвучена природа в драматургии А.П. Чехова. Например, герои «Вишневого сада» Раневская, Гаев невероятно любят его, потому что атмосфера цветущих вишневых деревьев оставляет неизгладимый отпечаток в их душах. Само действие пьесы происходит полностью на фоне сада – это главная тема героев. Вишневый сад выступает символом родового гнезда, и его продажа символизирует конец прожитой жизни. Сад является олицетворением прошлого и будущего. Он такой же бессмертный, как и бессмертна жизнь. В пьесе вишневый сад является не только природой, но, прежде всего, это отдельное действующее лицо. Символика сада определяет структуру пьесы, ее сюжет, но сам символ сада не может трактоваться однозначно. Образ вишневого сада всеобъемлющ, на нем сосредоточены сюжет, персонажи, отношения. Он становится главным героем произведения. Характерно, что второе действие пьесы происходит на фоне необъятной дали, что подчеркивает связь героев со всей вселенной, частицами которой они являются [4, С. 151]. Всё, что автор представляет в описании: небо, солнце, деревья, поле, колодец, часовенка, кладбище, дорога, телеграфные столбы, город, луна и звезды – четко обозначено и конкретизировано. Это природа, Бог, смерть, люди, цивилизация. И получается, что фоном «Вишневого сада» является вся вселенная.

Сопоставляя «Вишневый сад» с другой пьесой Чехова - «Дядя Ваня», можно наблюдать совершенно другую картину. Сад, изображенный автором в этой пьесе, не является коммерческим, он предназначен только лишь для

прогулок, отдыха и чаепития: сад с аллеями и удобными качелями у крыльца, со старинным семейным столом и самоваром под старым тополем.

В пьесе «Чайка» внимание автора сосредоточено на описании парка, который представлен как место отдыха и развлечения [4, С. 20].

В пьесе «Три сестры» образ сада впервые приобретает символическое значение. Чехов сознательно смещает акцент с целого пространства сада на отдельные деревья и аллею, что подчеркивает неразрывную связь времен и поколений [4, С.101] [4, С.130]. Деревья воспринимаются героями пьесы как одушевленные существа и заставляют задуматься о жизни.

Природа – это вечная тайна и многообразие красок. У Чехова эти краски постоянно видоизменяются и трансформируются, порой нарушая все художественные каноны. Но тем интереснее и многограннее становится взгляд и отношение самого автора на тесную связь человека и природы. В своем толковании этой связи Чехов доходит до вершин литературного мастерства в философском обзрении слияния этих двух категорий. Для драматурга становится важной задача психологической составляющей взаимодействия человека и природы. Он пытается познать и постичь глубинный смысл этого процесса.

Еще одной характерной особенностью для творчества А.П. Чехова является символика воды. Вода, в понимании драматурга, такое пространство, которое является образом постижения истины, через осознание которой, он пропускает своих героев, устраивая им своеобразный экзамен на обретение собственного жизненного пространства на этой земле.

Примечательно, что во всех трех пьесах Чехова - «Чайка», «Три сестры» и «Вишневый сад», водное пространство не просто символическая часть традиционных русских имений, вокруг которого разворачиваются человеческие драмы, но, это, прежде всего, зеркальное отражение самой жизни героев. Автор намеренно выводит действующих лиц пьесы на соприкосновение с водой, чтобы их сознание могло сильнее контрастировать с фоном, казалось бы, прозрачной ее безмятежности. И тем острее чувствуется драматическая ситуация, когда водная гладь, нарушая свое спокойствие и плавное течение, оказывается враждебной и опасной стихией для человека (гибель семилетнего сына Раневской) или просто становится немым соучастником трагедии (дуэль и смерть Тузенбаха). В данной ситуации, драматург не оставляет никакой надежды на восприятие воды, как символа очищения, а трактует ее как враждебное человеку явление природы.

В русской классической драматургии именно Чехову и Островскому принадлежит наиболее яркое и образное описание природы. Их пейзажные зарисовки настолько точны и живописны, что порой напоминают фотографические произведения. Драматургам характерно выписывание каждой, даже мелкой детали, кажущейся незначительной на первый взгляд. Но лишь потом, с развитием действия, становится ясно, что именно такая незначительность, сыграет важную роль и окажет существенное влияние на

внутренний мир героя, его поступки и решения. Как Чехову, так и Островскому свойственно аналитическое мышление во взаимодействии природы и человека. Свое личное восприятие природы и жизненный опыт они очень точно вкладывают в литературные рамки драматургии, тем самым, создавая канву действия пьес.

Диалоги героев Островского и Чехова с природой, прежде всего, формулируют своеобразные ценностные ориентиры, позволяя провести анализ природы как цели миропонимания. Пейзаж в пьесах Островского и Чехова ярко подчеркивает несовершенство и хаос человеческих взаимоотношений перед лицом восхитительной природы, где все подчинено строгому порядку и красоте целостности. Используя в своих пьесах образ природы, драматурги наделяют свои произведения дополнительными художественно-выразительными средствами, которые придают величайшую эстетическую ценность и оригинальность их творениям. При этом, авторы конструктивно определяют и возможности самой природы в ее взаимодействии с человеком, и ее влияние на его сознание. Выделяя роль образа природы, драматурги, тем самым, обогащают саму стилистику литературного языка.

Образ природы в пьесах А.П. Чехова и А.Н. Островского позволяет раскрыть самого человека, понять его внутренний мир, поведение и поступки. Что касается взаимоотношений между действующими лицами пьес, то наиболее яркий акцент, в этом случае, помогают сделать изменения природных явлений: буря, дождь, ветер, гроза. В период таких изменений происходит не просто качественное перерождение человека, в такие моменты происходит нравственное возвышение или деградация личности. Тем самым, человек делает выбор – главной поведенческой позиции своей жизни.

### Список литературы

1. Каган М.С. Философская теория ценности / М.С. Каган. — СПб., 2017. — 205 с.
2. Коровин В.И. Русская классика в зеркале аксиологии / В. И. Коровин // Филолог. науки. — 2016. — № 3. — С. 77–91.
3. Островский А.Н. Полное собрание сочинений в 16 –ти томах. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1949-1953.
4. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30 –ти томах. – М.: Издательство Наука, 1986.

УДК 008.001.14.

## КОНЦЕПТОСФЕРА НАРОДНОГО ПРОСТРАНСТВА ОТ ЯЗЫЧЕСТВА ДО ПРАВОСЛАВИЯ В РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ

Героева Людмила Михайловна

к. пед. н., доцент

Санкт-Петербургский государственный институт культуры

**Аннотация:** В статье рассматривается влияние славянской мифологии и православных тенденций на творчество русских драматургов в контексте их личного мировоззрения и социокультурной среды. Анализируются различные подходы и принципы структуризации произведений русской драмы в отношении событий-концептов российской истории. Дается обоснование основным понятиям национальных идеалов и духовных устремлений в системе развития русского общества.

**Ключевые слова:** православие, славянская мифология, русское национальное самосознание, русская драматургия.

## CONCEPT SPHERE OF PEOPLE'S SPACE FROM PAGANISM TO ORTHODOXY IN RUSSIAN DRAMA

Geroeva L.M.

**Abstract:** The article considers the influence of Slavic mythology and Orthodox trends on creativity of Russian playwrights in the context of their personal ideology and sociocultural Wednesday. Examines various approaches and principles of structuring works of Russian Drama concerning events-concepts of Russian history. Given the rationale of the basic concepts of national ideals and spiritual aspirations of Russian society development system.

**Key words:** Orthodox, Slavic mythology, Russian national self-consciousness, Russian drama.

Вся история русской классической драматургии, естественно, неотъемлема от истории развития театра. Проявления театра мы наблюдаем в различных формах и видах: в виде религиозных мистерий, не говоря уже об обрядах; в виде чисто светских комедий, трагедий; в виде красочных процессий, игр и плясок. Все эти компоненты сначала сливаются непосредственно с процессом жизни, а затем изображают и преобразуют саму жизнь.

Изначально славянское язычество нельзя определить как религию. Вероятнее всего, это некая система познания природы, что соответствует уровню мышления славянина. Далее возникает потребность во всемогущественных образах, которые заимствуются у народов, с которыми

исторически приходится сталкиваться в силу географических или иных обстоятельств. Факт относительно легкого принятия Православия Русью, характеризуется тем, что христианство как бы заполнило духовный вакуум. Русь быстро приняла христианство, но также долго не могла справиться с остатками языческих верований. В этом случае надо отмечать не религиозное двоеверие, а обычное язычество с включением в него нового Бога.

Славянская мифология представляет собой совокупность мифологических представлений древних славян времени их единства до конца I тысячелетия н. э. К сожалению, славянские мифологические тексты не сохранились, так как религиозно-мифологическая целостность язычества была разрушена в период христианизации славян и нет возможности с точностью ответить на многие вопросы. Основные элементы славянской мифологии возможно лишь реконструировать с помощью вторичных источников, позднейших этнографических и фольклорных собраний, а также сравнительно-исторических сопоставлений с другими индоевропейскими мифологическими системами. В структуре славянской мифологии можно выделить несколько уровней: по функциям мифологических персонажей; по степени индивидуализированного воплощения; по характеру их связей с коллективом; по особенностям их временных характеристик; по степени их актуальности для человека [5, С.4-6]. Но с введением христианства был положен конец лишь официальному существованию славянской мифологии.

Мир овеян разговорами, легендами о язычестве и литературными произведениями с языческими воззрениями. Язычество – древняя религия славян охватывает всю сферу духовной культуры и значительную часть культуры материальной – производственной, охотничьей, собирательской. Материальная культура вся была проникнута убежденностью в постоянном присутствии и участии сверхъестественной силы во всех трудовых процессах. Сверхъестественные персонажи, после обращения славян в христианство, получили название нечистой силы и имели человеческий (антропоморфный), звериный (зооморфный) или смешанный антропоморфно-зооморфный облик. По убеждению древнего славянина-язычника этой сверхъестественной силой была населена вся вселенная, а умиловить ее и, даже отпугнуть, можно только с помощью особых ритуалов и традиций.

Христианство лишь частично уничтожило довольно свободную структуру язычества, подчинив его своей значительно более высокой иерархии ценностей. В бытовом отношении христианство предоставило языческим мифологическим персонажам статус нечистой силы, своеобразного отрицательного духовного начала, противостоящего силе «крестной», чистой и преисполненной святости. Происхождение народных воззрений о божественной силе восходят к христианству, а воззрения о силе нечистой во многом к славянскому язычеству. В этом мировоззрении нет двоеверия, поскольку оно представляет собой единую систему верований и цельно. Верования древних славян не имели различия рая и ада, эти представления

пришли только с принятием христианства. Они верили в единый загробный мир, который мог находиться далеко за морем, на небесах, или в подземном царстве.

Русской драматургии, сложившейся к концу XVII-XVIII веков, предшествовали архаичные обрядовые действия, хороводные игрища и скоморошьи забавы. Они содержали элементы, свойственные драматургии как виду искусства: диалогичность, драматизацию действия, разыгрывание его в лицах, изображение того или иного персонажа (ряженье) – все эти элементы были закреплены и развиты в фольклорной драме. Характерно, что русское мифологическое сознание – это своеобразный синтез язычества и христианства. Подтверждение тому русские праздники, где сопутствует дружба религии и язычества. Многим русским писателям, особенно присуще, было описание Рождественских традиций. Например, В. Жуковский, Н.В. Гоголь, А.С. Пушкин и Л.Н. Толстой в своих произведениях передавали характерный «парадокс»: почтение традиций православной церкви, когда в Сочельник накрывался стол из 12 постных блюд – по числу апостолов Христа, в то же время, чередовалось с колядованием. На Рождество начиналась русская забава – шествие ряженых, а период Святков вообще считается самым лучшим для гадания, которые, в свою очередь, согласно христианству запрещены.

Устное народное творчество русского народа сохранило ценный материал древнерусской языческой культуры. Наиболее ярким проявлением народных традиций является пьеса А.Н. Островского «Снегурочка». Пьеса создана на сказочно-мифологической основе. Все её персонажи, так или иначе, имеют фольклорные и языческие корни. Пьеса имеет две структурные основы: фольклорную и языческую [7, С.7-10]. В своей пьесе «Снегурочка» А.Н. Островский, анализируя человеческое и жизненное пространство древних славян, отвечает на вечные вопросы поиска смысла жизни, развития бытия. Это не единственная пьеса драматурга осознания русского пространства и русского времени. Его пьесы «Тушино», «Воевода» - это глубокие человеческие переживания за судьбу народа в его падении во грехе. После сражения богов, демонов и героев в «Грозе» Островский возвращается в область так называемого «Божьего допущения», к персонажу Мише Бальзамину. В период между «Грозой» и «Снегурочкой» драматургом написано восемнадцать пьес, где он создавал «незлобивый мир-гнездо» [4, С.92]. В своем художественном исследовании русского духовного пространства Островский возвращается на два столетия назад, рассказывая об «эпохе двоеверия», которая соединила языческие и христианские верования.

Следует отметить, что многовековое влияние православия на формирование русского самосознания и русской культуры имело свои исторические предпосылки. Ведь до начала правления Петра I понятия «светская культура», как такового, не существовало, вся культурная жизнь русского народа была сосредоточена вокруг церкви. В дальнейшем в России формируется светская литература, поэзия, живопись и музыка, достигнув

своего апогея в XIX веке. Но, тем не менее, выделенная в самостоятельное социокультурное направление, русская культура, не утратив мощный духовно-нравственный заряд, который давало ей православие, сохраняла живую связь с церковной традицией. Темы веры, Бога, Христа и Евангелия имеют важное символистское значение в произведениях Пушкина, Лермонтова, Гоголя. Однако не только в их литературных трудах можно узреть мотив Бога. Каждая эпоха независимо от социального значения церкви дарила миру авторов, несущих в своих произведениях лейтмотив религиозного содержания. Даже во времена строительства Советского государства, XX «безбожный» век не стал исключением, и русская культура оставалась носителем христианского благовестия для многих людей, насильственно отторгнутых от своих корней, продолжая свидетельствовать о тех духовно-нравственных ценностях, которые атеистическая власть ставила под сомнение и стремилась уничтожить.

Русская драматургия как ветвь русской литературы в своем становлении прошла нелегкий путь, собственно как и сам русский театр., появившийся в XVII веке по образу и подобию европейского. Свое новое возрождение русский театр получает при Петре I, а бурный подъем, русская драматургия начинает переживать с середины XVIII века, одновременно со становлением профессионального театра, нуждавшегося в национальном репертуаре. Вершиной русской драматургии того времени можно назвать почти реалистические комедии В. Капниста: «Ябеда», Д. Фонвизина: «Недоросль», «Бригадир», И. Крылова: «Модная лавка», «Урок дочкам», «Пирог», «Кофейница», «Подщипа» и другие. Стремительное развитие русской драматургии происходило благодаря хронологическому культурному разрыву с Европой. Историческое «запаздывание» обусловило высокий темп развития, а также огромный жанровый и стилистический диапазон всей русской драматургии. К началу XIX века исторический разрыв российской драматургии с европейской был ликвидирован и с этого времени она развивается в общем контексте европейской культуры. Анализируя этапы развития русской драматургии, можно проследить изменение характера её смыслового содержания с религиозно-нравственного на социально-психологический, направленный во внутрь, тем самым, можно наблюдать зарождение так называемой рефлексии. По своей сути почти вся русская драматургия неразрывно связана с православием, являющимся духовным ядром русской культуры. Национальные идеалы, духовные устремления народа, совершенно архетипическое, устойчивое исторически зарождалось и развивалось в менталитете русского человека в тесной связи с развитием восточной ветви христианства. «Вся наша литература XIX века ранена христианской темой, вся она ищет спасения, вся она ищет избавления от зла, страдания, ужаса жизни для человеческой личности, народа, человечества, мира. В самых значительных своих творениях она проникнута религиозной мыслью», — пишет Н.А. Бердяев [3]. Православное мировидение формировало в русской классике систему ценностных представлений об истории и современности в их духовно-

нравственном измерении. Так в «Борисе Годунове» А.С. Пушкин поднимает темы нравственного преступления и Божьего суда, раскрывает не только связи образов действующих лиц, но и в контексте изображает духовное состояние всего народа, переживающего трагические коллизии своей исторической судьбы. Вне религиозной и духовно-нравственной проблемы невозможно представить переживания многих персонажей русской драматургии: Онегина и Печорина, Обломова и Болконского, братьев Димитрия, Ивана и Алексея Карамазовых, героев драматургии Чехова. Русская драматургия по своему характеру антропоцентрична. В центре ее всегда стоит человек, изображенный в самые значительные минуты своей жизни, и этапы его духовного становления неразрывно связаны с вхождением, погружением в православный мир.

В качестве центральной темы драматургия XIX века намечает изображение жизненных перемен. Характерная особенность пьес этого периода позволяет детализировано видеть и ощущать жизненные реалии, в центре которых личность человека и проблема его взаимопонимания, контакта с миром. Страсти берут верх над разумом. Философские, насыщенные глубоким психологизмом, но при этом, поразительно тонкими в простом человеческом понимании, стали драматургические произведения А.С.Пушкина - драма «Борис Годунов» и цикл «Маленькие трагедии». Важно отметить, что Пушкин на протяжении всей своей жизни являл парадоксально противоположные отношения с православием, однако к концу жизни определился на таком мнении: «Религия создала искусство и литературу; все, что было великого в самой глубокой древности, все находится в зависимости от этого религиозного чувства, присущего человеку так же, как и идея красоты вместе с идеей добра... Поэзия Библии особенно доступна для чистого воображения» [6]. Эта позиция Пушкина четко определена в народной драме «Борис Годунов», где власть осознается как связь с божественным промыслом, божественной волей, благословением или гневом. Впервые в драматургии раскрывается нерушимая связь между монархом, народом и Богом. Борис борется со своей совестью, в этом заключается одна из коллизий трагедии. У Бориса есть чувство вины в связи с гибелью царевича Дмитрия, но оно не может перерасти в действенное покаяние, потому сильны его муки совести, от которых он не находит освобождения. Трагедия А.С. Пушкина «Борис Годунов» полна заключенных в ней смыслов, из которых можно утверждать, что нерушимая связь русского народа с Богом находит свое отражение как в отношениях с властителем, так и в случае с «не избранным Богом» монархом, только в этом случае она имеет плачевные последствия для «самозванца».

Индивидуалистический бунт на фоне мрачно-романтических мотивов, звучат в драматургии М.Ю. Лермонтова: «Испанцы», «Люди и страсти», «Маскарад». Лермонтову как человеку свойственно религиозное восприятие красоты, в особенности красоты природы, в которой он чувствует присутствие Божие. Как православный христианин, Лермонтов очень часто поднимал религиозные темы. Например, пьеса «Маскарад», действие которой происходит

во вполне светских условиях, несмотря на это, имеет под собой глубоко религиозные основания. При тщательном анализе можно усмотреть мотивы лермонтовского демона в лице Арбенина, который стращает сам себя, нагнетая страсти до апогея. Возомнив себя властителем и решателем человеческих судеб, он ловко и расчетливо наказывает князя Звездича, при этом отравляет любимую жену. Характерным для судьбы самого Арбенина становится появление Неизвестного. В нем виден некий фатализм для главного героя с его заблудшей душой.

Смесь критического реализма с фантастическим гротеском и невероятной моральной глубиной наполняет произведения Н.В. Гоголя «Женитьба», «Игроки» и «Ревизор». Гоголя можно олицетворять как своеобразного пророка православной культуры, перерабатывающего проблемы культуры в свете Православия. Подтверждение этому находим и в собственных высказываниях писателя: «Предназначение подлинного искусства – быть «незримой ступенью к христианству, к храму, к обрядовому богослужению» [6]. В пьесе Н.В. Гоголя «Ревизор» мы наблюдаем сюжетную линию, которая выходит к философской мысли о внутреннем несовершенстве человека, и, это становится центральной темой многих его произведений. В проблемном плане Гоголь как драматург остается верен древнерусской идее нравственной ответственности и служения. Все проблемные компоненты вложены в одну идею неизбежного духовного возмездия, потому что настоящий ревизор не выскочка Хлестаков и даже не настоящий ревизор из Петербурга, а наша совесть. Именно этим смыслом наделена заключительная «немая сцена» пьесы «Ревизор». Сцена остановившегося времени, Судного часа, когда каждый должен был задуматься о своей жизни.

А.Н. Островский, отличавшийся в жизни и в творчестве как добросовестный христианин, был проповедником религиозности. Одним из примечательных в этом направлении произведений является его пьеса «Гроза». Пьеса наполнена атмосферой существования двух враждебных богов. В домах живет мрачный и строгий Бог Кабанихи, опирающийся на заветы «Домостроя», в душе Катерины живет солнцеликий Бог - создатель и святитель рая. Несмотря на то, что Катерина является носителем чистой веры, она трагически заканчивает свою жизнь. Как справедливо заметил А. М. Дунаев в своей книге «Православие и русская литература»: «В Катерине происходит полное угасание веры, приведшее её к самоубийству» [2]. Духовность, вера в Бога ею были утрачены. Вся ее сущность подчинена только страху. В результате страха произошло угасание личности, откат от русских православных традиций, что, в конечном счете, привело к гибели.

Дальнейшее направление развития мирового театра было обусловлено появлением пьес А.П. Чехова «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад», ставших достойным открытием русской драматургии. Творчество Чехова, обогнавшее свое время, совсем не укладывалось в традиции драматических жанров, вообще опровергая теоретические каноны драматургии. Именно с

творчества Чехова начался кризис православных традиций в русской драматургии. Сам Чехов так говорил о своем отношении к Богу: «Я давно растерял веру» [6]. Эта «потеря» определила ведущий смысл его пьес: поиски правды, в том числе и религиозной. Чехов считал: «Никому не дано познать Бога» [6], но подтекстом было: «но никому нельзя останавливаться в поисках его».

Стремительно развивающиеся исторические реалии в системе развития русского общества определили социально агрессивную, мрачно-натуралистическую эстетику А.М.Горького, которую он разрабатывал в своих пьесах «Мещане», «На дне», «Дачники». Личное неверие писателя в Бога и отказ от Церкви привели его к идее человекобожества, развиваемую Горьким всю жизнь. Вера, по словам Горького, отвлекала человека от борьбы за лучшее будущее. В социальной, по своей сути, пьесе «На дне», Лука является носителем философии веры в Бога. Но его вера искажает реальную правду, заставляя человека уйти от реальности в мир прекрасных иллюзий. Тем не менее, начав с воспевания в творчестве свободы человеческой личности, писатель в итоге приходит к подтверждению парадоксальной закономерности, что отрекаясь от Бога, человек отрекается от личности.

Государственный контроль, установленный над театрами, стал причиной возникновения нового репертуара, который отвечал бы современной идеологии. В ряду многочисленных драматургических разработок, пожалуй, можно сегодня назвать лишь одну пьесу – «Мистерия-Буфф» В.В. Маяковского. Социально-бытовой характер пьесы интересен аллегорическим соотношением действительности с теоцентристской системой мира. Местом действия выступают ад, рай, земля обетованная, среди героев есть ангелы, святые и черти, но, несмотря на это, картина христианского взгляда на строение мира в данной пьесе приобретает новаторско - революционное воплощение.

Ряд постановлений, обнародованных в 1950-е годы и направленных на повышение качества драматургии, когда была осуждена так называемая «теория бесконфликтности», провозглашавшая единственно возможным драматургический конфликт «хорошего с лучшим», открыл период, отмеченный яркой индивидуальностью А. Вампилова. Парадоксы его произведений: мыслей, взаимосвязей, реплик, между тем, закладывают философовско-религиозные пласты смысла. Пьеса «Старший сын» это притча о блудном сыне, где звучит христианская тема всепрощения и вселюбви. В парадоксально- символистской пьесе «Утиная охота» уже наблюдается другой парадокс - внутренний в личности главного героя Зилова. Через плотную линию символов пробивается истинный смысл пьес Вампилова, являющегося воплощением православных традиций в современной русской драматургии.

Для верующего русского человека земля всегда была святым понятием и определялось еще со времен язычества как явление сакральное. Земля была всеобщей матерью. Поэтому обращение к родине-матери, отчизне или к матери

сырой земле является достаточно устойчивой доминантой национального сознания.

Важной особенностью необходимо выделить соборность, которая как способ коллективного бытия, есть своеобразное выражение общей судьбы народа и не только имманентно, но и является внутренним психологическим и духовным качеством русских, а также необходимостью, которая продиктована определенными условиями. В число этих условий входит основная задача – организация своей необъятной земли. Всему русскому свойствен своеобразный феномен «рассеянного» пространства, где сочетаются и соседствуют как жизненные центры, так и пустоты. Пространство земли, где формировалось наше государство, имело неравномерное развитие, в результате чего жизнь столиц и провинциальной глубинки принадлежали разным историческим эпохам. Выстраивая философскую модель русского космоса, мы приходим к своеобразному драматургическому художественному образу: путь-дорога. При этом следует определиться и с формой русской логики, представляющей собой многоточие, то есть незавершенность. Многие исследователи отмечали открытость, как особенность русской культуры, а заветной мечтой русской души всегда была мысль: начать все сначала. Отсюда берет истоки русская неудовлетворенность реальным, тоска по идеальному миру, жажда светлого будущего, искание лучшего, именно отсюда оформляются истоки странничества, характерные для Руси. Вот почему в понятии русского человека возникают два образа: лес и степь, которые как жизненные и смысловые пространства восточных славян находились во взаимном противоречии друг другу. Если степь – это воплощение широты, удали и воли, то русский лес кормил и одевал людей, определяя уклад жизни. В славянской мифологии были даже особые, «почитаемые» деревья. Но кроме благ, даруемых человеку, лес таил загадки и опасности: дикие звери, разбойники. В произведениях русского фольклора именно лес населяет «нечистая сила». Что касается водного пространства, то у русичей роль дороги выполняла река, которая кормилицей и воспринималась как глава семьи: Волга-матушка, Амур-батюшка. Именно по берегам рек расселялись русские племена, по ним велась торговля, возникали города.

Анализируя структуру национальных событий-концептов, следует отметить, что в специфике природного бытия России кроется несомненная противоречивость россиян: свобода духа, жертвенность за идеал, но, в то же время, это страна покорности. Каждый из концептов исторически привлекал не только ученых-специалистов, прежде всего, они имели отражение в русской культуре и содержательное развитие русской драматургии яркое тому подтверждение.

Национальное самосознание русского человека всегда воспринимало реальность через призму веры, в своей способности преломить житейный библейский сюжет на светский манер без утери смысла. Неизменный для русского человека призыв к вере всегда прорывается через метафоры,

аллегии, даже отрицания и выстраивания концепций нового бога, человекобожества. Русская драматургия наделена тонкой идеей православных традиций, идеей в Божественное начало всего сущего. Глубокое вторжение в смысловую структуру русской драмы, на протяжении всего её становления и развития, подтверждает факт её неразрывных связей с православием и православной церковью, а поиски духовности русских драматургов и их образных миров расширяют границы понимания отечественной словесности.

### **Список литературы**

1. Белозёрова А.В. Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX века – начала XXI века: 1917 - 2017. Том 1, 1917–1934: в 3 т. - Санкт-Петербург : Алетейя, 2016. - 541 с.
2. Дунаев М.М. Вера в горниле сомнений: Православие и рус. лит. в XVII -XX вв./ М. М. Дунаев. - М.: Изд. Совет Рус. Православ. Церкви, 2002. – 1055с.
3. Капрусова М.Н. Православная традиция в русской культуре и литературе: учебно-методическое пособие / М.Н. Капрусова ; М-во образования и науки Российской Федерации, Борисоглебский фил. ФГБОУ ВО "Воронежский гос. ун-т". - Борисоглебск: Кристина и К, 2016. - 98 с.
4. Москвитина Т.В. спорах о России: А.Н. Островский: Статьи, исследования. – СПб. 2010. 312 с.
5. Славянская мифология. Энциклопедический словарь. Изд. 2-е. — М.: Междунар. отношения, 2002. — 512 с.
6. Слободнюк С.Л. Философия литературы: от утопии к Искаженному Миру / С. Л. Слободнюк. - Санкт-Петербург: Наука, 2009. - 318 с.
7. Улыбина Е.В. Особенности отражения календарных обрядов в пьесе А.Н. Островского "Снегурочка" // Анализ художественного текста на школьном уроке: теория и практика. - Ставрополь, СГПУ, 1995. - 115 - 123.

## ТЕАТРАЛЬНАЯ КРИТИКА СЕГОДНЯ

УДК792.03

### ОСОБЕННОСТИ РЕПЕРТУАРА СИБИРСКИХ ТЕАТРОВ В 1870 –1900 ГГ. ФЕНОМЕН СИБИРСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ КРИТИКИ

**Ольга Старынина**

главный редактор Альманах «Поэт–кафе»

**Аннотация:** Репертуар драматических и музыкальных трупп сибирских театров в последней четверти 19 века: тема золотопромышленности, ссыльных, денег, зависимость прибыли антрепренеров от репертуара. Особенности рецензий и заметок о театре в сибирской периодике: типовая схема написания рецензий, персоналии рецензентов, их зависимость от народнической идеологии. Зависимость уровня труппы от уровня театральной критики.

**Ключевые слова:** Сибирь, театр, антрепренер, труппа, оперетта, драма, комедия, прибыль, сборы, золотопромышленность, газета, рецензент, ссыльные, народовольцы, купцы, червонные валеты, критик, гастролеры.

### FEATURES OF THE REPERTOIRE OF SIBERIAN THEATERS IN 1870– 1900 PHENOMENON OF SIBERIAN THEATRICAL CRITICISM

**Olga Starynina**

**Abstract:** The repertoire of drama and musical troupes of Siberian theaters in the last quarter of the 19th century: the theme of the gold industry, exiles, money, dependence of profit entrepreneurs on the repertoire. Features of reviews and notes about the theater in the Siberian periodical: the typical scheme of writing reviews, the personalities of reviewers, their dependence on populist ideology. The dependence of the troupe level on the level of theatrical criticism.

**Key words:** Siberia, theatre, entrepreneur, troupe, operetta, drama, comedy, profit, fees, gold industry, newspaper, reviewer, exiles, folks, merchants, worm jacks, critic, touring

История театральной критики в Сибири еще мало изучена. В статье мы проводим обзор основных тенденций в репертуаре сибирских театров в Томске, Красноярске, Иркутске и Енисейске в последней четверти 19 века и рассматриваем основные направления театральной рецензии того времени в сибирских и центральных газетах и журналах, как общеполитических, так и специальных, театральных.

Говоря о репертуаре сибирских театров, нельзя не остановиться на таком распространенном явлении, как оперетта. Оперетта была популярнейшим жанром на провинциальной сцене в 70–90–х годах 19 века, в том числе и сибирской.

В Красноярске публика этот жанр очень любила, на протяжении 1870–90–х годов все труппы содержали в себе опереточных актеров: труппа А.Н. Егорова, сибирское товарищество драматических артистов, И.П. Шипилин в 1881–82 гг., Р.Ф. Курчаев, М.М. Васильев, С.В. Брагин, В.И. Розанов – в 90–х годах. В Томске имела успех опереточная труппа М.М. Крылова в 1890 г., затем Брагина и Розанова. В Иркутске в начале 80–х прославилась «безудержным канканом» опереточная труппа Гусева.

В 1892 году газета «Енисейский листок» писала о красноярской публике: «Наша любовь к оперетке настолько сильна, что мы посещали ее, несмотря на то, как она ставилась. Ставилась у нас оперетка с возмутительной небрежностью и, кто шел в театр с надеждой послушать хорошую музыку, жестоко обманывался в своих ожиданиях: оркестр и хор далеко не ласкали слух слушателя, а про большинство исполнителей можно было только сказать, что они мало–мальски сносно знали свои роли, и ни голосовыми средствами, ни музыкальными знаниями не отличались». Музыкальная труппа Р.Ф. Курчаева, о которой идет речь, показывала в Красноярске и Енисейске музыкальные комедии: «Прекрасная Елена», «Шельменко–денщик», «Чайный цветок», «Испанский дворянин дон Сезар де Базан, или игрушка судьбы», «Боккаччио», комические оперы «Три мушкетера», «Рип–рип, или клад Гудзона».[1]

В Томске, например, оперетка была настолько любима публикой, что в сезон 1889–90 гг. среди зрителей образовались две партии поклонников опереточных примадонн: «смолянисты» и «ахматисты», приверженцы артисток Ахматовой и Смолиной, которые соревновались в подношениях подарков и цветов.

Оперетка на сибирских сценах представляла собой удовольствие сомнительного свойства. Это можно заключить из отзыва о примадоннах. Особенно обрушивались рецензенты на обожаемую красноярцами и томичами Е.Ф. Софронову: «Бойкая актриса, не без дарования, вообще обладает сценической наружностью, представительна, но относится халатно к делу, иногда в ролях чересчур пересаливая и гримасничая». Символом дурного вкуса стала г–жа Морвиль: «Когда г–жа Морвиль, прекрасная артистка из привезенных г. Надлером, пропела пред нами куплеты «Шико» в чересчур окороченном платье, мы замерли от восторга, и когда она окончила свои вольные стихи, и, повернувшись спиной, сделала выразительное телодвижение, мы преисполнились неудержимого, неистового, дикого восторга. Этой актрисе мы подносим подарки, хотя она очень слабая актриса, несмотря на фавор г. Надлера, дающего ей первые роли».[2] О другой примадонне иркутского театра, г–же Васильевой: «Много энергии, еще больше самоуверенности, не столько таланта, вечная улыбка на устах, свежий голос приятного тембра,

прекрасный бюст, и везде, в каждом слове и движении – ключом бьющая жизнь». [3, с.5], О популярном иркутском актере написано: «Е.Я.Неделин, братец по жанру г-жи Васильевой, далеко не делен, он мужчина статный, веселый и приятный, – в особенности для некоторых зрительниц, бравурно поет жиденьким тенором, нередко хриплого тембра и всегда доволен сам собой, и по всей вероятности, своим немалым жалованием. Опереточные роли ему удаются, но в комедиях он слаб, впрочем, в тех и других он исправно коверкает русский язык на польский манер». [4, с.3],

Опереточные артисты 70 – 80-х годов с плохо поставленными голосами, развязными манерами и пересолом, но с видной внешностью пользовались вниманием и покровительством публики. А антрепренеры, угождали вкусам зрителей и в результате делали сборы, получали прибыль. Публика валом валила на подобные зрелища, а критики ругали фривольный жанр. Но сколько бы ни ворчали рецензенты, они вынуждены были признать, что «оперетка при всей нелогичности своей задачи, завоевала себе практические права на осуществление и служит, к сожалению, работникам сцены хлебным ремеслом. Ведь нельзя же требовать, в самом деле, чтобы в наш «железный век» жрецы Мельпомены пренебрегали верными источниками заработка и питались только «нектаром и амброзией», ведь от этого, пожалуй, и похудеть можно». [5, с.328]

Действительно, оперетка всегда делала большие сборы. Если драматическая труппа горела — ставили оперетку, и дело поправлялось. Антрепренер шел навстречу вкусам публики, «потрафлял» ей легкомысленной опереткой.

В 90-е годы положение менялось к лучшему: появились опытные актеры, умелые антрепренеры, а зритель стал более требовательным.

Рассмотрим репертуарную политику сибирских антрепренеров на рубеже веков.

Известный, опытный антрепренер Владимир Брагин (Сергей Васильев) держал две труппы: драматическую и музыкальную. Драматический репертуар Брагина в 1893–94 гг. состоял из пьес: «Доходное место», «Светит, да не греет» А.Н. Островского, «На новых началах» Н.Н. Ге, «Степной богатырь» И.А. Салова, «В старые годы» И.В. Шпажинского, «Нищие духом» Н.А. Потехина, «Кин, или гений и беспутство» А. Дюма, комедии: «Свадьба Кречинского» А.В. Сухово-Кобылина, «Ревизор» Н.В. Гоголя, «Горе от ума» А.Г. Грибоедова, «Свадьба Фигаро» Мольера, водевилей: «Надо разводиться» В. Сарду, «Женское любопытство» Л.Ф. Яковлева, «Перед свадьбой» О. Э. Гартлебена, «Как поживешь, так и прослынешь» А. Дюма, оперетты: «Птички певчие», феерии «Путешествие в Китай», из опер: «Травиата», «Трубадур», «Фауст», «Сельская честь», «Паяцы». Брагин умело сочетал серьезную драму, оперетку и модную оперу. Брагин считался с интересами публики, давая самый разнообразный репертуар, от легких жанров до трагедий и мелодрам. Правда, большого коммерческого успеха импресарио ни в Томске, ни в Красноярске не имел, но остался в памяти публики как заботящийся о ее интересах,

воспитывающий публику на серьезной драматургии. Клубный импресарио Петербургских театров понимал, что нужны и развлекательные жанры. Несмотря на то, что у него не доставало голосов, он ставил оперетту и даже оперу.

Обратимся к примеру другого красноярского и томского антрепренера М.И. Каширина, который, «не смущаясь подчас равнодушием публики, ставит идейные вещи вместо макулатуры». Его репертуар в Томске в 1900 г.: «Джентльмен», «Цена жизни» А.А. Сумбатова, «Темные силы» Н.В. Шпажинского, «Полусвет» А. Дюма–сын, «Дядя Ваня» А.П. Чехова, «Марсель» В. Сарду, «Плоды просвещения» Л. Толстого, «Возчик Геншель» Г. Гауптмана, «Татьяна Репина» А. Суворина, «Идиот», «Преступление и наказание», трилогия А. Толстого, «Бурелом» А.М. Федорова, «Смерть Пазухина» М.Е. Салтыкова–Щедрина.

В интеллигентом Томске, где много студентов и преподавателей университета и технологического института, серьезная драма пользовалась успехом. Но Каширин не закончил бы сезон благополучно, если бы не разбавлял драму комедиями, водевилями и модными новинками. Так, сочетая фарсы и «идейные вещи», предприниматель вел дела весьма успешно.

Приехав в 1903 году из Томска в Красноярск, Каширин попытался сначала вести ту же политику: ставил драмы. Когда первый сезон закончил без прибыли, Каширин понял, что местное общество равнодушно к драме. На второй сезон набрал музыкальную труппу и ставил оперетку и оперу, горячо любимые красноярцами: «Снегурочку» Чайковского, оперы Римского–Корсакова. Среди драматических новинок пьеса в переводе В. Мейерхольда «Акробаты», злободневные сочинения местных авторов: «Сибирский ревизор», пьеса журналиста А. Цейнера из жизни и быта рабочих «Семья Цыгановых».

Умело лавируя, показывая драмы для интеллигентной публики, а для купечества – оперетку, оперу, водевили, Каширин делал сборы. Однако в Красноярске антрепренер прогорел, и в 1907 году он опять вернулся в Томск, где дела его пошли несравненно лучше.

Какие же драматические произведения предпочитала публика? Вот пример подвизавшейся в то же время в Тобольске антрепренерши Е.И.Щербаковой: наибольшим финансовым успехом пользовались «Сильные и слабые» – сбор составил за одни спектакль 438 р. 60 к., злободневные пьесы М. Горького: «На дне» – 392 р. 95к., прошла два раза, «Мещане»— 176 р. 67 к., »Дети солнца» — 108 р 97 к., и Л. Толстого:»Анна Каренина» – 389 р. 65 к., «Власть тьмы « — 154 р 50 к., «Плоды просвещения» – 107 р . 22 к., «Измена « А.А. Сумбатова первый раз 314 р. 70 к., второй – –200 р. 30 к., «Дорогой ценой» ( «В водовороте») М.В. Карнеева– 310 р. 82 к., революционные пьесы: «Труд и капитал» – 240 р. 95 к., «Бесправная» Е. Владимировой — 234 р.70 к., «Евреи» Е.Н. Чирикова — 271 р. 25 к., «Парижские нищие» Э.Л. Бризбарра и Э. Нью — 151 р 20 к., водевиль «На распашку» В.А. Тихонова — 230р 35 к., привычная популярность в Сибири у «Ревизора» –197 р. 60 к., модные исторические

пьесы :»Камо грядеши» Сенкевича— 274 р. 95 к., «Вильгельм Телль» — 260 р 65 к.,( прошел дважды); «Воевода» — 223 р. 24 к., «Ермак» Н.А.Полевого— 186 р85 к., , «Федор Иоанович» прошел два раза, с наибольшим сбором 177 р. 57 к., пьеса «Отметка» собрала 201 р. 13 к., оперетки «Лиса Патрикеевна» — 205 р. 2 к., «Красное солнышко» —325 р., опера «Русалка» прошла трижды, наибольший сбор 198 р. 35 к., «Царская невеста» – сбор достиг 202 р. 35 к.,

Сезон признан благополучным, чистой прибыли — 2373 р.55 к.» [6– с. 542–543]

Из этого примера видно, что успех труппы обеспечен умело подобранным репертуаром: модные новинки, идущие на столичных сценах актуальные и исторические, костюмные пьесы, «театральных дел мастеров» Виктора Крылова, Мясницкого, Мансфельда.

Опера и оперетка немного разбавили драматический репертуар, но от них не отказывались, возможно, ставились они с гастролерами.

Владимир Тальзатти в своих воспоминаниях выделил такие популярные пьесы: «Из драматических произведений наибольшим вниманием пользуются переводные мелодрамы: «Две сиротки» А. Деннери и Е. Корма, «Жидовка» Ж.–Ф. Галеви, «Тридцать лет, или жизнь игрока» Ф. Дюкапсана, «Материнское благословение» А. Деннери и Лемуана и т.п., из литературных драм очень любят: «Уриэль Акосту» К. Гуцкова, «Гражданскую смерть» П. Диакометти, «Горькую судьбину», «Кручину» Н.В. Шпажинского, шекспировский репертуар, русские исторические пьесы: «Каширскую старину» Д.В. Аверкиева, «Дмитрия самозванца» Н.А. Чаева, «Василису Мелентьевну»,из репертуара Островского только «Гроза» ( да и то с хорошей Катериной) делает сборы, а остальное почти игнорируется.

В настоящее время, например, ядром ближайших последующих сезонов должна быть опера, за исключением Владивостока, где еще очередь за самой несложной опереткой, вроде «Орфея в аду», «Прекрасной Елены», «Званого вечера с итальянцами» и т.п. Опера, как мы видим, новинка, за исключением Благовещенска, да, отчасти, Владивостока (где было совершенно нехстати поставлено опер 10–12), а потому должно ожидать от неё исключительных сборов.( Действительно, в сезон 1897–98 г. в Красноярске и Иркутске опера процветала – О.С.) в остальных же сибирских театральных городах, в виду ожидания оперного сезона к оперетке относятся с таким же вниманием, как и в европейской части России, требуя от неё гастролеров и «звездочек» Прославленные комедии с забавным сюжетом идут очень хорошо, феерии и трескучие обстановочные мелодрамы дают отличные сборы, особенно по праздникам». [7]

Просмотрев рецензии в газетах и афиши, можно сделать некоторые обобщения о репертуаре сибирских театров в последней четверти 19 века.

В Сибири чрезвычайно популярны были пьесы Островского. Часто шли «Не в свои сани не садись», «Гроза», «Бешеные деньги», «Снегурочка», «Лес», «Снегурочка», «Таланты и поклонники», «Без вины виноватые», « Не все коту

масленница», «Доходное место», «Светит, да не греет», «Женитьба Бальзаминова», «Воевода», «Василиса Мелентьевна». Зрителей волновала тема денег. Золотопромышленники, купцы, предприниматели, банкиры – главные действующие лица пьес. Популярны пьесы В.В. Немировича–Данченко: «Цена жизни», «Честь», Шпажинского «В старые годы», А. Сумбатова–Южина «Нищие духом», М. Чайковского «Невежи», А. Сухова–Кобылина «Свадьба Кречинского». Развивающийся капитализм, новые отношения в обществе, богатые и бедные, власть золота – важнейшие вопросы, которые волнуют зрителя. Активно ставятся пьесы А. Мамина–Сибиряка, например, «Золотопромышленники».

Местные авторы, актеры и журналисты, тоже пишут пьесы на актуальные темы. «Наследство золотопромышленника» – комедия написанная актером томской<sup>1</sup> труппы Соколовым, шедшая в 1876 году в Томске. В 1880 году томский артист А.Г. Горбунов написал пьесу «За правду и честь», осуждающую повадки некоторых купцов–самодуров. Цензура разрешила драму к представлению, но вскоре в городе поползли слухи, что в пьесе содержатся намеки на известных в городе лиц. Это имело несчастные последствия для автора. Когда из–за болезни одной актрисы, занятой в главной роли, пьеса была отменена, Горбунова обвинили в том, что он продал пьесу заинтересованному лицу. Через два дня драма была поставлена после жалобы Горбунова в газете, но актеру все равно запретили появляться на подмостках. Позднее пьеса широко шла на сибирских сценах.

Другую пьесу актера томской труппы Кыштымова – Яковлева «Плетью обуха не перешибешь», написанную в 1877 году, не разрешили к представлению. Сюжет ее напоминает пьесу А.Н. Островского. Дочь колыванского купца Михайлова хочет выйти замуж за любимого человека, но отец не дает согласия. Жених, получивший отказ, стреляется. Вначале местная цензура довольно лояльно отнеслась к теме, но вмешалось купечество, увидевшее в произведении подрыв семейных устоев. Спектакль не состоялся, а автор вынужден был покинуть город. Рукопись у него изъяли, пьесу категорически запретили играть.

Еще одну пьесу дерзнул показать томской публике в сезоне 1901 г. М.И. Каширин. В основе «Сибирского ревизора» лежало действительное происшествие, случившееся в 1880–х годах в селе Бердском Томской губернии. Ссылный пройдоха был принят земским заседателем, ожидавшим ревизии, за ревизора, вошел в роль, произведя обыск у раскольников под предлогом отыскания фальшивых денег, отобрал у них несколько тысяч рублей и скрылся, потом он был пойман и наказан. Пьеса имела огромный успех, широко обсуждалась критикой.

Много шума наделала уголовная пьеса красноярского автора Ф.Ф. Филимонова «В краях сибирских», написанная в 1890 году. В Красноярске она произвела фурор. Произведение было посвящено членам громкого процесса 1870–х годов «червонных валетов». Это дело о мошеннических финансовых

махинациях группы столичной аристократической молодежи. Сосланные князья и графы прекрасно устроились в сибирской ссылке: занимали видное положение в обществе, даже были приближены к губернской власти.

Соединение уголовных элементов с административной властью глубоко возмущало народовольца Ф.Ф. Филимонова. В афише на спектакль указывалось, что в пьесе выведены живые лица.

Газеты писали: «Один из важнейших сибирских вопросов есть вопрос о ссылке. Он почти не нашел себе выражения в беллетристике, несмотря на всю его важность. Поэтому с особенным удовольствием приветствовали мы появление пьесы «В краях сибирских», которая посвящена этому животрепещущему вопросу: сцена – превосходное, ни с чем несравнимое средство для распространения здоровых понятий в публике. В разбираемой пьесе нет единства действия, интрига мелка и неинтересна, есть психологические и технические несообразности, наконец, среда, в которой развивается действие, изображена неудовлетворительно. Он представил нам памфлет в лицах на какие–то местные события, хорошо известные, может быть, только в одном городе, от этого фотографирования действительности и произошло, что в его пьесе нет типов, есть только персонажи сомнительного художественного достоинства». Все же рецензент делает вывод, что «пьеса г. Филимонова может принести известную долю пользы». [8]

Именно памфлетичность, ассоциации с местными событиями и сибирскими героями привлекала зрителей и собирала полные залы. Из–за остроты содержания после двух представлений пьесу сняли, но позже показывали в Енисейске, Иркутске, Барнауле, и тоже не больше одного раза.

Любопытно, что в 1882 году участник этого дела князь Всеволод Долгоруков, (впоследствии печатавший театральные обозрения под псевдонимом «Всеволод Сибирский», издатель, редактор журналов «Путеводитель по Сибири» и «Сибирский наблюдатель»), отбывавший наказание в Томске, написал совместно с уголовным ссыльным, журналистом Дмитрием Карнатовским пьесу «В водовороте», по–видимому, повествовавшую об известных московских событиях.

Думаю, пьеса имела небывалый успех, ведь со времени процесса прошло немного времени. В Сибирь ссылали много уголовных преступников, и подобные произведения вызывали живейший интерес публики.

В 1898 году на иркутской сцене была поставлена драма местного писателя В. М. Михеева «Арсений Гуров». Прототипом ее главного героя стал марксист Фердинад Лассаль, а фабулой – громкая любовная история, послужившая причиной его дуэли и гибели. Действие драмы перенесено в Россию. Немудрено, что там, где находились политические ссыльные, пьеса имела успех.

Но не только «идейные»: народовольческие и марксистские – пьесы привлекали внимание публики. В 1890–х годах на красноярской сцене шли две инсценировки журналиста и активного члена драматического кружка, мецената

И.П. Кузнецова: «Дон Кихот» и « Утро Обломова». Об инсценировке романа И. А. Гончарова сохранилась заметка в «Артисте»: «Это собственно небольшая сцена, заимствованная из знаменитого романа. В ней всего два действующих лица – Обломов и его слуга Захар. Исполнение было настолько удовлетворительным, что перед нами действительно обрисовались типические черты гончаровских героев». [ 9, с.179], Пьесы местных авторов, шедшие на сибирских сценах, отражали нравы, царившие в быту, выводили знакомые лица и местные скандальные политические и бытовые события. Различные по жанру: драмы, комедии, фарсы, различные по художественному уровню, эти пьесы всегда собирали публику, принося антрепренеру сборы. Скандальные сюжеты, узнаваемость действующих лиц, имена популярных драматургов, в том числе местных авторов: актеров любителей, меценатов, – гарантировали успех пьесе. Театральные предприниматели иногда рисковали быть изгнанными из города за сенсацию, за памфлет на сцене, но они шли на это ради увеличения сборов и повышения интереса к театру.

### **Феномен сибирских театральных критиков**

Формировали вкус не только антрепренеры, руководствуясь своими материальными и в некоторых случаях эстетическими соображениями. Большую роль, без преувеличения, оказывала на вкусы зрителей театральная критика.

В 1890–е годы в Сибири издавалось достаточно много газет и журналов: «Енисей», «Красноярец» — в Красноярске, «Сибирская газета», «Сибирская жизнь», «Сибирский вестник» — в Томске, «Восточное обозрение» — в Иркутске, «Степной край» — в Омске. Выпускались (к сожалению, кратковременно) специальные театральные издания: «Томский театр», «Сибирские театральные известия». В газетах помещались рецензии, заметки, обозрения спектаклей и заметки о сценическом быте. На следующий день после каждой премьеры готова была статья. В различных жанрах: сообщениях, резюме, заметках, рецензиях, обозрениях авторы анализировали театральную жизнь Сибири. В столичных журналах «Театр и искусство», «Артист», газетах «Театральный мирок», «Русская музыкальная газета» и др. в рубрике «По провинции» публиковались обозрения из сибирских городов, переданные по телеграфу местными авторами.

Публика следила за успехами артистов, черпая сведения из местных газет. Многие журналисты были предпринимателями, адвокатами, купцами, переезжая из города в город, они могли познакомиться с искусством сибирских актеров. Многообразие впечатлений позволяло им сравнивать и судить непредвзято. Частые гастроли артистов столичных театров поднимали планку претензий рецензентов. приезжих артистов судили тоже строго.

Об удачной или неудачной деятельности новой труппы становилось известно заранее. Появление новой труппы М.И. Каширина, яркой личности в истории красноярской сцены, показывавшего драмы Шиллера и Шекспира, познакомившего зрителей с модными пьесами В.И. Немировича–Данченко, Вс.

Мейерхольда, М. Горького, представившего впервые красноярцам оперу «Снегурочка», газета «Енисей» встретила радостно, сообщив, что в Ярославле, где он прежде держал труппу, ему был выдан благодарственный отзыв. Впоследствии оказалось, что антрепренер шесть сезонов смог держать труппу – редкий случай не только в Сибири, но и вообще на провинциальной сцене.

В газетах давались первоначальные сведения об артистах: «По тем именам артистов можно видеть, что большинство их принадлежит к очень известным провинциальным драматическим силам. Некоторые артисты уже играли под управлением Каширина в 1901 году в железнодорожном театре, как, например, г–жа Горская, г–н Чупров».[10]

В заметках можно найти конкретные факты биографии актеров.

Газета «Красноярск» пишет: «Завтра в городском театре имеет состояться бенефис одного из лучшего артистов труппы г–жи Отрадиной – Михаила Григорьевича Волкова, ставящего в день своих театральных именин шекспировского «Отелло». В роли Отелло выступит сам бенефициант, а роль Дездемоны взяла на себя симпатичная артистка труппы Анчарова.

М.Г. Волков – артист по призванию. Окончив университетский курс, г. Волков изменил своей специальности фармацевта под ближайшим и непосредственным влиянием братьев Адельгейм.

С братьями Адельгейм и позднее, в составе трупп других антрепренеров, г. Волков играл в разных городах России, Финляндии, царства Польского. Перед Красноярском он играл в труппе г–жи Отрадиной в Гельсинфорсе и Астрахани».[11]

Любили газеты публиковать пикантные истории закулисной жизни. С насмешкой, а иногда и с сочувствием описывают они разные происшествия: «Красноярск» писал об отказе билетеров работать из–за неуплаты жалования: «Нельзя не упомянуть о тех испытаниях, большей частью комического свойства, какие судьба ниспослала антрепризе Бубнова.

Перечислим их вкратце: «забастовка», комический инцидент, поставленный при благосклонном участии хора. Ближайшим поводом к постановке «Отказа» послужил вопрос: почему антреприза воздерживается от выдачи авансов в счет будущих благ? Билетеры говорили «до» верхнего регистра, администрация ставила «бекар», говоря, «после», – эта последняя оперетта вне абонементов и вне программы – но по желанию публики поставлена была перед самым «коренным» спектаклем 9 января, и провалилась эта оперетта: билетеры не столь необходимы для постановки оперы, как другие «действующие лица. Едва был улажен конфликт с билетерами, началось большое драматическое представление с участием костюмера: костюмер, воздав недолжную дань Бахусу, – обессилил и потерял нить соображений, почему и не мог припомнить, в каком мужском сундуке занимает место костюм английского милорда».[12]

Но не только смешные детали закулисного быта интересовали корреспондентов. Много в сибирских газетах серьезных, профессионально написанных рецензий.

Сибирские рецензенты томских и иркутских газет проявляли себя строгими, разборчивыми критиками. Они детально рассматривали исполнение всех артистов, слабые и сильные места, выносили приговор, невзирая на лица и известность. Критиков боялись артисты, перед ними заискивали антрепренеры. Сегодня поражает, с какой беспристрастностью и жесткостью выставляли они свои оценки. Многие из них были независимыми.

Рецензии сибирских критиков писались приблизительно по одной схеме:

Сообщалось, что в городе в сезон такой-то подвизалась труппа с составом: указывались имена актеров, характеризовалась труппа в целом как «порядочная», либо «состав слабый», либо так: «Состав труппы немногочисленный, некоторые пьесы не могли идти за неимением хороших исполнителей, а некоторые из поставленных окончились провалом»;

Информация о посещении публикой театра, сколько раз в неделю давались спектакли, какие делались сборы, высказывалось общее впечатление от спектакля и делался разбор каждой сколько – нибудь заметной роли.

В заметке рецензент мог посетовать на неподходящую к амплу актера роль. О томской труппе А.П. Бельского в 1884 году газета писала: «Г. Иконников далеко не удачно выбрал для своего бенефиса сильно драматическую роль: он добросовестный, разнообразный и талантливый комик, но отнюдь не трагик.

Конечно, как артист, прошедший известную школу, он владеет своим голосом и теми сценическими эффектами, которые, не будучи правдой, нередко сходят за правду, а потому вызывают аплодисменты известной части публики: но это еще не дает артисту ту «душу живую», без которой он не есть настоящий драматический актер и которою Иконников обладает как комик. Мы очень сожалеем, что он не поставил в свой бенефис «Ревизора», где был так хорош в роли Хлестакова» [13]

О том, как влияли на выступления отзывы критиков, свидетельствует следующий эпизод: томский артист В.И. Розанов (Розеноэр) затеял распрю с критиком, который напечатал несправедливый отзыв о его исполнении. По поводу этой заметки Розанов поместил письмо в газете, доказывая, что не заслужил такого отношения к себе, ссылаясь на то, что в других городах он в качестве артиста-певца пользовался успехом. Певец сумел отомстить: во время спектакля «Продавец птиц» он в арии приплетает ни к селу, ни к городу имя рецензента. Критик краснеет, публика недоумевает. Свою выходку певец повторил и во второй, и в третий раз. Публика посмеялась над обидчивым артистом.

При таком большом влиянии критики на настроение публики антрепренер вынужден был с ней считаться. Поэтому он делал подношения, подарки рецензентам, предоставлял бесплатные места на спектаклях.

Яркий пример того, как обхаживали антрепренеры критиков, приводится в книге Е. Кировой: «Когда перед гастролями Петипа приехал его передовой, он явился в редакцию и попросил передать пакет с деньгами на имя рецензента и был очень удивлен, когда редакция отказалась передать этот пакет, и сказала, что у них рецензент — женщина, бывшая артистка Малого театра и, конечно, никаких денег не возьмет». [14, с. 56] Очевидно, подкуп критиков был распространенным явлением.

Не раз случалось, что газеты хвалили артиста не по заслугам, а предпочитали любимых актрис меценатов, директоров театра. Так было в Красноярске. Протеже золотопромышленника И.П. Кузнецова, впоследствии ставшую его женой — Е.Ф. Софронову хвалил томский корреспондент.

У В. Тальзатти сложилось своеобразное мнение о критике: «Об отношениях сибирской прессы к театру приходится также мало утешительного: это или индифферентные заметки о текущем репертуаре, или случайные две – три угрозы о прошедшем спектакле, или серия ругательных статей, написанных с предвзятой целью. «У нас нет ни времени, ни места для театральных рецензий», – сказал мне однажды откровенно редактор одной газеты, издающейся на Востоке Сибири и он был по – своему прав: недостаток газетных работников (мало подписчиков), обилие сырого материала по различным вопросам в портфеле редакции, местная – областная и городская хроника, да еще сторонняя служба большинства сотрудников газеты – где же тут рецензировать спектакль?) – хорошо, если скажут несколько слов. Гораздо хуже, если газетные столбцы наполняются вместо дельного разбора пьесы игры артистов – бранными сентенциями по адресу членов труппы только вследствие того, что редактору было благоугодно повздорить с антрепренером, так было в прошлом сезоне в Благовещенске, где «Амурская газета» сперва хвалила до небес оперную труппу, а потом, после ссоры с режиссером, стала ее бранить до неприличия и превозносить драматическую, хотя последняя скоро прогорела. Только в Томске и Иркутске газеты помещают очень порядочные и дельные рецензии, хотя и совсем неаккуратно». [15, с.74]

Критиков волновали проблемы репертуара. Они ратовали за глубокие драмы, «идейные пьесы», где «есть жизнь» и «психологический анализ». Рецензенты пытались препятствовать развитию «низменного» вкуса у публики. Такие критики не желали идти вслед за публикой, вслед за антрепренером, пекущемся о сборах. Они считали, что: «Не делает чести публики, сходящейся в своих требованиях до уровня балагана, но мы полагаем, что есть грань, когда следует остановиться в этом угождении и начать уже публику поднимать до настоящего понимания театра». [16]

Какие же пьесы предлагали играть актерам? «Пьесы, в которых рельефная отделка характеров, психический анализ и идея уживаются рядом с хорошо скомпонованным планом и зрело обдуманым, тщательно разработанным сюжетом. В плохих пьесах есть многое, что заставляет дослушать их до конца: заманчивость завязки, перепутанные нити

случайностей (иногда уголовного характера), и, наконец, эффектная развязка, но нет одного – жизни». [17]

Критик считает своим общественным долгом служение искусству: «Дело театрального рецензента, в сущности, очень тяжелое и ответственное, он должен руководить артистическими силами и направлять художественные вкусы публики. Но дело провинциального рецензента еще того труднее. Провинциальный театр не богат, да и не может быть богат силами. На сцене его одному артисту приходится держать самые разнообразные амплуа. Как будешь направлять вкусы публики, когда хорошая пьеса здесь может держаться только два раза (в эти два раза успеют все пересмотреть), а хороших пьес так мало. Рядом с этим для провинциального театра нужны и средства, и было бы невозможно, в силу материальных условий, антрепренеру на сцене ставить пьесы только для интеллигентной публики — пьесы Островского, Потехина, Грибоедова, Шекспира, Шиллера, а приходится подчас выдвигать помпезные пьесы («Вот так пилюли» и т.п.) и раздирательные мелодрамы («Железная маска», «Жидовка») и совсем немудреные водевили (хороших водевилей вообще ведь очень мало). И вот в Иркутске мы видим, что в одном и том же театре одними и теми же артистами исполняются комедии, драмы, трагедии, оперы, оперетки, водевили». [18]

Сибирские критики ратовали за настоящее искусство, они провозглашали, что: «Театр — это учреждение одно из тех, в которых рельефно выражается та же интеллигентная жизнь города, какая в его школах и музеях, с этой, своего рода ученой кафедры пропагандируются гуманные идеи, удовлетворяются нравственные запросы публики, развивается эстетическое чувство, литературные вкусы и прочие блага сознательно разумной жизни». Но в провинции, — вынуждены признать публицисты — идея театра опошляется: «Увы, читатель, не слышатся речи с кафедры — с нее раздаются почти только одни шансонетки, сопровождаемые приличными их сюжету телодвижениями. Имена Шекспира, Шиллера, Гоголя, Островского, по-видимому, совсем вычеркнуты из репертуара почти всех провинциальных театров». [19]

В местных газетах сотрудничал цвет провинции: писатели, журналисты, юристы, педагоги, музыканты. Театральная критика играла значительную роль в общественной жизни. В большинстве своем рецензенты являлись другом и учителем для зрителей и артистов.

Среди театральных рецензентов встречаются имена известных сибирских писателей: Георгия Вяткина, В.Г. Короленко, К.М. Станюковича, Д.А. Клеменца, П.Ф. Якубовича–Мельшина, В. Богораз – Тана, Ф.Я. Кона, С.Я. Елпатьевского.

Особенностью сибирских критиков является то, что среди них много ссыльных народовольцев: Ф.В. Волховский, И.И. Попов, В.С. Свитич–Иллич, П.Г. Зайчневский, С.А. Лянды, И.И. Майнов, Е.К. Брешко–Брешковская, В.С. Ефремов, Л.Б. Красин, В. Серошевский, А.Б. Клюге, А.А. Аурбах. Я полагаю, их политические взгляды оказывали сильное влияние на мнение театральных

рецензентов Уголовные ссыльные тоже писали театральную критику, как Вс.А. Долгоруков под псевдонимом .Вс. Сибирский и Е. Корш в Томске.

Критики, бывало, дружили с антрепренерами. Редактор «Восточного обозрения» И.И. Попов был дружен со всеми артистами, об этом он вспоминает в своих книгах.

Редактор журнала «Сибирский наблюдатель» Вс. Долгоруков очень хорошо знал всех сибирских артистов, поэтому, вероятно, писал о них корректно. В книге приводилось много его заметок. Особенно любил Вс. Сибирский жанр обозрения и успевал освещать многие сибирские города. Его перу принадлежит серия исторических очерков «Театр в Сибири» об Иркутске, Томске, Красноярске, Енисейске. Он следил за финансовой стороной дел театральных предпринимателей.

Музыкальная критика была представлена профессионалами, и с ней невозможно было не считаться. В Омске критической деятельностью занимался бывший оперный певец и вокальный педагог М. Гильдин, в Томске — первый директор музыкальных классов и дирижер оркестра А.Ауэрбах, пианистка А. Александрова–Левензон, скрипач и музыкальный педагог Я.Медлин, директор музыкальных классов, в прошлом солист Большого театра, затем профессор Киевской консерватории по классу вокала В. Цветков, профессор университета Н. Александров, журналист В. Правдин, юрист Ф. Вейсман.

Среди иркутских критиков уважением среди читателей и актеров пользовался Рафаил Иванов, музыкальный педагог, заведующий музыкальным отделом газет «Восточное обозрение», «Сибирь». Рецензенты стремились воздействовать на певцов, пробудить в них потребность в совершенствовании. Музыкальные критики советовали исполнителям «не искать дешевых аплодисментов», идти к успеху через повышение вокального и драматического мастерства.

Порою антрепренерам трудно было договориться с критиками, слишком высокими были их требования к себе и своему творчеству, велика была ответственность перед читателями. Таким неподкупным критиком была в Томске Е.Н. Кирова, публиковавшая рецензии в газете «Сибирская жизнь». Она вспоминает в своей книге, что она «не знала актеров, не знакомилась с ними, и это помогло мне быть беспристрастной в моих отзывах о них», так она раскритиковала труппу Веры Комиссаржевской.. Дурно отозвалась она и об игре другого гастролера-М.М. Петипа возник после спектакля «Дон Жуан»: «Для этой роли Мариус Мариусович очень и очень устарел. Я все же высказала, что Дон–Жуана ему пора бросить играть. И здесь же отметила прекрасную игру Раковского в роли Сганареля. На другой день после этой рецензии из театра звонят в редакцию и объявляют, что дирекция лишает рецензента бесплатного места».[ 20, с. 57].

Антрепренеры, думая об успехе театрального предприятия, вынуждены были считаться с мнением газет, пытаться подтягиваться под тот уровень, который требовали от них строгие рецензенты. Особенностью сибирской

критики являлось то, что ее авторами были революционеры–народовольцы, они формировали вкус томичей и иркутян. Возможно, совсем не случайно там оказались сильнейшие в Сибири труппы, потому в этих городах жили и творили требовательные, суровые обозреватели театральных сезонов. Там же, где уровень критики был ниже, мельче, и труппы останавливались слабые и ненадолго, как, например, в Красноярске, Енисейске, Омске. Это позволяет сделать вывод о значении критики для деятельности труппы, ее художественного и коммерческого успеха.

### Список литературы

1. Енисейский листок. – Красноярск, 1892. 27 февраля.
2. Театральный мирок. – Санкт–Петербург, 1884. – № 13.
3. Сибирь. – Иркутск, 1877. – № 6.
4. Сибирь. – Иркутск, 1878. – № 4.
5. Искусство. – Москва, 1893. – № 28. – С. 328.
6. Тальзатти В. Театральное дело в Сибири // Театр и искусство. – Москва, 1897. – № 30. – С. 542–543.
7. Восточное обозрение. – Иркутск, 1891. – № 52.
8. Восточное обозрение. – Иркутск, 1891. – № 52.
9. Артист. – Москва, 1892. – 27 февраля.
10. Енисей. – Красноярск, 1903. – 12 октября.
11. Красноярец. – Красноярск, 1907. – 22 ноября.
12. Красноярец. – Красноярск, 1907. – 13 января.
13. Сибирская газета. – Томск, 1883. – № 42.
14. Кирова Е. Н. Повесть рядовой актрисы. Памятник театрального быта. 40 лет в театре. – Москва ; Ленинград, 1931.
15. Тальзатти В. Театральное дело в Сибири // Театр и искусство. – Санкт–Петербург, 1897. – № 32.
16. Восточное обозрение. – Иркутск, 1888. – № 43.
17. Восточное обозрение. – Иркутск, 1888. – № 10.
18. Восточное обозрение. – Иркутск, 1888. – № 43.
19. Восточное обозрение. – Иркутск, 1886. № 41.
20. Кирова Е. Н. Повесть рядовой актрисы. Памятник театрального быта. 40 лет в театре. – Москва ; Ленинград, 1931.
21. Ермолинский Л.Л. Сибирские газеты 70–80–х годов XIX века / Л. Л. Ермолинский. – Иркутск : Изд–во Иркут. ун–та, 1985. — 136 с.
22. Жеребцов Б. Сибирский литературный календарь / Б. Жеребцов. – Иркутск, 1940. – 168 с.
23. Кирова Е. 40 лет в театре. Повесть рядовой актрисы. Памятник театрального быта./ Е. Кирова - Москва–Ленинград, ГИХЛ. 1931г. – 84с.
24. Кондратьев Н.И. Начало журнальной прессы в Восточной Сибири (1885–1905 гг.)/ Н.И. Кондратьев Иркутск: Вост.– Сиб. кн. изд–во, 1985. – 192 с.

25. Литературная Сибирь: Критико–библиографический словарь писателей Восточной Сибири в 2 т. / Составители В.П. Трушкин, В.Г. Волкова. – Иркутск, Восточно – Сибирское книжное издательство, 1986.– т.1 – с. 304.
26. Оперная критика в дореволюционной Сибири. //«Трасса», 1995/96, – с.12–14.
27. Любимов Л.С. История сибирской печати: Учебное пособие./ Л. С. Любимов – Иркутск: Издательство Иркутского университета, 1982. – 78 с.
28. Мешалкин П.И.. Одержимые (о деятелях культуры Красноярска на рубеже XIX–XX вв.) / П.И. Мешалкин. Красноярск, 1979. – 180 с.
29. Петряев Е. Д.. Псевдонимы литераторов–сибиряков (материалы к истории русской литературы Сибири)/ Е. Д. Петряев. - Новосибирск: Наука, 1973. – 74 с.
30. Петровская И.Ф. Театр и зритель провинциальной России, вторая половина XIX в./ И.Ф Петровская.– Л. : Искусство.– 145 с.
31. Попов И.И. Забытые иркутские страницы. Записки редактора (подготовка текста, вступительная статья и прим. Е.Д. Петряева. / И.И. Попов - Иркутск, 1988.– 384 с.
32. Попов И.И. Минувшее и пережитое: Сибирь и эмиграция. Воспоминания за 50 лет./ И.И Попов— Ленинград.: Изд–во «Колос», 1924. – 290 с
33. Постнов Ю.С. Газета «Сибирь» и иркутский театр 70–х гг. XIX в. // в сб: Общественно–политическое движение Сибири в 1861–1917 гг. сб. ст. - Новосибирск, 1967.
34. Очерки русской литературы Сибири : в 2 т. Т.1. Дореволюционный период / АН СССР, СО, Институт истории, филологии и философии Редкол.: А. П. Окладников [ и др.]. – Новосибирск : Наука,1982 . – 606 с.
35. Сибирский литературно–краеведческий сборник. / Под ред. М.К. Азадовского и Ис.Г. Гольдберга.- Иркутск, 1928г. – 122с.
36. Харкеевич И.Ю. Музыкальная культура Иркутска./ И. Ю Харкеевич. - Иркутск, 1987. – 280 с.

## ГОД ТЕАТРА В РОССИИ: ДОСТИЖЕНИЯ

### ОТКРЫТЫЙ ФЕСТИВАЛЬ ЛЮБИТЕЛЬСКИХ ТЕАТРАЛЬНЫХ ОБЪЕДИНЕНИЙ «ТЕАТР ДЛЯ ВСЕХ» – «ПРОБА ПЕРА»

Елена Евгеньевна Успенская  
МБУК «Дворец культуры «Юность», г. Саянск

**Аннотация:** Любой \ фестиваль является показом достижений, в каком – либо виде искусства. В данной статье рассматривается вопрос: «Может ли отдельно взятый фестиваль сам по себе являться достижением?». На примере Открытого фестиваля любительских театральных объединений «Театр для всех» анализируются процесс осуществления и результат деятельности организаторов данного социально – культурного проекта.

**Ключевые слова:** фестиваль, достижение, результат деятельности, организаторы фестиваля, Открытый фестиваль любительских театральных объединений «Театр для всех».

### OPEN FESTIVAL OF AMATEURISH THEATRE UNIONS “THEATRE FOR EVERYBODY” – “FIRST STEPS” (“PROBA PERA”)

Uspenskaya Yelena Evgenievna

**Abstract:** Any festival is a demonstration of one’s achievements in one or another art form. This paper studies the issue “Can a particular festival be itself considered as an achievement?”. By the example of the Open Festival of Amateurish Theatre Unions “Theatre for Everybody” the author analyses the process of implementing this social&cultural project and the results of its organizers’ activity.

**Key words:** festival, achievement, activity result, festival organizers, Open Festival of Amateurish Theatre Unions “Theatre for Everybody”.

2019 год, объявленный в России Годом театра, предоставил всем членам российского театрального сообщества (как профессионального, так и любительского) большие возможности, предъявив, вместе с тем, высокие требования к результатам их деятельности.

Такой возможностью воспользовались и организаторы Открытого фестиваля любительских театральных объединений «Театр для всех», который прошёл 30 марта 2019 года в городе Саянске Иркутской области на базе муниципального бюджетного учреждения культуры «Дворец культуры «Юность».

Мало воспользоваться возможностью реализовать конкретный социально – культурный проект под эгидой Года театра и внести его в список своих достижений. Необходимо проанализировать весь процесс реализации этого проекта, дать ему реальную оценку и уже после этого честно ответить на поставленный вопрос: «Стало ли это нашим достижением?».

Сразу стоит отметить, что перед организаторами проекта не стояла задача внести реализацию мероприятия в список своих достижений. Изначально, как и полагается, была идея. Идея создания фестиваля. Эту идею поддержали сотрудники ДК «Юность», Управления культуры администрации муниципального образования «город Саянск» и Иркутский областной Дом народного творчества. Сама идея театрального фестиваля, конечно, не нова, но в самом молодом городе Иркутской области такого рода фестивали никогда не проводились, что открывало перед организаторами новые возможности для изменения в культурного облика малого города. Но, учитывая, что в самой Иркутской области подобного рода фестивалей ежегодно проводится достаточно много, в то же время ставился вопрос о целесообразности данного проекта.

На первые два вопроса: «что?» и «для чего?», - ответы были даны. Следующим ключевым вопросом стал: «Для кого?», собственно говоря, вопрос о целевой аудитории. Кто станет участниками фестиваля, приедут ли на фестиваль, чем привлечь потенциальных участников? Из всех этих вопросов вытекали, пожалуй, самые главные: «Нужен ли вообще этот фестиваль?» и «Сможем ли мы его организовать?».

Организаторы фестиваля воспользовались для решения этих вопросов старым проверенным методом: взвесили все «за» и «против», оформив их в виде таблицы.

№ п/п	«ЗА»	«ПРОТИВ»
1	Желание осуществить новый творческий проект в Год театра	
2	Подобных фестивалей в городе никогда не было.	Подобных фестивалей в области достаточно много и они весьма популярны
3	Наличие материально – технической базы культурно - досугового учреждения	
4	Наличие специалистов (режиссёры массовых мероприятий, звукорежиссёры, художники - оформители и т. д.)	
5	Наличие опыта и владение технологиями организации и проведения фестивалей народного творчества	Отсутствие опыта проведения именно театральных фестивалей
6	Наличие финансовых средств, необходимых для организации и проведения фестиваля	
7	Поддержка со стороны Иркутского областного Дома народного творчества	
8	Поддержка со стороны администрации города	
9	Наличие любительских театральных коллективов в городе	
10	Транспортная доступность для потенциальных участников – представителей близлежащих территорий	Представители отдалённых территорий области вряд ли смогут принять участие в фестивале

Как мы видим, из приведённой выше таблицы, аргументов «За» гораздо больше, чем «Против». Сразу же разберём все «Против». Да, представители отдалённых территорий не смогут принять участие в фестивале, так как его было решено проводить в течение одного дня. Но, для коллективов – участников из близлежащих территорий это стало удобным – нет необходимости оплачивать проживание в гостинице. К тому же, одной из задач фестиваля стало – предоставить возможность любительским театральным коллективам из городов и посёлков, расположенных недалеко от Саянска продемонстрировать свои достижения на большой сцене, не уезжая далеко и надолго из своего населённого пункта.

Второе «Против» – нет опыта проведения именно театральных фестивалей. Но, надо ведь когда-нибудь начинать.

Самым весомым аргументом «Против» был – «Подобных фестивалей в области достаточно много и они весьма популярны». Сразу же отметим, что перед организаторами фестиваля не стояла задача конкурировать с областными фестивалями. Напротив, они решили создать ещё одну фестивальную площадку для коллективов из малых городов и посёлков, которая вполне может стать стартовой площадкой для участия в областных фестивалях, ведь, как известно, на театральный фестиваль областного значения, с первого раза попасть не так – то просто. И, всё же, существовала реальная проблема – как и чем, привлечь участников на новый, никому не известный театральный фестиваль и что сделать для того, чтобы фестиваль запомнился.

Для решения этой проблемы были приняты следующие шаги:

- сделать фестиваль «открытым», то есть не делать разграничений по ведомственной и территориальной принадлежности, стилю и направлению, в котором работает театральный коллектив;

- участие в фестивале не будет предполагать организационного взноса;

- ограничить проведение фестиваля одним днём, что значительно снижает финансовые затраты для потенциальных участников фестиваля;

- пригласить в состав жюри ведущего специалиста по театральному жанру Иркутского областного Дома народного творчества;

- создать «своё лицо», свою неповторимую атмосферу.

Оргкомитетом фестиваля было разработано Положение о проведении фестиваля.

Целью фестиваля стало – поддержка, развитие и популяризация лучших достижений любительского театрального творчества. Основные задачи, которые ставили перед собой организаторы фестиваля – это знакомство с творческими достижениями любительских театральных коллективов, раскрытие творческого потенциала участников фестиваля и обмен опытом работы руководителей любительских театральных коллективов.

После размещения положения на сайтах учреждений культуры области в адрес организаторов поступило 15 заявок от 14 театральных коллективов.

Сам фестиваль состоялся 30 марта 2019 года. Любительские театральные объединения из восьми городов и посёлков Иркутской области представили свои работы в двух номинациях: «Театральная миниатюра» и «Спектакль». Всего, в течение фестивального дня было показано 7 театральных миниатюр и 8 спектаклей.

Самым сложным было создание «Своего лица», своей собственной атмосферы. Организаторы фестиваля приняли простое решение. Поскольку они, в прямом смысле, начинали это непростое дело, они решили начать его «с вешалки», как и рекомендует, начинать театральное дело К. С. Станиславский. Театральная вешалка стала главным атрибутом фестиваля. Именно на вешалке размещали свои именные шляпы руководители коллективов – участников и члены жюри, а после закрытия фестиваля забирали их из театрального гардероба на долгую память. Кроме того, руководители коллективов увезли с собой «театральные вешалки» – своеобразные символы участников и лауреатов.

Структура фестиваля была традиционной: театрализованное открытие, конкурсный показ театральных миниатюр и спектаклей, закрытое обсуждение конкурсных работ членами жюри, церемония награждения участников и лауреатов фестиваля, торжественное закрытие и «Круглый стол» для руководителей театральных коллективов, организаторов фестиваля и членов жюри, где подводились итоги работы фестиваля.

На фестивальной сцене демонстрировали свои достижения детские театральные коллективы, театральные объединения людей пенсионного возраста, самодеятельные театры – студии, детский музыкальный театр и даже театр английского языка.

Фестивальная программа была весьма разнообразной – детские сказки, спектакли о Великой Отечественной войне, спектакль по произведению великого Шекспира и даже детектив.

Были определены лучшие постановки, лучшие актёры и актрисы, Гран-при получил театральный коллектив «Иллюзия» из Тулунского района.

Председатель жюри, после просмотра заявленных постановок, встретилась с руководителями театральных коллективов, проанализировала представленные на фестивале работы. Коллеги обменялись мнениями, состоялся диалог о проблемах развития театрального жанра в культурно-досуговых учреждениях[1].

Фестиваль состоялся. Какой след он оставил в жизни его участников и зрителей? Стал ли он достижением в работе организаторов фестиваля?

Если судить, по отзывам зрителей, им понравились конкурсные спектакли и театральные миниатюры, представленные на фестивале. Судя, по отзывам участников, они остались довольны организацией, приёмом, условиями, в которых проходил фестиваль и его итогами. Прозвучали предложения и пожелания вновь встретиться в Саянске на очередной премьере уже II

Открытого фестиваля любительских театральных объединений «Театр для всех!»[1].

А вот стал ли Открытый фестиваль любительских театральных объединений «Театр для всех» настоящим достижением для его организаторов?

Достижением чего-либо является процесс приближения к чему-либо, осуществления чего-либо. Достижение – это успех, положительный результат деятельности, которого добились большими усилиями и трудом[2].

Явился ли процесс организации и проведения фестиваля осуществлением чего-либо? Несомненно. Организаторы фестиваля осуществили идею организации и проведения подобного рода фестиваля на своей территории впервые в истории своего города.

Достигли ли они успеха, положительного результата в результате собственных усилий? И вновь положительный ответ. Несмотря на ряд сомнений в самом начале осуществления своего проекта, им удалось не только собрать участников, слаженно и чётко организовать работу фестиваля, но и создать свою атмосферу, «своё лицо», и получить положительные отзывы о своей работе и пожелания продолжить начатое дело.

В итоге, театральный фестиваль, который является показом (смотром) достижений театрального искусства[3], сам стал самым настоящим достижением его организаторов.

Более того, Открытый фестиваль любительских театральных объединений «Театр для всех», который родился в Год театра и во многом, благодаря ему, стал достижением и для города Саянска, для его жителей, для организаторов и участников.

### **Список литературы**

1. Театр для всех. Доступ: <http://iodnt.ru/vesti-iz-oblasti/3585-teatr-dlya-vsekh>.
2. Дмитриев Д.В. Толковый словарь русского языка; Изд-во: М. – 2003 г.
3. Распоряжение Правительства РФ от 10.06.2011 N 1019-р «О Концепции развития театрального дела в Российской Федерации на период до 2020 года»

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

**ГОД ТЕАТРА В РОССИИ:  
ДОСТИЖЕНИЯ И ИННОВАЦИИ**

Сборник статей

Под общей редакцией Л.М. Героевой

Подписано в печать 15.01.2020

Формат 60x85 1/16. Бумага офсетная

МЦНП «Новая наука»

185002, г. Петрозаводск

ул. С. Ковалевской д.16Б помещ.35

[office@sciencen.org](mailto:office@sciencen.org)