

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«КЕМЕРОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ»

На правах рукописи



Ивинских Галина Павловна

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

Специальность 24.00.01 – теория и история культуры

Диссертация на соискание ученой степени
доктора культурологии

Научный консультант:
доктор культурологии, профессор
В. И. Марков

Кемерово 2021

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	4
Глава I. Феномен рубежа веков как социокультурный инвариант переходной эпохи и модусы трансформаций театра в России на рубеже XIX- XXвеков	30
1.1. Методологические параметры исследования социокультурных трансформаций театра в ситуации переходной эпохи.....	32
1.2. Факторы трансформаций театра в России на рубеже XIX – XX веков.....	45
Глава II. Самоорганизация театральной жизни в отечественной провинции на рубеже XIX – XX веков	60
2.1. Роль театра в культурной жизни Перми.....	60
2.2. Театральная жизнь Перми между двумя революциями (1900-е – 1910-е).....	81
Глава III. Трансформации театра в послереволюционную эпоху (1917 – 1927)	88
3.1. Культурная политика советской власти и борьба театральных направлений.....	89
3.2. Процессы трансформации театральной жизни Перми в условиях послереволюционной эпохи.....	121
Глава IV. Театральные процессы в переходную эпоху в России рубежа XX – XXI веков	163
4.1. Социокультурные изменения в России второй половины 1980-х годов и их влияние на функционирование театра.....	164
4.2. Культурная политика постсоветского времени и трансформации театра.....	181
4.3. Реструктуризация театральных процессов в социокультурном контексте постсоветского периода.....	206
Глава V. Трансформации театров Перми на рубеже XX – XXI веков	236

5.1. Роль студийного движения в самоорганизации театральной жизни Перми	241
5.2. Трансформация Пермского академического театра драмы в постсоветский период.....	260
5.3. Пермский академический театр оперы и балета имени П. И. Чайковского: от традиций к инновациям.....	283
5.4. Театральная жизнь в условиях ребрендинга Пермского края.....	301
Заключение.....	326
Библиографический список.....	330

ВВЕДЕНИЕ

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

Социокультурные трансформации театра касаются широкого спектра его взаимосвязей с государством, обществом и публикой. Именно из-за этих неразрывных связей бытование театра изменчиво как сама действительность, а радикальность изменений театральной жизни в переходные периоды проявляется особенно зримо. Для обеспечения долгосрочного баланса в развитии общества и культуры необходимо понимание специфики переходных процессов.

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

Несмотря на значительное структурно-типологическое сходство переходных ситуаций, в содержательном плане они имеют существенные различия. Конкретная жизненная реальность, конечно, неповторима. Как замечает А. Бергсон, повторяется «лишь тот или иной аспект реальности, выделяемый нашими чувствами» [228, с. 77].

Важно изучить сходства и расхождения, сравнить механизмы и следствия, разобраться, почему в труднейшие годы сто лет назад произошел творческий взлет в разных областях искусства, а театр оказался в центре общественного интереса? Почему в начале 1990-х годов произошел «лавинообразный» (по определению социологов) отток зрителей из театральных залов, а в последующем усилилось наступление «масскульты», во всяком случае, в художественной сфере произошло «снижение императива значительности»? (С. С. Аверинцев) [68, с. 142].

Перемены неизбежны и необходимы, но в условиях переходности, наряду с многообразием открывающихся перспектив, возрастают и риски, поскольку скачки в точках бифуркации приводят как к прогрессу, так и к регрессу (И. Р. Пригожин) [387]. Чтобы предотвратить негативные сценарии развития, не допустить катастрофических разрывов, необходима память, «память культуры», опора на исторический опыт. По определению Ю. М. Лотмана, «смыслы в памяти культуры не “хранятся”, а растут» [353, с. 675]. Рассуждая о единстве и внутреннем разнообразии культуры, он выделял частные «диалекты памяти», культурные субструктуры «с различным составом и объемом памяти» [там же, с. 673]. К такому «диалекту» в общей структуре коллективной памяти можно отнести и локальный пермский опыт.

Изучение переходных процессов на конкретном материале, дает возможность, пользуясь индивидуализирующим подходом (в терминологии Г. Риккерта) [397], рассмотреть влияние переходности на театральные процессы не только с высоты общих проблем, но и «с близкого расстояния», на региональном уровне.

Исследование темы на примере театральной жизни Перми представляется

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

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

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

Свои особенности имеют трансформации, начавшиеся в театральной жизни города в годы перестройки и в постсоветское время, как в стационарных академических театрах – в Пермском академическом театре драмы (ныне академический Театр-Театр), в Пермском академическом театре оперы и балета

имени П. И. Чайковского, так и в новых студийных коллективах.

В 2005 году город получил официальный статус экспериментальной площадки по реализации социально-экономических и культурных проектов в России. Культурный проект постмодернистской направленности, осуществлявшийся в Перми в 2008 – 2013 годах (во главе с галеристом и политтехнологом Маратом Гельманом) с привлечением художественных сил из других регионов, привел к конфликтам в городском сообществе. Эта культурная реальность также требуют анализа и включения местных явлений в систему современной общероссийской социокультурной динамики.

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

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

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

Актуальность исследования заключается в выявлении сущностных черт переходности в театральной жизни и в выработке на этой основе

альтернативного механизма перехода, который, если не предотвращал, то хотя бы ослаблял инверсионный, часто разрушительный характер перемен. Учитывая, что в «Основах государственной культурной политики», утвержденных в 2014 году, культура впервые была объявлена частью «Стратегии национальной безопасности Российской Федерации», разработка способов управления переходными процессами в условиях нестабильности приобретает стратегическое значение [5].

Степень научной разработанности проблемы. Научные исследования по степени близости к проблематике можно разделить на несколько групп. **Первую группу** составляют труды авторов, которые внесли значительный вклад в философское понимание движения, развития как направленного процесса. Прежде всего, это классики немецкой философии – Г.-Ф. Гегель, братья А. и Ф. Шлегели, Ф. Шеллинг [267; 472; 469], а также – представители «философии жизни», обосновавшие темпоральную изменчивость культуры, – Ф. Ницше, А. Бергсон, В. Дильтей, Г. Зиммель [371; 228; 285; 298]. Особенно важны в исследовании темы работы ученых, выделивших переходные состояния в культуре и социуме в специальную проблематику: Н. Я. Данилевского, О. Шпенглера, Дж. Тойнби, Ф. Броделя, П. А. Сорокина и др. [275; 473; 433; 243; 419; 420].

Теории прогресса и линейности в начале XX века были поставлены под сомнение. В постклассической философии, выразившей болезненное самосознание рубежной эпохи, идея кризиса культуры стала одной из ведущих. О кризисных явлениях в контексте переходности, кроме вышеуказанных авторов, писали Н. А. Бердяев, К. Н. Леонтьев, позднее – М. Хайдеггер, М. Фуко, Ж. Деррида и др. [229; 344; 454; 451; 281].

В отечественной науке последовательное изучение проблем перехода как повторяющегося явления в истории культуры началось сравнительно недавно. В логике переходности стали исследоваться отдельные эпохи: Возрождение (Л. М. Баткин, А. Л. Гуревич, А. Ф. Лосев), Эллинизм (Г. С. Кнабе), Романтизм (А. В. Михайлов) [223; 270; 350; 324; 364].

Осмысление проблем «переходности» на глобальном уровне связано с синергетической парадигмой, разработанной И. Р. Пригожиным, Г. Хакеном [387; 455] и их последователями. Применение закономерностей самоорганизации материи к социальным и культурным процессам представлено в работах отечественных авторов: М. С. Кагана («Философия культуры»), Ю. М. Лотмана («Культура и взрыв»), А. А. Пелипенко и И. Г. Яковенко («Культура как система»), В. И. Тасалова («Хаос и порядок: социально-художественная диалектика») [319; 353; 380; 429]. В широком гуманитарном спектре синергетическая теория развивается О. Н. Астафьевой, Р. Г. Баранцевым, В. В. Васильковой, Е. Н. Князевой, С. П. Курдюмовым и др. [217; 218; 220; 247; 127; 409]. Теоретические, общие и частные аспекты проблем «переходности», анализируются в исследованиях А. С. Ахиезера, Г. А. Голицына, И. В. Кондакова, О. А. Кривцуна, Ю. М. Лотмана, Ю. В. Осокина, В. М. Петрова, К. Б. Соколова, В. С. Степина, А. Я. Флиера, Н. А. Хренова, других авторов [219; 263; 327; 329; 330; 333; 353; 383; 416; 417; 425; 445; 456; 561].

О возрастании интереса исследователей к переходности как объективному процессу в истории культуры свидетельствуют научные сборники, коллективные монографии последних лет: «Искусство и наука об искусстве в переходные периоды истории культуры» (М., 2000); «Искусство в ситуации смены циклов. Междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах» (М., 2002); «Циклы в истории, культуре и искусстве» (М., 2002); «Переходные процессы в русской художественной культуре» (М., 2003); «Циклические ритмы в истории, культуре, искусстве» (М., 2004); «Современные трансформации российской культуры» (М., 2005); «Искусство эпохи надлома империи» (М., 2010); «Диалог цивилизаций в эпоху становления глобальной культуры» (М., 2012) [314; 312; 466; 465; 415; 345]; монография Н. Н. Лётиной «Российский хронотоп в культурном опыте рубежей (XVIII-XX вв.)» (Ярославль, 2009) [345].

В переходные периоды, порождающие информационную избыточность, трансформацию социальных структур и смену мировоззренческих парадигм,

особенно возрастает потребность в диалоге. Для анализа данной проблематики в теоретико-методологическом плане важны принципы, разработанные М. М. Бахтиным, В. С. Библером о диалогизме в культуре [224; 232], А. А. Ухтомским о доминанте и «законе заслуженного собеседника» [441; 442].

Вторую группу представляют работы, содержащие анализ культурного пространства провинции. В начале 1920-х годов возник интерес к практическому использованию духовного потенциала провинции. Н. К. Пиксанов в работе «Два века русской литературы выдвинул концепт «культурного гнезда» [385]. В 1926 году известный историк-медиевист И. М. Гревс, подчеркивая важность литературоведческого открытия Н. К. Пиксанова, расширяет понятие «культурного гнезда», соотнося его не только с литературной деятельностью, но и с другими сферами духовной культуры, с научными начинаниями [95].

Впоследствии, когда стала преобладать идеологическая тенденция к унификации, исследования провинции с точки зрения ее специфики фактически были прекращены. Тем не менее, к толкованию провинциальной культуры, ее философским интерпретациям в соотнесенности с историческими концепциями обращались в своих трудах М. М. Бахтин и А. Ф. Лосев, а в последующие годы – В. С. Библер, Д. С. Лихачев, Ю. М. Лотман, В. Н. Топоров [224; 350; 232; 349; 353; 434].

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

культура» (1997), «Интеллигент в провинции» (1997), «Русская провинция: Миф – Текст – Реальность (2000), «Искусство Перми в культурном пространстве России. Век XX» (2000) [363; 310; 405; 315].

Последовательно изучают культуру русской провинции как специфический и универсальный культурный феномен в Ярославле. Одна из последних работ – коллективная монография «Модель культуры русской провинции в аутентичном, историко-типологическом и глобализационном дискурсах» (2013), состоящая из исследований Н. А. Дидковской, Т. И. Ерохиной, Т. С. Злотниковой, Н. Н. Лётиной, других авторов [365].

Анализ проблем исторической динамики провинциальной культуры в ракурсе философского, социолого-искусствоведческого, культурологического понимания содержится в работах Н. И. Ворониной, Г. Е. Гун, О. Л. Девятовой, Н. А. Дидковской, Т. С. Злотниковой, С. Н. Иконниковой, Н. М. Инюшкина, М. С. Кагана, Г. М. Казаковой, Л. Н. Когана, И. А. Купцовой, Н. Л. Прокоповой, Ю. У. Фохт-Бабушкина и других исследователей [255; 485; 276; 486; 299; 300; 307; 309; 114; 320; 325; 336; 388; 389; 447].

Третью группу составляют работы, которые затрагивают театральную практику и культурную политику в сфере театра в контексте послереволюционного десятилетия, а также – проблемы функционирования театра и тенденции развития социокультурной ситуации в условиях полиморфизма культурных процессов перестроечного и постсоветского времени. Среди авторов – историки театра, театральные критики, социологи, экономисты, культурологи: Б. А. Алперс, А. В. Вислова, А. А. Гвоздев, Г. Г. Дадамян, М. Ю. Давыдова, М. Ю. Дмитриевская, В. Н. Дмитриевский, В. С. Жидков, Л. А. Закс, Д. И. Золотницкий, Е. А. Левшина, Е. В. Листвина, Б. Н. Любимов, П. А. Марков, А. Я. Рубинштейн, П. А. Руднев, К. Л. Рудницкий, К. С. Соколов, А. М. Смелянский, А. Я. Трабский, Н. А. Хренов, Е. Н. Шапинская, А. З. Юфит и другие исследователи [312; 252; 260; 272; 273; 271; 287; 288; 289; 293; 294; 295; 301; 338; 494; 132; 357; 548; 401; 403; 416; 412; 436; 459; 461; 468; 479].

В работе над диссертацией обращались к театральным идеям К. С. Станиславского, В. Э. Мейерхольда, Е. Б. Вахтангова, А. Я. Таирова, Н. Н. Евреинова, М. А. Чехова, других реформаторов сцены начала XX века в России и за рубежом, а также – к творческим практикам современных режиссеров [422; 423; 358; 248; 488; 291; 467; 394; 395; 396; 244; 267; 321].

В четвертую группу включены материалы о театральной жизни провинции. Всплеск внимания к ней породил Первый Съезд сценических деятелей, состоявшийся в Москве в 1897 году [438; 439]. Стали появляться не только публикации злободневного характера, но и аналитические исследования по истории русского театра. Основу им заложили В. Н. Всеволодский-Гернгросс, Н. В. Дризен, Б. В. Варнеке, И. Н. Игнатов [257; 390; 246; 306]. Но в своих трудах указанные авторы театральному делу в провинции уделяют скромное место.

Изучение провинциального театра становится более целенаправленным с 1930-х годов. Со временем охват проблем расширяется. В работах А. Я. Альтшуллера, С. С. Данилова, Ю. А. Дмитриева, В. Я. Калиша, А. П. Клинина, И. Ф. Петровской, Е. И. Стрельцовой, О. М. Фельдмана, Г. А. Хайченко, других историков и театральных критиков провинциальная сцена представлена на фоне общей картины развития русского театрального искусства [213; 274; 286; 384; 427; 316].

В сборнике статей «Очерки культурной жизни провинции» (отв. ред. Е. П. Костина) анализируется современный пласт художественной жизни, местные театральные фестивали, творческие конкурсы, выставки, другие культурные события, способствующие сохранению в России единого культурного пространства [374]. Научный анализ театральной жизни в регионах как неотъемлемой части культурного процесса содержится в сборнике научных трудов «Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Искусство регионов» (отв. ред. Н. Л. Прокопова) [313].

Что касается Урала, то впервые театральная история дореволюционного периода была представлена в беллетризированной форме в книге писателя и

краеведа Ю. М. Курочкина – «Из театрального прошлого Урала» (1957). Советский период проанализирован в книге А. П. Панфилова – «Театральное искусство Урала. 1917 – 1967 гг.» [337; 376]. В указанных работах театральные процессы, происходящие в Перми, затрагиваются лишь частично.

В научных исследованиях региональный компонент начинает приобретать самостоятельный статус в последние десятилетия. Диссертации А. И. Бураченко, Н. А. Дидковской, Г. А. Григорян, М. М. Кардыновой, Р. Р. Романова, Н. А. Рязановой, М. М. Сабелева, В. А. Стрижевского посвящены театральным процессам в городах Сибири, Поволжья, Черноморья, Дальнего Востока [483; 486; 484; 489; 496; 497; 498; 500]. Отдельные периоды в развитии театрального искусства Урала исследуются в работах Г. Б. Брагирова, Г. Е. Гун, В. Л. Загайновой, Г. П. Ивинских, И. П. Козловской, А. Б. Костериной, А. С. Точилкиной, Д. А. Флеенко [482; 485; 487; 488; 491; 492; 501; 502].

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

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

но развивать предшествующие культурные достижения.

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

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

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

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

Цель исследования определила его **задачи**:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Компаративный метод позволяет сопоставить явления дистанцированные во времени и пространстве, а *культурно-генетический* – выявить влияние предшествующих процессов на характер последующей театральной жизни. Теоретической основой послужили взгляды Д. С. Лихачёва на проявление «сквозных линий» в развитии культуры, когда прошлое не исчезает бесследно, но, трансформируясь, продолжается в настоящем [349]. Использовались близкие идеи, выраженные в работах А. А. Гвоздева относительно театра. Анализируя смену театральных систем, ученый выявлял их генетические связи (под

театральной системой он понимал соотношение между формой сценической площадки, составом зрителей, характером актерской игры и драматургии) [260, с. 9].

Структурно-функциональный метод дает возможность, вычлняя в целостной театральной системе ее структурные элементы, (драматургия, спектакли, публика, театральная критика и др.), изучать их строение, взаимообусловленности, функциональные характеристики, взаимосвязи с социокультурным контекстом. В исследовании использовались теоретические разработки классиков структурного функционализма: Б. Малиновского (теория потребностей и метод «включенного наблюдателя») [356], А. Рэдклифф-Брауна, внесшего существенный вклад в развитие понятийного аппарата (в частности, ввел понятие «социальной структуры») [406]. Учитывались теория действия Т. Парсонса, предложившего иерархическую структуру из функциональных подсистем, обеспечивающих во взаимодействии устойчивое развитие системы [377], а также – концептуальные положения Р. Мертона о «функциях», способствующих саморегуляции, и «дисфункциях», ослабляющих процесс приспособления системы к среде. Актуально рассуждение Р. Мертона (особенно применительно к эпохам реформ) о том, что «любая попытка ликвидировать существующую социальную структуру, не обеспечив адекватную альтернативную структуру для выполнения функций, ранее осуществляемых отмененной организацией, обречена на провал» [361, с. 5].

В качестве систематизирующего методологического принципа используется синергетическая парадигма. Синергетика, изучающая качественные изменения той или иной системы в ситуации неустойчивости, представляется наиболее действенной при анализе радикальных социокультурных изменений, расширяющей традиционный взгляд на причинно-следственные связи социокультурных трансформаций театра.

Основные синергетические идеи и понятия, на которые опирается ряд отправных положений диссертации, – нелинейность, открытость системы, самоорганизация.

Учитывая, что переходные периоды сопровождаются резкими изменениями мировоззренческих представлений, ускорением процессов социальной дифференциации, логично обращение к теории *социокультурной стратификации*. Один из ее родоначальников П. А. Сорокин подвел итоги исследований в работе «Социальная мобильность» (1927) [419]. В последние годы последовательным разработчиком теории выступает К. Б. Соколов [416; 417].

Поскольку театр, как никакой другой вид искусства, – коммуникационный универсум, основанный на диалогических формах взаимодействия, закономерно использование *диалогического подхода*, особенно концептуальных положений, представленных в работах М. М. Бахтина, В. С. Библера, А. А. Ухтомского [224; 232; 441; 442]. Учение А. А. Ухтомского о «доминанте» и связанные с ней философемы «собеседования» и «заслуженного собеседника», могут служить универсальной моделью в отношениях театра с публикой.

Представляет интерес в исследовании темы и *тринитарный подход*. Не имеющий пока общепризнанной научной трактовки, он базируется на принципе триадности, на единстве рационального, эмоционального и интуитивного типов мышления. В приложении к сфере театра данный принцип может использоваться для анализа трансформаций театра в триаде «эксперимент-традиция-диалог». Идеи тринитарности, известные с античных времен, периодически обсуждаемые в церковной сфере, развивались в трудах русских религиозных философов. На современном этапе различные аспекты тринитарности исследуются Р. Г. Баранцевым [220; 221]. Появилась и общественная организация, объединяющая приверженцев этой идеи, – Академия Тринитаризма [515].

Научная новизна исследования заключается в следующем:

1. Разработаны методологические параметры исследования трансформаций театральной жизни в ситуации переходности. Выявлен эвристический потенциал сочетания синергетического подхода с методом социокультурной стратификации и принципами тринитарности, концепции

диалогизма – с идеями А. А. Ухтомского о «доминанте». Эксплицированы методологические возможности применения этих принципов для анализа театра как социокультурного института, для решения ряда проблем функционирования, особенно отношений театра с публикой, с новыми субкультурами.

2. Выделены и проанализированы сходные признаки переходных периодов, среди которых – кардинальные изменения в разных сферах жизни, переоценка базисных ценностей, изменения в картине мира, радикализация идеологических и эстетических взглядов, структурные и смысловые «инварианты» – субкультурная стратификация, нарушение логики преемственности и др.

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

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

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

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

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

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

На защиту выносятся следующие положения:

1. Культурологическая интерпретация театральной жизни в условиях переходности наиболее продуктивна с помощью взаимодействия разных методов, использованных по принципу дополнительности. Культурно-генетический, сравнительно-исторический, структурно-функциональный и синергетический подходы в сочетании с принципами социокультурной

стратификации, триадности, диалогизма и идеями А. А. Ухтомского о «доминанте», дают возможность разностороннего видения социокультурных трансформаций театра. Методологические параметры, связанные, но не сводимые друг к другу, усиливают эвристические возможности, позволяют установить связь прошлого и настоящего, рассмотреть взаимодействия структурных элементов театра, выявить наиболее острые коллизии театральных процессов переходного времени, наметить пути и способы решения проблем в функционировании театра.

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

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

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

искусства. Наблюдается кризис периодических театральных изданий и театральной критики.

Авторитет творца снижается: при слабых социальных гарантиях выпускники театральных вузов уходят в смежные профессии. Как отметил председатель Союза театральных деятелей России А. А. Калягин в докладе на открытии II Всероссийского форума «Театр: время перемен» (2006), в девяностые годы произошел «беспрецедентный для истории отечественного театра отток артистических сил» [537]. Ряд театров-студий, открывшихся в перестроечный период, в 1990-е годы прекратили свое существование. В Перми из 40 коллективов студийного типа, возникших во второй половине 1980-х годов, к концу 1990-х годов сохранилось лишь два.

Но в целом по стране в постсоветский период произошли значительные инфраструктурные изменения. В 2019 году в России по данным ГИВЦ Минкульта РФ действовало 670 государственных театров. 277 из них возникли в период с 1991 по 2019 год. Однако число зрителей за этот период сократилось на 9,5 млн, с 50,5 млн до 41 млн [34; 516]. Наибольший спад (до 28,6 млн) наблюдался в 2005 – 2006 годах. Заметные позитивные тенденции обозначились в 2010-е годы: увеличение посещаемости, появление новых театральных коллективов, среди которых численность негосударственных театров (по данным 2018 года) составила 782 театра, что превышает общее количество государственных [552].

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

Обостряются бинарные оппозиции, коллизии между традицией и авангардом. Традиции начинают приравнивать к рутине, традиционализм – к

общественной реакционности. Зато революционность, в значительной степени апологетизированная в XX веке, часто ассоциируется с творческим авангардом, экспериментом. Искажение понятий может приводить к искажению представлений о самой действительности: в одном случае – к подмене реальности фетишем новизны, в другом – к отождествлению стабильности с консерватизмом.

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

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

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

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

следствие – при количественном росте театров, в целом не произошло соразмерного привлечения новых зрителей новыми смыслами.

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

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

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

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

послереволюционных и постсоветских лет, различаются по своей сути. Если после 1917 года сложности были вызваны кардинально изменившимся составом зрителей, по словам К. С. Станиславского, «первобытных в отношении искусства» [422, с. 375], то в постсоветский период разрыв между театром и публикой, особенно резкий в начале 1990-х годов, произошел в значительной степени вследствие изменившихся ценностных ориентиров, как у части художников, так и у публики.

В Перми основу «постоянной» публики издавна (еще с XIX века) составляла техническая интеллигенция, в восприятии которой главенствующую роль играла содержательная, смысловая составляющая театрального действия. Положение базируется на изучении практики антреприз, работавших в Перми в XIX веке¹, а также – анализе деятельности пермских театров в последующие периоды истории, в том числе с опорой на социологические исследования².

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

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

¹ Деятельность антреприз проанализирована автором в монографии «Пермский театральный период» (2014) [305, с. 108–268].

² Систематические исследования зрительской аудитории театров Перми проводились кафедрой этики, эстетики и научного атеизма Пермского политехнического института при поддержке областного Управления культуры и самих театров в 1960 – 1980-е годы [488, с. 137]

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

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

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

Репертуарный театр сохраняет свое лидирующее положение, но его традиционное бытование меняется. Этому способствует рост числа театров, далеких от традиционных эстетических форм (action art, иммерсивные, сайт-специфик, саунд-театр и ряд других). После театра прямого высказывания, который преобладал в 1980-е годы и был ориентирован на диалог с обществом, со второй половины 1990-х годов театр развернулся в сторону театральных практик, основанных большей частью на теориях игры, на концепциях постмодернизма, перформативности, постдраматического театра.

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

освобожден Красной армией 1 июля 1919 года) [375].

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

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

Для преодоления проблем и противоречий на современном этапе представляется важным:

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

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

Теоретическая значимость работы определяется разработкой методологии осмысления театральной жизни в условиях переходности, когда театральная система, сохраняя автономность, демонстрирует высокую степень

изменчивости, реализацию диагностических и прогностических функций по отношению к обществу.

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

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

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

Практическая значимость исследования определяется возможностью использования материалов диссертации в специальных и общих курсах по культурологии, по истории театра, по теории и истории культуры. Предложенные принципы анализа могут быть применены для изучения трансформаций в культуре и театральной жизни в другие исторические периоды и в иных территориальных границах. Содержание работы может представлять интерес для людей, занимающихся культурной стратегией и конкретной культурной политикой, для практиков театра, для журналистов, пишущих на театральные темы, для студентов и преподавателей театральных училищ, для всех, кто интересуется проблематикой, связанной с динамическими процессами в культуре. Конкретный материал (статистического, социологического,

театроведческого и культурологического характера) могут использовать культурологи, искусствоведы, социологи, историки, в том числе для сопоставлений при последующих обращениях к изучению социокультурных процессов или смежных проблем.

Апробация работы в 2000-е годы проходила во время конференций, круглых столов, семинаров. Среди последних: IV Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Диалоги о культуре и искусстве» (Пермь, 20–23 октября 2014 г.); XIII международный научно-творческий форум «Молодежь в науке и культуре XXI в.» (Челябинск, 6–8 ноября 2014 г.); V Всероссийская научно-практическая конференция «Диалоги о культуре и искусстве» (Пермь, 20–22 октября 2015 г.), VI Всероссийская научно-практическая конференция «Диалоги о культуре и искусстве» (Пермь, 25–27 октября 2016 г.). VII Всероссийская научно-практическая конференция «Диалоги о культуре и искусстве» (Пермь, 21–23 октября 2017 г.); Научно-практическая конференция «Музей и театр: живая история» (Москва, 5–7 декабря 2017 г.); Международная научно-практическая конференция «Слово. Действие. Сцена» (Пермь, 12 мая 2019 г.); IX Всероссийская научно-практическая конференция (с международным участием) «Диалоги о культуре и искусстве» (Пермь, 17-19 октября 2019 г.); Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Устойчивое культурное развитие регионов: стратегические ориентиры государственной политики и общественные инициативы» (Кемерово, 29–31 октября 2019); Международный театрально-музейный форум «Мировое театральное наследие: сохранение и репрезентация в музейном пространстве», посвященный 125-летию Государственного центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина (Москва, 8–10 октября 2019); Международная конференция «Global science. Development and novelty» (Мюнхен, 25 декабря 2019); Всероссийская научно-практическая онлайн-конференция с международным участием «Театр как феномен региональной культуры» (Кемерово, 9–11 октября 2020);

X Всероссийская научно-практическая онлайн-конференция с международным участием «Диалоги о культуре и искусстве» (Пермь, 15- 17 октября 2020).

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

ГЛАВА I

Глава I. Феномен рубежа веков как социокультурный инвариант переходной эпохи и модусы трансформаций театра в России на рубеже XIX – XX веков

Наука накопила множество концепций, трактующих культурную динамику в аспекте разных гносеологических позиций. Длительное время в рамках эволюционизма во взглядах на культуру доминировали представления о поступательно-линейном векторе ее развития, абсолютизовавшие идею прогресса. Последующие научные теории и практика жизни опровергли многие из оптимистических доктрин, согласно которым с развитием знаний смягчаются нравы, повышается мораль, растет культура и т. д. Не случайно в начале 1920-х годов Н. А. Бердяев заявлял, что «скоро для всех будет поставлен вопрос о том, “прогрессивен” ли прогресс» [230, с. 5].

Труды П. А. Сорокина, [419; 420], благодаря которым и был введен в научный оборот термин «динамика культуры», внесли значительный вклад в понимание социокультурных процессов, вызвали новую волну интереса к проблеме. Во второй половине XX века представления о динамике культуры как целостном, направленном движении с определенными закономерностями, были значительно расширены. Под культурными изменениями стали понимать не только развитие, отождествляемое с прогрессом, но и любые трансформации: кризисы, стагнации, возврат к старому, инверсии, распад или движение, лишенное ярко выраженного направления, регулярности (в постмодернистской парадигме определяемое понятием «ризомы») [279].

Что касается эволюции и прогресса применительно к искусству, то здесь мы солидарны с точкой зрения Ю. М. Лотмана, считавшего, что «само понятие эволюции применительно к таким сложным семиотическим явлениям, как искусство, может использоваться лишь с такой трансформацией его смысла, что, вероятно, лучше всего вообще от него воздержаться» [353, с. 641].

Заложенный в фундамент культуры механизм трансформаций, качественных преобразований, активизируется под влиянием переходных (взрывных) процессов в обществе, стимулирующих обновление. Является ли случайным совпадением, что в непреходящем процессе исторического развития, радикальные сдвиги, поворотные для мировой истории, происходят на границах времен? Нестабильность, давно замеченная в пограничных ситуациях природного или социального характера, явно наблюдается и при «хронопереходах». С окончанием старого века и приближением нового, несмотря на условность хронологических исчислений, происходит и психологическое «сбрасывание», своеобразная «перезагрузка» сознания (особенно европейского). Как писал А. де Мюссе в «Исповеди сына века», «то, что было – уже прошло. Все то, что будет, еще не наступило» [368, с. 20]. При этом вольное или невольное подведение итогов ведет к обобщениям, к поискам новой идентичности, к постановкам новых целей и задач, что обостряет противоположные тенденции в разных сферах деятельности.

Все это насыщает рубежное культурное пространство противоречивыми исканиями, тревожными предчувствиями. Их распространение в обществе приводят в движение, подчас непредсказуемое, многие системы и массы людей, производящих и аккумулирующих колоссальную энергию. Выбросы этой энергии в сочетании с неустойчивым (пограничным) состоянием «душевной стихии» (конечно, каждый раз различной по амплитуде колебаний и по конкретному наполнению), можно назвать постоянной составляющей, характерной для рубежа веков, своеобразным психологическим и в конечном итоге социокультурным инвариантом.

Рубежи XIX – XX и XX – XXI веков ярко демонстрируют, как энергия не исчезает, но трансформируется в крупные события социально-политического, научно-технического и художественного характера. В короткие промежутки анализируемых периодов изменились не только российские устои, но и общемировой порядок.

1.1. Методологические параметры исследования социокультурных трансформаций театра в ситуации переходной эпохи

В систему анализа включен широкий круг проблем (внутритеатральных, политических, социально-экономических), в той или иной степени влияющих на трансформацию театра на рубежах XIX – XX и XX – XXI веков.

Понятия – театральная жизнь и театральный процесс – близки по смыслу, но не тождественны. Если первое главным образом ассоциируется с культуротворческой деятельностью, с созданием, распространением, восприятием и оценкой спектаклей, то второе – в большей степени подразумевает взаимодействие театра с обществом в целом, с общественными, государственными структурами. Для уточнения характера исследования отметим, что в зависимости от контекста употребляются оба понятия, но непосредственно анализироваться будет не само искусство, а его функционирование в социокультурном пространстве, хронологически локализованном рамками нескольких десятилетий на указанных рубежах.

В настоящее время нет четких определений переходных периодов в качестве самостоятельных философских и общенаучных категорий. Различают периоды разной длительности: от нескольких десятилетий до цивилизационных переходов. Представления о переходности как об одном из типов культурных трансформаций тоже разнятся, во многом носят контекстуальный характер. Есть понимание переходности как перманентного процесса, когда статика выступает частным случаем динамики. По этой логике весь XX век с его катаклизмами предстает переходной эпохой, продолжением переходных процессов, начавшихся на рубеже XIX – XX веков и в более ранние периоды.

Как показали дискуссии на конференциях «Искусство и наука об искусстве в переходные периоды истории» (2000) [314] и «Циклы в истории, культуре и искусстве» (2002) [466], организованных Государственным институтом искусствознания совместно с Научным советом РАН, большинство исследователей видят в переходности (на самом общем уровне) смену циклов.

Циклические концепции, сложившиеся в глубокой древности и опиравшиеся на естественные ритмы природы, претерпели значительные изменения. Активный толчок их развитию дала работа Д. Вико «Основания новой науки об общей природе наций» (1725) [251], в которой итальянский философ выдвинул теорию исторического круговорота, развития всех наций по циклам³. В России XIX века ярким выразителем идей цикличности был Н. Я. Данилевский [275]. В понимании ученого, прогресс – это не универсальный вектор, а спектр развития равноправных культурно-исторических типов, которые обеспечивают многообразие мира.

Природа детерминант, определяющих трансформацию культуры в разных исследовательских парадигмах, имеет разные модусы выражения: аполлоническое и дионисийское начало у Ницше [371], творческий, жизненный порыв у А. Бергсона, Г. Зиммеля [228; 298] и другие вариации. Несмотря на солидную предысторию, взрыв интереса к теории цикличности в наибольшей степени связан с книгой О. Шпенглера «Закат Европы» (1918) [473]. Закат, грозящий Европе, автор связывал с ее культурной завершенностью и идейной истощенностью. Жизненный цикл локальных культур («культурных организмов») он уподоблял однократному циклу человеческой жизни с ее естественным биологическим ритмом от рождения до смерти [там же, с. 164]. Свою роль в популярности книги сыграли яркая образность и экспрессия, с которой она написана. Но главная причина, очевидно, в том, что размышления ученого во многом совпадали с тревожным мироощущением людей того времени, с их потребностью найти ответы на вопросы, которые породил наступивший XX век.

Н. А. Хренов в статье, посвященной переходным процессам с точки зрения их культурологической интерпретации, отмечает, что общественная ситуация, обострившаяся в начале XX века, трансформировала у людей

³ Интеллектуальная атмосфера XVIII века породила еще ряд подобных доктрин. Среди наиболее известных работ: «Размышления о причинах величия и падения римлян» Ш. Монтескье (1748 г.), 7-томный труд Э. Гиббона «История упадка и разрушения Римской империи» (первый том вышел в 1776 г.), а также И. Аделунга, писавшего в «Истории культуры человеческого рода» (1782 г.) о неизбежных законах существования империй.

ощущение исторического времени. В этих условиях циклическая парадигма, ставившая под сомнение теории прогресса и линейности, давала обществу новые критерии для оценки происходящего [462, с. 17].

Вообще тема «конца истории» давно преследует западных теоретиков. Можно сказать, что О. Шпенглер, как впоследствии А. Тойнби [433], в интерпретациях циклической парадигмы «заиклены» на регрессивных процессах и потому часто в своих трудах рисуют апокалипсические картины⁴. Концепция С. Хантингтона о «столкновении цивилизаций» – наиболее крупная культурологическая парадигма последнего времени – тоже не отличается оптимизмом [456].

П. А. Сорокин, разделяя в принципе циклическую интерпретацию социокультурных процессов, выражал резкое несогласие с биологическими аналогиями (старения и гибели культур). Он полагал, что динамика исторического процесса – не в гибели, а в смене культурных суперсистем чувственного и идеационального типов, в их циклическом колебании, в постоянном движении перехода от одного типа культуры к другому (с коротким идеальным балансом). Согласно П. А. Сорокину, чувственный тип культуры достиг своей кульминации еще в середине XX века. Беды последующего периода он во многом связывал с тем, что все ценности стали обретать относительный характер. П. А. Сорокина. В «Кризисе нашего времени» он отмечал, что современное искусство постепенно становится товаром, что оно игнорирует почти все высокое и благородное в самом человеке, в его социальной жизни, культуре, садистски заостряя внимание на всем посредственном и в особенности негативном, патологическом [420, с. 455–459].

И. В. Кондаков, анализируя архитектуру российской культуры, особо выделяет периоды хаотизации («смуты»), выстраивает иерархию из пяти

⁴ Вот характерные слова, использованные неоднократно на страницах «Заката Европы»: «смерть», «страх», «могила», «погребальное», «тоскливо», «потемки», «застывает», «отмирает», «надламывается», «угасает», «кровь свертывается», «погибает...». В подобных оценках социокультурных процессов ему не уступает и А. Тойнби. Большинство из выделенных им цивилизаций (число их варьировалось у него от 13 до 21) определяются как «окаменевшие», «застылые», «надломленные», «мертворожденные», «разлагающиеся».

регулятивных механизмов: кумуляции, дивергенции, культурного синтеза, селекции и конвергенции. В повторяемости культурных форм исследователь видит «показатель дискретности культурно-исторического процесса, распадающегося на замкнутые циклы с волнообразной динамикой» [329, с. 272; 330].

Оригинальные идеи социокультурной динамики, связанные с циклическостью в цивилизационных (планетарных) масштабах, разработаны Л. Н. Гумилевым [269].

Подобные глобальные теории, конструктивны при обращении к длительным временным протяженностям, а, кроме того, циклическая парадигма не исчерпывает проблематику переходности. Для изучения и «измерения» социокультурных трансформаций театра в короткие периоды на рубежах разных столетий требуются соответствующие методологические параметры, позволяющие анализировать процессы в ретроспективе, а также осмыслять современные события и перемены, происходящие в том убыстренном ритме, который Ф. Бродель называл «дымящейся историей» [243, с. 21].

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

В ситуациях переходности происходит воспроизводство ряда параметров. Среди них: распад картины мира (базовых представлений о пространстве и времени, о ценностях и т. д.), радикализация идеологических и художественных

взглядов, фетишизация новизны, кризис коллективной идентичности, нарушение иерархичности в культуре и в театре (как части культуры), перераспределение функций между традиционными и альтернативными моделями, центральными и маргинальными структурами, появление новых символов общественного и профессионального одобрения, нарастание общей хаотизации, что синонимично понятию «смуты».

Это понятие, издавна закрепившееся в отечественной историографии для определения «смутного времени» русской истории конца XVI – начала XVII века, в последние годы стало прилагаться в качестве характерного типологического свойства и к рубежам XIX – XX и XX – XXI веков. При этом в «смуте» минувших и нынешних времен исследователи видят «не один лишь деструктивный процесс социокультурного разложения, но и продуктивный механизм обновления культурной семантики» (И. В. Кондаков) [330, с. 164]. Ранее, в работах А. Швейцера, С. Л. Франка и др. не только раскрываются «положительные» качества переходных периодов, но обосновывается их необходимость как закономерной фазы, реализующей механизм развития культуры. Определяющий фактор в преодолении кризисов названные авторы видели в духовности [470; 448].

Позитивный концепт «переходности» сформировался и в рамках синергетической парадигмы, но уже на основе естественнонаучных представлений. В анализе темы важно использовать опыт исследования «переходности» в разных отраслях знаний.

Учитывая, что трансформации театра как части культурной системы (в каждый из выделенных периодов) в значительной степени причинно обусловлены предыдущим развитием культуры, целесообразно использовать *культурно-генетический метод*. Он дает возможность проследить, как высокая культура «Серебряного века», отмеченная напряженными художественными поисками, расцветом разных видов искусств, породившая целую плеяду выдающихся творческих личностей, находит продолжение, хотя и весьма

опосредованное в послереволюционных театральные экспериментах, проявившихся не только в столичной среде, но и в губернской Перми.

Воссоздавая с помощью культурно-генетического метода объект исследования, т. е. устанавливая между событиями, явлениями, процессами (в хронологической последовательности) их историческую связь и генетическую зависимость, можно увидеть, говоря ахматовским слогом, «как в прошедшем грядущее зреет». На этой основе, к примеру, разобраться, почему, несмотря на революционные потрясения и Гражданскую войну (непосредственно затронувшую город), театральные традиции дореволюционной Перми не были прерваны, понять, каким образом достижения театра конца XIX века связаны с театрально-просветительской практикой 1920-х годов?

Наряду с диахронным анализом, в исследовании темы важен и синхронный взгляд на переходные процессы как прецедентные феномены, дистанцированные хронологически и ментально. Подобный взгляд обеспечивает *сравнительно-исторический (компаративный) метод*. Компаративистский контекст позволяет сопоставить и определить степень соотнесенности переходных периодов. Основаниями для определения сходства и различия театральные процессы могут выступать разные факторы, детерминирующие направление исторической динамики. Среди них: ценностные доминанты, способы символизации культурной среды, структурно-функциональная и нормативно-регулятивная организация театральной деятельности, формы художественного творчества, их смысловое наполнение, способы коммуникации, пути усвоения и сохранения продуктов культуротворчества, отношение к традициям.

При помощи сопоставления подобия и различия разных рубежных периодов выявляется их специфика, непохожесть друг на друга и одновременно – их родство. Понимание театральные и шире – социокультурных процессов, происходивших столетие назад, необходимо для осознания и решения современных проблем в функционировании театра.

Но для разностороннего анализа социокультурных трансформаций театра необходимо знание не только причинно-следственных, но функциональных и структурных связей. Исследовать их не изолированно, а во взаимодействии позволяет *структурно-функциональный подход*. Он дает возможность, выделив основные структурные элементы театра, рассмотреть, как их внутренние обусловленности, так и взаимосвязи с широким кругом социокультурной среды.

При этом слагаемые театральной жизни можно «дробить» (пьеса, режиссер, актер, критика, зрители и т. д.) или «укрупнять», по-разному компоновать (театр и общество, театр и публика, зал и сцена). В разные периоды роль вышеназванных ключевых компонентов (по степени влияния на процессы создания, распространения и восприятия сценических произведений) меняется. Анализ этих перемен и взаимодействий способствует объемному видению многоуровневой театральной системы в процессе ее функционирования и трансформации.

Нарушение стабильности в переходные периоды ускоряет социальную дифференциацию в обществе, что, в свою очередь, увеличивает неоднородность публики, ее расслоение по социальному статусу, мировоззренческим представлениям, эстетическим пристрастиям и особенно по идеологическим взглядам. При исследовании меняющихся отношений между театром и обществом, театром и зрителями, представителями различных, уже сложившихся и формирующихся субкультур, продуктивно использование *Теории социокультурной (субкультурной) стратификации*, изучающей проблемы социальной и культурной мобильности в соотнесенности с изменениями картины мира для множества людей. Инструментарий данной теории применим для анализа проблем рецепции в условиях социального слома, когда в процесс художественной коммуникации включаются новые слои общества, а также – для выявления генезиса и особенностей пермской публики.

Как следует из многолетнего исследования художественно-культурных процессов в российском обществе, в том числе – роли искусства в формировании субкультур, проведенного учеными Государственного института

искусствознания, «выдвижение определенного вида искусства на вершину иерархии связано в значительной мере с его способностью наиболее полно и адекватно представить господствующую в обществе картину мира» [417, с. 177]. Согласно принципам социокультурной стратификации, при формировании современной культурной политики необходимо учитывать реальное социокультурное разнообразие общества.

В ситуации переходности, провоцирующей аксиологический релятивизм, неизбежно осложняется диалог театра со зрителями, с представителями различных социальных групп, субкультур. Поскольку театр, как никакой другой вид искусства, основан на диалогических формах, методологически значимо использование возможностей *диалогического подхода* для анализа театральных процессов. Идеи диалога, противостоящие нарастающей конфронтации, сегодня востребованы в разных областях знания и рассматриваются в различных аспектах. М. М. Бахтин, развивая идеи предельно широкого понимания диалога, определяет диалогические отношения как особый тип смысловых отношений, когда участники диалога могут быть разделены пространством и временем. Согласно М. М. Бахтину, необходимое условие коммуникации – «смысловая конвергенция», требующая ответного понимания, внутреннего согласия. Как полагает ученый, самое страшное – «не быть услышанным» [224, с. 320–325]. Взгляд на отношения между театром и публикой, как на диалог, выраженный в динамике предложения и спроса, способствует лучшему пониманию художественных тенденций, зрительских потребностей и социального контекста бытования театра.

Если концепции М. М. Бахтина о «диалогизме» и «хронотопе», сформировавшиеся не без влияния разработок А. А. Ухтомского (о чем свидетельствует и сам М. М. Бахтин) [225, с. 235], в последующем получили широкий резонанс и новое развитие, то эвристический потенциал идей А. А. Ухтомского, далеко выходящих за естественнонаучные рамки, недостаточно реализован, особенно в культурологическом аспекте.

В исследовании проблем, связанных с кризисом диалога между театром и публикой, может быть задействована модель взаимоотношений, которую А. А. Ухтомский философски осмысляет в форме «закона заслуженного собеседника», тесно связанного с открытым им принципом доминанты. Понимая доминанту как главенствующее направление деятельности, человеческого сознания и поведения, ученый разграничивал и оценочно противопоставлял два типа доминант: на свое лицо (установка на самоутверждение) и – на другое лицо, когда происходит преодоление эгоистической сосредоточенности на себе, «когда самоутверждение перестает стоять заслонкою между людьми» [441, с. 229]. По мысли ученого, «собеседник, открывается таким, каким я его заслужил всем моим прошлым и тем, что я есть сейчас» [там же, с. 252]. Согласно Ухтомскому, конструктивный диалог выражается в процессе внутреннего соотнесения различий между своими и чужими представлениями, мировоззрениями, «в усвоении чужой жизни, чужого страдания, – в вычеркивании этого противного слова «чужой» [442, с. 327].

Доминантная установка в творческой среде на самоутверждение, индивидуализм (и в прошлом веке, и в нынешнем), во многих случаях блокирует возможность диалога, делает представителей искусства заложниками собственной эстетики, заставляет их, как в свое время заметил В. В. Кандинский, «ограждаться высокими стенами на своей отвоеванной территории», тогда как, «где-то сзади оставшийся зритель смотрит непонимающими глазами, теряет интерес к такому искусству и спокойно повертывает ему спину» [322, с. 12–13].

Экстраполируя на сферу театра принципы диалогичности, доминанты и «заслуженного собеседника», можно с большей объективностью оценить процессы социокультурной трансформации театра в его живых связях с обществом, со зрителями, с государственными структурами, во взаимосвязях центра и провинции, а также выявить роль положительных обратных связей, которые проявляются и в репертуаре, и в решении спектаклей, и в непосредственных реакциях зала. Предложенная А. А. Ухтомским категория

триады (разум, инстинкт, доминанта), в методологическом плане позволяет перейти от антиномического (бинаристского) дискурса к коммуникативному. Принцип взаимоотрицания, присущий бинарному мышлению, привел современный мир к опасному противостоянию.

Возможность преодоления противоречий не через реализованный антагонизм, а через синергию, взаимодействие, дает подход, получивший (пока неустоявшееся) название «*тринитарный*», в основе которого лежит триадность как принцип структурирования. Данный подход, ориентирован на преодоление идеологии противопоставления в ее агрессивном варианте. Ю. М. Лотман, представляя в своих работах русскую культуру как культуру антиномико-диссонансного типа с преобладанием бинарных структур, неоднократно выражал надежду на преодоление бинарного архетипа в русской ментальности. Преимущество тернарной системы он видел в том, что она «стремится приспособить идеал к реальности», тогда как «бинарная – осуществить на практике неосуществимый идеал» [353, с. 142].

В советские годы методология исследования культуры строилась преимущественно как дихотомическая (распространенными были классовые и формационные оппозиции). И. В. Кондаков, разрабатывая вопросы типологии переходных эпох, предлагает для преодоления традиции выбора между двумя крайностями (если не в реальности, то хотя бы в культурных установках) овладеть методом сознательного «перевода» бинарных структур бытия в тернарные структуры сознания, членить картину мира по логике триад [330, с. 159–160].

Для углубленного анализа и осмысления специфики переходных эпох, в которые происходят кардинальные изменения, особенно эффективным представляется инструментарий *синергетики*. Принципы переходов от количественных изменений к качественным на разных уровнях развития материи – от элементарных частиц до общества – в синергетической концепции получили существенное развитие и конкретизацию.

Для синергетики характерно представление о хаосе как о таком же закономерном этапе развития, что и порядок: система переходит от предыдущего стабильного состояния к новому на ином качественном уровне. При сохранении основного содержания вышеназванной закономерности (качественного скачка), в синергетике исчезло прямолинейное, буквальное понимание перехода количества в качество.

Системная синергетическая триада – нелинейность, самоорганизация, открытость – позволяет интерпретировать переход от постепенных изменений к резкому обновлению, «запускающему» процессы самоорганизации в открытой системе. С точки зрения синергетики любая открытая неравновесная система (какой является и театр) в своем развитии проходит два этапа. На первом этапе в условиях нестабильности происходит латентное накопление изменений, приводящее к потере устойчивости. В результате развития этого крайне нелинейного процесса система подходит к точке бифуркации (ветвления) и скачкообразному переходу в качественно новое устойчивое состояние или – к распаду.

Нелинейность, которая в синергетической интерпретации выражается в том, что последующие состояния той или иной системы неоднозначно детерминированы предыдущими ее состояниями, применительно к театру расширяет традиционный взгляд на варианты его трансформации, адаптации к внешним и внутренним условиям существования, к условиям среды (управляющим параметрам» или «параметрам порядка» в терминологии Г. Хакена).

Известный математик А. М. Молчанов (в числе других проблем занимавшийся математическим моделированием в биологии) весьма образно высказался о роли нелинейности в сфере живой природы: «Только сильная нелинейность, – писал он, – позволяет биологическим системам <...> услышать шорох подползающей змеи и не ослепнуть при близкой вспышке молнии. Те биологические системы, которые не смогли охватить громадный диапазон жизненно значимых воздействий среды, попросту вымерли, не выдержав

борьбы за существование. На их могилах можно было бы написать: «Они были слишком линейными для этого мира» [367, с. 7].

Таким образом, нелинейность может служить своего рода измерительным инструментом реактивности театра, т. е. способности чутко отзываться на сигналы извне, учитывать роль случая, понимать ответственность личного выбора, малых резонансных воздействий, которые благодаря эффекту нелинейности, могут привести к большим (непредсказуемым) последствиям, как позитивным, так и деструктивным в разных сферах (в науке, культуре, политике и др.).

Инструментальный вклад синергетики связан именно с концепцией малых возмущений, случайных факторов в точках бифуркации. Здесь напрашивается характерный пример из физического мира. В начале 1960-х годов при изучении циркуляции планетарной атмосферы выяснилось, что атмосфера вращается быстрее твердой оболочки Земли. Сенсационное открытие было в том, что не отдельные вихри вовлекаются в общее движение массы воздуха, а наоборот, энергия локального, вихревого движения передается общему упорядоченному. (Это открытие, по сути, и дало толчок становлению синергетики как науки о принципах спонтанной самоорганизации материи.)

По аналогии можно сказать, что гении и таланты являются такими отдельными «вихрями», ускоряющими движение человечества, меняющими представление о мире или о какой-то сфере деятельности, как, например, А. Эйнштейн в физике или К. С. Станиславский, В. Э. Мейерхольд, Е. Б. Вахтангов, А. Я. Таиров – в сфере театра.

Основное противоречие, которое стремится разрешить синергетика, задаётся оппозицией порядок-хаос. Если рассматривать театральные процессы в свете синергетической парадигмы, то потенциал самоорганизации следует поддерживать, корректируя меру «порядка» и «хаоса», традиций и экспериментов с помощью «параметров порядка». По мысли Г. Хакена, «параметры порядка» заботятся не только о порядке, но могут управлять хаотическими состояниями. Ученый включил в классификацию параметров для

социальных систем ряд разноуровневых и разномасштабных категорий. Среди них: язык и культура, групповая идентификация, научные парадигмы, экономика, этика, мода, табу и др. [455, с. 11–12]. В сфере театра «параметрами порядка» могут выступать состояние драматургии, условия творчества, степень профессиональной подготовки участников процесса, уровень театральной критики, эстетические направления, мода, культурная политика и т. д. Согласно синергетической концепции, «после того, как один параметр порядка выиграл соревнование, он трансформирует систему в целом и на какой-то период устанавливается упорядоченное состояние» [там же, с. 8]. Это характерно для многих социальных, научных и художественных процессов, таких, как общественное мнение, научные и творческие направления. Например, применительно к театру на рубеже XIX – XX веков можно говорить о «победе» режиссерского театра.

О. Н. Астафьева, переосмыслив концепт, связанный с «параметрами порядка» (как информационно-ценностными регулятивными механизмами), предложила использовать их в качестве теоретико-концептуального основания культурной политики как гибкий «каркас» для управленческого воздействия, возможности корректировать нежелательные тенденции социокультурного развития, которые формируются в кризисной ситуации. Как считает исследователь, можно существенно повлиять на дальнейшее развитие социокультурных систем в точках бифуркации, выбрать оптимальный вариант, повлияв на управляющие параметры [217, с. 248–268].

Совокупность приведенных параметров различных методов, которые не опровергают, но дополняют друг друга, позволяет в поле культурологического анализа концептуализировать модель социокультурных трансформаций театра как части саморазвивающейся и саморегулирующейся культурной системы. Постигание закономерностей данного процесса позволит избежать опасных противостояний, чреватых саморазрушением.

1.2. Факторы трансформаций театра в России на рубеже XIX – XX веков

На рубеже XIX – XX веков дух модерна, дух обновления, проник во все сферы жизни. В России этот период связывается с понятием «Серебряного века», в котором уникально зафиксирована главная особенность времени – блеск и ускоренный ритм. Стремительное распространение модернистских течений, манифестирующих новые принципы и формы художественного преобразования реальности, было порождено не только логикой имманентного развития, но комплексом внешних причин.

В результате кумулятивного эффекта в короткий по историческим меркам период произошла колоссальная концентрация энергии. Ее взрыв придал ускорение всем процессам. Кроме социальных катаклизмов (войн, революций) произошел мощный рывок в науке и технике: автомобили, самолеты, радио, открытие электрона, протона, икс-лучей (названных впоследствии рентгеновскими). Новые смыслы, внесенные релятивистской и квантовой физикой, перевернули традиционную картину мира. Как писал П. А. Флоренский, эта картина низвергнута, «все несоизмеримее делалось научное миропонимание с человеческим духом, не только качественно, по содержанию своих высказываний, но и количественно, по неохватимости их индивидуальными силами» [446, с. 348].

На формирование нового мировоззрения сильное влияние оказала философия А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, З. Фрейда, А. Бергсона [474; 371; 450; 228]. Последний выдвигал в качестве главного критерия, определяющего принадлежность произведения к области искусства, – новизну. Книги З. Фрейда («Толкование сновидений», «Теория сексуальности» и «Введение в психоанализ»), последовательно опубликованные в 1900, 1905 и 1916 годах, значительно поколебали привычные рационалистические представления о природе человека.

В российском обществе с новой силой обострилась старая проблема – «народ и интеллигенция». Ее отражением стал сборник «Вехи», споры вокруг

которого продолжают и столетие спустя [250]. Распространенными в художественной среде были интенции к постижению трансцендентного, к проникновению за грань мира феноменального. Важной частью миропонимания стала религиозная составляющая. Интерес вызвали работы Н. А. Бердяева, С. Н. Булгакова, В. С. Соловьева, Н. Ф. Федорова, П. А. Флоренского, С. Л. Франка.

Резко возрос спрос на открытие неизведанного и в мире театра. К. С. Станиславский в 1905 году весьма красноречиво заметил: «Снова наступил тот период в исканиях, во время которого новое становится самоцелью. Новое ради нового. Его корней ищешь не только в своем, но и в других искусствах: в литературе, в музыке, в живописи [422, с. 278]. Требовала новизны и публика, как писал корреспондент журнала «Театр и искусство», «старое ей не нравится, новому она поклоняется один лишь день» [173]. Искания в философии, литературе, искусстве, психологии, в естественных науках влияли на состояние культурного пространства, на мировосприятие художников.

В этой атмосфере поисков, открытий и «вызрела» культурная эпоха, получившая наименование «Серебряного века». Понятие уже более столетия сопровождают многочисленные коннотации: от негативных, подразумевающих некоторый спад «творческой волны», нейтральных, означающих определенный временной период, до мифологизированных, когда эпоха стала представляться исключительно временем высокой духовности и благородства. Нет единства и в отношении хронологических границ. Последние варьируются довольно широко: от начала 1880-х до середины 1920-х годов и даже позднее, есть авторы, которые соотносят данную эпоху лишь с первой четвертью XX века [369, с. 7].

Наиболее оптимальным для анализа темы представляется интервал с начала 1890-х до 1917 года, хотя, конечно, носители этой специфической культуры продолжали творить и после 1917 года. Характерна поэтическая переключка: «И серебряный месяц ярко / Над серебряным веком стыл» – так в образном определении Анны Ахматовой представал предреволюционный

период, а, как писал о последующем времени Георгий Иванов, будучи уже в эмиграции, – «луна закатилась за тучи».

«Серебряный век» связывается, прежде всего, с новыми явлениями в литературе и искусстве. Заметной вехой, обозначившей начало и вектор движения, явилась лекция Д. С. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», в которой автор, декларируя создание «нового идеального искусства», отражающего «религиозно-мистическое сознание», призывал к отказу от «утилитарного пошлого реализма», от философского материализма, позитивизма, от служения общественным задачам. Лекция, трижды прочитанная в 1892 году, вышла через год отдельным изданием и стала своеобразным манифестом символизма [360]. Это направление, оказавшееся (с середины 1890-х по начало 1910-х годов) художественным мейнстримом, резко противопоставило себя реализму, породив бинарный дискурс, противостояние модернизма и реализма на столетие вперед в разных видах искусств, в том числе театральном.

Яркое выражение идеи символизма нашли в творчестве и теоретических рассуждениях таких знаковых фигур эпохи, как А. Белый, Н. А. Бердяев, А. А. Блок, В. Я. Брюсов, М. О. Гершензон, Вяч. И. Иванов, В. С. Соловьев и др. [227; 229; 234; 245; 303; 418]. Возрождение интереса к философско-теоретическим основам символизма, других модернистских течений и к художественному наследию их представителей произошло в период оттепели [350; 362]. Природа русского символизма и шире – «Серебряного века» как феномена культуры привлекает и современных исследователей в России и за рубежом. Среди них: О. Ю. Астахов, Н. А. Богомолов, А. В. Вислова, Т. И. Ерохина, Н. Н. Лётина, Е. А. Сайко, С. В. Стахорский, Л. И. Тихвинская, О. Ронен и др. [480; 241; 253; 292; 345; 407; 424; 431; 399; 513].

Культурное пространство рубежа веков стремительно дробилось на школы и направления, на группы и группировки (часто противоположные). На смену символизму (с его идеей преемственности культурных традиций) пришли постсимволистские течения, с ярко выраженным вектором отрицания

прошлого, особенно в футуризме. Характерен нигилистический пафос поэмы «Облако в штанах», обозначенный Владимиром Маяковским как «четыре крика четырех частей»: «Долой вашу любовь», «Долой ваше искусство», «Долой ваш строй», «Долой вашу религию».

Н. А. Бердяев, размышляя над истоками футуристических настроений, задаваясь вопросом, «какой факт бытия породил новое жизнеощущение», усматривал причины в «бесконечном ускорении»: «Близоруко было бы не видеть, что в жизни человечества произошла перемена, после которой в десятилетие происходят такие же изменения, какие раньше происходили в столетие» [229, с. 12]. Ускорение проявилось и в театральном мире эпохи: возникают новые театры, студии, другие театральные структуры⁵.

Насыщенной была не только практика театра. Характерная особенность времени – стремление к теоретизированию, к созданию своих систем, собственного стиля. Конфликты возникали от различных представлений

⁵ 1894 год – создание Русского театрального общества.

1896 – 1904 годы – пик творческой деятельности Московской частной русской оперы С. И. Мамонтова.

1898 год – открывается Художественно-общедоступный театр (с 1901 г. – Московский художественный театр).

1903 год – П. П. Гайдебуров открывает в Санкт-Петербурге Общедоступный театр, а в 1905 году создает на его основе первый Передвижной театр.

1904 год – открывается театр В. Ф. Комиссаржевской.

1904 год – в Москве открывается опера С. И. Зимина,

1905 год – по инициативе К. С. Станиславского начинаются занятия в студии на Поварской под руководством В. Э. Мейерхольда.

1907 год – открытие «Старинного театра» по инициативе Н. Н. Евреинова и Н. В. Дризена.

1908 год – открывается театр «Кривое зеркало». В 1910 году его главным режиссером становится Н. Н. Евреинов.

1909 год – открывается театр на Литейном под названием «Grand Guinol» – Театр ужасов.

1909 год – в Москве начинает работу театр К. Н. Незлобина, который пытался внести новые принципы в стиль антрепризы. Много ставится пьес современных авторов: (Г. Гауптмана, Л. Н. Андреева, Ф. К. Сологуба, А. М. Горького).

1912 год – Театр музыкальной драмы в Санкт-Петербурге под руководством И. М. Лапицкого.

1913 год – К. А. Марджанов создает «Свободный театр». Среди режиссеров – А. А. Санин, сам К. А. Марджанов, А. Я. Таиров (здесь он начал свой творческий путь) В труппу входила А. Г. Коонен. Оформление спектаклей создавали такие художники, как Н. К. Рерих, К. А. Сомов, В. А. Симов.

1913 год – создается студия на Бородинской под руководством В. Э. Мейерхольда.

1913 год – спектакли Футуристического театра: «Владимир Маяковский» (2 и 4 декабря) и «Победа над Солнцем» (3 и 5 декабря). Игались в петербургском Луна-парке (в театре Комической оперы, бывшем театре В. Ф. Комиссаржевской).

1913 год – в первой студии МХТ ставит свой первый спектакль «Праздник мира» Е. Б. Вахтангов.

1913 год – М. А. Чехов начинает свой путь в сценическом искусстве.

1914 год – открытие Камерного театра А. Я. Таирова.

о реальности и условности на сцене, о соотношении традиций и экспериментов, о рациональности и интуиция, других важных составляющих художественного процесса и организации театрального дела.

Несмотря на обилие театральных начинаний, в творческой среде не смолкали разговоры о кризисе театра. Большинство, признавая наличие кризиса, особенно на казенной сцене, сильно расходились в критериях его определения, во взглядах на причины и средства преодоления. Неоднозначно оценивались и новейшие театральные искания. Творцы, жаждущие революционных перемен, по-разному видели перспективы развития театра. Например, К. С. Станиславский и его сторонники, создавая МХТ, «в своем разрушительном, революционном стремлении, ради обновления искусства, <...> объявили войну всякой условности в театре, в чем бы она ни проявлялась: в игре, постановке, декорациях, костюмах, трактовке пьесы и проч.» [422, с. 189].

В. Э. Мейерхольд с не меньшей революционной страстностью призывал «порвать с реализмом современной сцены». Принципы Художественного театра, – сделать искусство тождественным с жизнью, казались ему «не только устаревшими, но “вредными”, убивающими фантазию зрителей» [358, с. 108, 110, 114].

Н. Н. Евреинов, отрицавший, как реализм «художественников», так и условный театр В. Э. Мейерхольда, предлагал третий путь – «театрализацию жизни». Выводя «театральность» из сферы искусства в антропологическую сферу, Н. Н. Евреинов наделяет понятие культурологическими смыслами, максимально расширяя представления о театре, о его природе и границах. В театральности он видел родовой признак человеческой природы, биологический инстинкт (лат. *instinctus* – побуждение) к изменению, к трансформации, к преобразению жизни. После выхода в 1908 году статьи Н. Н. Евреинова «Апология театральности» (несмотря на противоречивость определений и самоопровержений, в том числе в последующих разработках) понятие быстро вошло в моду [291, с. 39–43]. Пожалуй, ближе всех к практическому развитию принципов Н. Н. Евреинова был А. Я Таиров. Однако в

отличие от Н. Н. Евреинова, мечтавшего «отеатрализовать жизнь» [там же, с. 37], А. Я. Таиров отстаивал самодовлеющее значение театра, видел свою задачу в «театрализации театра» [428, с. 188].

Теоретический базис современного театра пытались создать не только деятели театра, но и философы, писатели, художники. Множество статей, посвященных театральной рефлексии, публикуются в художественных журналах («Аполлон», «Весы», «Маски», «Мир искусства», «Театр», «Театр и искусство», «С.-Петербургские театральные ведомости», «Труды и дни издательства Мусагет» и др.). Ожесточенные споры на театральные темы велись и в ходе публичных лекций, которые были весьма распространены и вызывали интерес не только у специалистов. В ходе дискуссий под вопрос ставились традиционные формы театрального искусства, самостоятельность театра как вида искусства, театральность как видовой категории, сущностное значение основных участников театрального процесса – актеров, режиссеров, художников, зрителей.

Регулярно печатаются книги, сборники, авторы которых часто выступают с противоположных позиций. В 1900-е годы выходят три знаковых сборника, не утративших своей актуальности и в XXI веке. В 1908 году издаются два из них: «Театр. Книга о новом театре» и следом – «Кризис театра». Если авторы первого сборника (А. Н. Бенуа, А. Белый, В. Я. Брюсов, А. В. Луначарский, В. Э. Мейерхольд, Ф. К. Сологуб и др.) проповедуют идеи театрального модернизма, то авторы второго – В. А. Базаров, Ю. М. Стеклов, В. М. Фриче, В. Чарский (псевдоним А. В. Луначарского)⁶, В. М. Шулятиков – эти идеи подвергают критике, упрекая сторонников театра «условного», «символического» за декадентские тенденции, за увлечение теургией, а в целом – за «калейдоскоп разрозненных мыслей» [430; 334].

⁶ Что касается А. В. Луначарского, участвовавшего в обоих сборниках, то он, не зная изначально содержания всех статей, предупредительно заметил, что оставляет «за собой право, или приятную обязанность», после издания высказаться о них отдельно, что и было сделано. По его мнению, взгляды «товарищей по сборникам» выразили «настроения интеллигенции в период в одно и то же время предреволюционный и реакционный», представляя собой любопытную градацию от чистого декадентизма до позиции социал-демократической» [354, с. 217].

Особенно скандальный резонанс вызвал третий сборник – «В спорах о театре» (1914). Скандализовала общество главным образом статья Ю. И. Айхенвальда «Отрицание театра»⁷, отрицающая театр не как эмпирическую реальность, а «как эстетический феномен» [258, с. 9–39]. В полемику вступили В. И. Немирович-Данченко, В. Э. Мейерхольд, Ф. Ф. Комиссаржевский, В. Г. Сахновский, М. М. Бонч-Томашевский другие деятели театра (и не только на страницах сборника).

Если обличения Ю. И. Айхенвальда в адрес современного театра большинство оппонентов были готовы принять, то почти никто не согласился с его тезисами о конце театра, о том, что театр «не самостоятелен», «безнадежно зависит от литературы», что он «ложный и незаконный вид искусства» [там же, с. 13]. В сборнике, в частности, был напечатан отрывок из книги А. И. Сумбатова-Южина «Театр». По мнению опытного театрального деятеля, «из всех переоценок начала XX века ни одна переоценка не была произведена с такой легкостью, чтобы не сказать развязностью, как переоценка театра» [там же, с. 169].

Конечно, процессы переоценки театра были болезненными, но именно они активизировали его радикальную трансформацию. В ключевом противоборстве между реализмом и условностью на рубеже веков возобладала тенденция «бунта против реальности» (А. В. Луначарский) [430, с. 31]. Характерно письмо М. Горького А. П. Чехову (январь 1900 года) с максималистским отрицанием реализма как отжившей (консервативной) формы: «Право же – настало время нужды в героическом: все хотят возбуждающего, яркого, такого, знаете, чтобы не было похоже на жизнь, а было выше ее, лучше, красивее» [265, с. 113].

Как и другие виды искусства, театр той поры все активнее отказывался от жизнеподобия. Особенным нападкам подвергался сценический натурализм. Отрицание тождества театра и жизни, как и стремление преодолеть отчуждение театра от бытия, расширяло пространство для различных концептуальных

⁷ В основе статьи была лекция «Литература и театр», прочитанная автором в Москве 16 марта 1913 года.

подходов, для взаимодействия эстетики декаданса и реалистических принципов, способствовало качественному изменению, взаимообогащению различных методов постижения и художественного отражения мира.

Лабораториями «новых форм» становятся и арт-кабаре. Заметным явлением художественной жизни стали богемные «Летучая мышь» (в Москве) и «Бродячая собака», а затем – «Приют комедиантов» (в Санкт-Петербурге). Они быстро завоевали популярность, вошли в моду, объединив людей искусства разных направлений и их поклонников.

При всем различии художественных представлений модернистские течения были родственны друг другу поисками выхода за пределы привычных форм и тем. Их лидеры исходили из одних мировоззренческих установок, утверждавших внутреннюю свободу творца и преобразующую роль искусства по отношению к жизни. Однако теории «жизнестроения», театрализации самой жизни, устремления превратить ее в празднество, в арлекинаду, в карнавал, не всегда вели к обретениям новых смыслов, но подчас истощали силы в бесконечной игре преобразований-трансформаций.

Наиболее чуткие художники за такого рода карнавализацией, за всепроникающей иронией и игрой, когда не сразу разберешь, где – настоящая кровь, а где – клюквенный сок, ощущали скрытое приближение какой-то неминуемой катастрофы. Как показало время, тревоги и сомнения, глубокие экзистенциальные переживания многих деятелей русской культуры «Серебряного века» не были безосновательными.

Александр Блок, отличавшийся особенной остротой трагических предчувствий, в 1913 году писал: «Не все можно предугадать и предусмотреть. Кровь и огонь могут заговорить, когда их никто не ждет. Есть Россия, которая, вырвавшись из одной революции, жадно смотрит в глаза другой, может быть более страшной» [234, с. 345]. Предупреждал он и об опасности, которую таит в себе ирония. Он считал ее болезнью, которой поражены «самые живые, самые чуткие дети нашего века. <...> Перед лицом проклятой иронии – все равно для них: добро и зло, ясное небо и вонючая яма, Беатриче Данте и Недотыкомка

Сологуба» [там же, с. 346]. То, что Александр Блок воспринимал как «душевный недуг», как «болезнь индивидуализма, вечно зацветающего, но вечно бесплодного духа», впоследствии для эстетики постмодернизма стало нормой.

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

Театральные искания и творческие баталии привлекали жаждущую новизны публику самых разных слоев. О возрастающем увлечении театром, особенно с конца 1890-х годов, свидетельствуют и высказывания современников. Вот лишь некоторые из них (в хронологическом порядке).

– 1899 год. «Для нас пьесы и театры до сих пор то же самое, что для Западной Европы – парламентские события и политические речи» [112, с. 900–901].

– 1903 год. «Ежедневная пресса и театр в наше время – самые могущественные факторы идейных влияний» [211, с. 988].

Даже Первая мировая война не уронила тяги к театру.

– 1916 год. Театр занял «исключительное положение среди искусств. <...> Одни только ходят в театр, другие ходят в театр и читают статьи о театре, третьи делают и то, и другое; у гимназистов считается особенным шиком сидеть в карцере за излишнее посещение» [139, 8–9].

Конечно, была и другая сторона событий. Романтизм, как и «ура-патриотизм», быстро выветрились в сознании общества, разочарованного ходом боевых действий. Как писал Велемир Хлебников, выражая настроение многих:

Страна обессынена!
 А вернется оттуда
 Человеческий лом, зашагают обрубки,
 Где-то по дороге, там, на чужбине,
 Забывшие свои руки и ноги [458, с. 337].

И в то же время растет слой состоятельных людей, разбогатевших на военных поставках. В столицах эта тенденция приобрела наибольший размах. При оживлении промышленности, вызванном войной, в России (как и всюду) рядом с крупными представителями делового мира появились фигуры иного порядка: биржевики, темные маклеры, которые жаждали развлечений. Легендарный заведующий литературной частью МХТ и историк театра П. А. Марков позднее напишет о невероятной «разнузданности тех лет: кутежи, роскошь, бриллианты, блестящие благотворительные концерты, рестораны» [357, с. 79].

Война, обострив противоречия, обнажив социальные контрасты, вызвала трансформацию и в деятельности театров. В ответ на растущие буржуазно-мещанские потребности нуворишей, стали возникать многочисленные заведения развлекательного типа: кафешантаны, варьете, театры и театрики (фарсовые, миниатюр, интимные и т. п.). И хотя в это время творили выдающиеся режиссеры и актеры, количество посредственной сценической продукции резко возросло.

Драматургии, соответствующим образом выражающей и осмысляющей историческую ситуацию, не было. В театрах горячо обсуждали не только проблему репертуара, но ставился вопрос о том, нужен ли вообще театр в эти тяжелые дни. Особенно трудно было серьезным театрам «с миссией»⁸. Им необходимо было и зрительскую аудиторию сохранить, и в то же время не идти на поводу у невзыскательной ее части. Скандал как способ саморекламы

⁸ К примеру, МХТ сократил выпуск спектаклей. Если в сезоне 1914 – 1915 годов был привычный ритм – 4 премьеры, то во втором военном сезоне вышел лишь один спектакль «Будет радость» Д. Д. Мережковского, а в 1916 – 1917 годах театр не выпустил ни одного спектакля. Затянувшаяся сценическая пауза была прервана 13 сентября 1917 года спектаклем «Село Степанчиково» по Ф. М. Достоевскому. Камерный театр А. Я. Таирова 19 февраля 1917 года вообще был закрыт. Свою работу он возобновил в октябре 1917 года уже в новом помещении на Никитской.

стал активно использоваться в тот период, увеличивая приток публики в театральные залы. Пресса пестрила цифрами солидных прибылей не только столичных театров, но и провинциальных антреприз, сообщениями о том, что «аншлаги не сходят с окошечка кассы». Подобная картина наблюдалась и в Перми.

Февральская революция с ее «свободами» и отменой цензуры [21, с. 212] породила новые проблемы и разногласия в театральном сообществе. Стали образовываться различные союзы и группы со своими предложениями и проектами по реорганизации театрального дела, вплоть до экспроприации театров. В начале марта 1917 года императорские театры были переименованы в государственные [226, с. 28]. Добиться их автономии стало одной из главных задач Профессионального союза сценических деятелей, созданного 21 марта 1917 года⁹.

В разработке программы автономии принимали участие В. И. Немирович-Данченко, В. Э. Мейерхольд, А. И. Южин, В. Н. Давыдов, Л. В. Собинов и другие крупнейшие деятели театра. И хотя некоторые формы самоуправления в бывших императорских театрах были достигнуты, их независимость от Временного правительства (которое автономизацию не поддерживало), скорее, декларировалась, чем осуществлялась.

События развивались непредсказуемо, многие носители революционных идей на практике оказались очень далеки от благородных шиллеровских и иных литературных героев. Противостояния накалялись, а в отдельных театрах споры между театральными деятелями доходили до крайностей, вплоть до вызова на дуэль¹⁰. В связи с высказыванием на митинге одного из ярких социалистов –

⁹ Проблема автономии, или, как тогда чаще говорили, самоуправления театров, обсуждалась еще в 1905 году. По воспоминаниям тогдашнего директора императорских театров В. А. Теляковского, «заседания сменялись заседаниями, произносились зажигательные речи, плелись интриги, но ни о чем александринцы договориться не могли. <...> Тенденции самоуправления споткнулись о противодействие наших первачей, которым они, разумеется, отнюдь не были на руку, а также об общую инертность и косность труппы» [65, с. 297].

¹⁰ Известный случай, когда В. Э. Мейерхольд вызвал артиста Р. Б. Аполлонского на дуэль за то, что на собрании труппы в Александринском театре актер назвал деятельность режиссера «распутинщиной». Конфликт был улажен с помощью третейского суда, к которому прибегнул секундонт В. Э. Мейерхольда [175, с. 396].

«Ум есть тоже капитал, а мы боремся с капитализмом» – А. Р. Кугель иронизировал: «Судя по многому, мы идем быстро к декапитализации ума, и в частности, театр, разумеется, не может составить исключения. <...> Скудость нового репертуара безгранична. Где же вы, страдавшие от стеснения, покажите, как на вас отразилась свобода, взмахните освобожденными крыльями» [126, с. 436].

В условиях неопределенности деятели искусства опять взяли паузу, осмысляя происходящее. Зато иные хваткие предприниматели использовали конъюнктуру момента. Журнал «Театр и искусство» по этому поводу писал: «Театр пока что получил от “свободы” полную свободу порнографии» [125, с. 398]. Афиши пестрели названиями: «Любовь в ванне», «Революционная свадьба», «Купленная жена», «Наложница Калифа», «Мамзель Пашет» и т. п. Много шума наделала «Леда» А. П. Каменского. Один из критиков описал главную героиню как «женщину в одних туфельках, одетую во все голое» [198]. После премьеры в московском «Театре дерзаний и парадоксов» пьеса быстро разошлась по многим российским сценам.

Подобные «дерзания» изумляли не только рафинированных эстетов (как Вл. С. Соловьев или Н. А. Бердяев), но даже такого бескомпромиссного борца за свободу, как М. Горький. Еще в середине апреля 1917 года он горячо призывал всех «очистить себя от пыли и грязи прошлого», но уже в конце мая в растерянности восклицал: «Свободное слово постепенно становится неприличным словом» [264, с. 16–17].

На общем собрании членов Союза драматических и музыкальных писателей даже развернулась бурная дискуссия по поводу репертуара: выступавшие безуспешно пытались развести между собой понятия «оскорбления общественной нравственности», «порнографии» и «бесстыдства вообще» [148, с. 230]. По итогам этих дебатов Правление Союза составило записку с изложением своих требований и направило ее Временному правительству. Под давлением общественности Временное правительство принимает законопроект от 27 апреля 1917 года «О надзоре за публичными

зрелищами», призванный регулировать на правовой основе взаимоотношения театрального искусства и государства [13, с. 218–219]. А уже в июне правительство специальным циркуляром (через Министерство внутренних дел) довело до сведения своих губернских и городских комиссаров необходимость следить за точным выполнением данного постановления [142, с. 615].

Н. А. Бердяев, определявший конец XIX – начало XX века как время духовного Ренессанса, в публичной лекции «Кризис искусства», прозвучавшей 1 ноября 1917 года, сказал, что «ныне эта свободная игра человеческих сил от возрождения перешла к вырождению» [229, с. 4]. Связывая истощение жизненных сил с механизацией жизни, с концом теллурического периода, философ вместе с тем полагал, что подобные эпохи культурного утончения и культурной упадочности не бесплодны для человеческого духа. Он видел в них «свой мерцающий свет», «красоту отцветания, красоту осени, красоту, знающую величайшие противоположности» [там же, с. 24].

Итак, рубеж XIX – XX веков, эпоха «Серебряного века», несмотря на противоречия и колебания (от богоборчества до богоискательства, от строгой научности до эзотерики, от витализма до упадка) видится как единое целое в сложной взаимосвязи, синтезе различных явлений в искусстве, науке, религии и политике.

Театральное искусство вбирало в себя все веяния времени. В короткий рубежный период театр в России радикально трансформировался, стремительно прошел путь от «одеревеневших традиций» через увлечение «сценическим натурализмом», с которого начинался МХТ, к модернистским направлениям.

При этом происходило не только противостояние, но и взаимодействие разных принципов. В сценической практике это приводило и к модификации реализма как метода изображения действительности, отнюдь не сводимого лишь к копированию, и к обогащению различных форм «условного театра» сущностным познанием мира и человека. В итоге театр в своих лучших

образцах оказался в центре общественного внимания, стал чем-то большим, чем искусство, – жизненно значимым явлением.

Процесс социокультурной трансформации театра был обусловлен несколькими слагаемыми: состоянием общества, жаждущего перемен, появлением современной драматургии, отвечающей общественным настроениям, новых театров, на сцене которых «новая драма» увидела свет. Репертуар «старых» театров, состоявший преимущественно из пьес «в прошедшем веке запоздалых» [334, с. 127], все менее привлекал публику, что стало особенно заметно с середины 1890-х годов. По свидетельству А. В. Луначарского, из десяти – одиннадцати сезонных постановок редкая пьеса в казенных театрах пользовалась успехом, остальные «проходили перед зрителем быстрой вереницей, чтобы после трех-четырёх представлений бесследно исчезнуть из репертуара» [там же с. 127]. Это обстоятельство невольно заставляло обращать внимание на новые пьесы и постепенно включать их в репертуар, хотя эти опыты были не всегда удачными (в этом ряду и печально знаменитый провал чеховской «Чайки» в Александринском театре в 1896 году).

Конечно, большую роль в трансформации театра сыграло качественное изменение режиссерской профессии (в этом смысле показателен триумф «Чайки» через два года на сцене МХТ). Режиссеры совершили стремительный переход (скачок) от чисто технических и служебных функций до «демиургов», создающих сценическую жизнь по своей воле. Эстетические разработки и сценическая практика режиссеров той поры обозначили не только вектор развития многих театральных новаций XX века (сюрреалистический театр, постмодернистскую деконструкцию, action art, хэппенинг, «бедный театр» Е. Гротовского, перформанс, «тотальный театр» и современный неореализм), но предвосхитили и ряд философско-культурологических идей, в частности, бодрийеровскую идею первичности игровых моделей и художественных образов по отношению к действительности [342], работу Й. Хёйзенги «Homo Ludens», в которой игра понимается как потребность человека в преображении [457].

Способствовало развитию театра и отсутствие жесткого давления со стороны власти. Государство через соответствующие законы (о налоговых льготах, авторском праве, квотах и т. д.), стимулировало самоорганизацию и состязательность в художественной среде, поощряло создание общественных структур, различных обществ, союзов, фондов, нацеленных на поддержку (в том числе материальную) культурной, театральной, просветительской деятельности. В конце XIX века Правительствующий сенат объявил театр предприятием некоммерческим, в 1906 году данное положение было подтверждено.

Описанные процессы в обществе и в театральной жизни на рубеже XIX – XX веков явственно несут в себе признаки переходности. Среди них: слом государственности, глубокие изменения в разных сферах жизни, переоценка базисных ценностей, смыслов, радикализация идеологических и эстетических взглядов, обострение дуальных оппозиций, пафос отрицания, нарушение логики преемственности. Все эти процессы (внешнего и внутреннего характера) сказались на трансформации театра.

Конечно, динамические процессы в сфере культуры (кардинальная ломка художественных систем, смена идей и стилей и т. д.), имевшие яркое и бурное выражение в столицах, в провинции носили сглаженный характер. Однако и здесь наблюдалось ускорение ритма, более насыщенное содержание культурных процессов, трансформирование театральной жизни.

Глава II. Самоорганизация театральной жизни в отечественной провинции на рубеже XIX – XX веков

На рубеже XIX – XX веков активизировался диалог между центром и провинцией, стал заметно сокращаться разрыв между культурой столиц и провинциальных городов. Сближению уровней развития способствовали и технические возможности (появление железнодорожной сети, почты, телеграфа, телефона). Быстрое распространение информации ускоряло процессы синхронизации, взаимообмена инициативами, достижениями. Участились гастрольные поездки столичных артистов в провинцию, и в то же время столичные сцены пополнялись талантами из провинции. Подобная творческая диффузия укрепляла культурные связи, обогащала обе стороны.

С усилением позиций крупных торгово-промышленных городов, каким к концу XIX века стала и Пермь, с формированием в губернских городах новых социально активных групп, повысилось значение органов местного самоуправления. Возросло влияние интеллигенции, она стала играть главенствующую роль в развитии культуры города, в создании общественных организаций культурной, просветительской направленности. Под ее воздействием проходили и процессы, связанные с трансформацией театра, с изменением форм организации театрального дела.

2.1. Роль театра в культурной жизни Перми

Пермь, начиная с 1723 года, с закладки медеплавильного завода посланниками Петра I – В. Н. Татищевым и В. де Геннином, прошла многотрудный путь от небольшого заводского поселка до города с миллионным населением. С 1781 года Пермь была главным городом не только Пермской губернии, но и огромной территории – Пермско-Тобольского наместничества, а после его упразднения (в 1796 году) оставалась центром Пермской губернии

(занимавшей две трети всего уральского региона). В ее состав долгое время (до 1919 года) входила и нынешняя Свердловская область.

В конце XVIII – начале XIX века театр в Перми, судя по косвенным свидетельствам, существовал в форме «домашнего театра». Представления устраивались в семьях высшего чиновничества, в домах наместника, губернатора. Впоследствии горожане стали получать театральные впечатления от представлений крепостных театров, существовавших в горнозаводских поселках. Первый из таких театров, возникший в 1807 году в Строгановской вотчине – Очере, уже со второй половины 1810-х годов стал изредка выезжать со своими спектаклями в Пермь [50, л. 94–94].

На первом этапе становления театрального дела пермские любители и крепостные труппы сыграли одну из решающих ролей в процессе «культурной синхронизации» городской среды, проявили себя, как показало время, своеобразными «агентами влияния» на последующие культурные процессы, на развитие духовных потребностей, к которым можно отнести и потребность в театре.

Профессиональная труппа впервые появилась в Перми летом 1841 года. Сначала это была лишь гастрольная поездка антрепренера Петра Алексеевича Соколова, державшего в то время антрепризу в Казани. В 1843 году П. А. Соколов перемещается на Урал и обосновывается в Пермской губернии на 14 лет. После П. А. Соколова в Перми и Пермской губернии подолгу работали антрепризы В. В. Головинского (1857 – 1867), А. Д. Херувимова (1868 – 1875) [305, с. 114–125]. Первые антрепренеры были немногими в ту пору театральными деятелями, сумевшими объединить людей и длительное время «держат» достойные в художественном отношении труппы с постоянным ареалом действия.

Специальное театральное здание (сначала деревянное) было построено в Перми в 1846 году. Со второй половины XIX века, особенно после строительства в 1878 году нового каменного здания, Пермь начала приобретать черты театрального города. Сезон в новом здании открыла труппа

известнейшего антрепренера П. М. Медведева. Несмотря на непродолжительный срок (с 1878 по 1880 год), медведевские сезоны задали высокую профессиональную планку для последующих театральных коллективов. Театр становится для жителей одним из притягательных центров, своеобразным «местом силы». Формирующуюся публику он причислял к иному порядку, более высокому, чем проза провинциальной обыденности.

Перемены в социально-политической и художественной сферах, наступившие в российской действительности в 1890-е годы, сказывались и на жизни губернской Перми. На культуру, на самосознание жителей влияли достижения и технического порядка, и гуманитарного, эстетического, ставшие важными вехами в развитии города ¹¹. Значительным для Перми событием стало открытие университета в 1916 году. Сначала это было отделение Петроградского университета, но уже в мае 1917 года постановлением Временного правительства отделение получило статус самостоятельного учебного заведения¹².

Пермь рубежного периода была насыщена культурными событиями. Горожане имели возможность не только читать о мастерах искусств, но и воочию видеть представителей искусства разных направлений, многие из которых стали легендами при жизни. В 1913 году в Перми по инициативе поэта-футуриста В. В. Каменского состоялась «Выставка современной живописи». В ней участвовали «левые» художники из Москвы и Петербурга, а также молодые художники-уральцы. В залах Благородного собрания экспонировались 164 картины, познакомившие зрителей с разными направлениями: от импрессионизма до кубизма [262, с. 49]. В. В. Каменский не раз выступал перед

¹¹ Среди них: создание в 1890 году Пермского краеведческого музея и появление в 1902 году при музее художественного отдела, заложившего основу коллекции будущей Пермской художественной галереи; открытие центральной городской телефонной станции (1895), появление в городе первого автомобиля (1900), электрического освещения (1902), первых кинотеатров (1907), открытие пермских отделений Музыкального и Филармонического обществ (1908), Императорского музыкального училища (1914), Общества любителей живописи, ваяния и зодчества (1909), издание ежемесячного журнала «Искусство и жизнь» (1911).

¹² На церемонию открытия (1 октября) были приглашены именитые гости. С речью выступил ректор Петроградского университета профессор Э. Д. Гримм. На торжестве в качестве корреспондента «Русских ведомостей» присутствовал писатель М. А. Осоргин. Это был последний приезд писателя в родной город.

земляками с лекциями о путях молодой литературы. Пермь посещали и поэты-символисты К. Д. Бальмонт (в ноябре 1915 года), Ф. К. Сологуб (в октябре 1916 года). К. Д. Бальмонт выступал со своими программными лекциями («Поэзия как волшебство» и «Океания – мир вечности»). В книге почетных посетителей Пермского музея остались два его автографа:

Я был в Биармии великой
И я нашел ее в пути,
Как ожидал, красиво-ликой,
Достойной в вечности цвести.

* * *

Ваш мамонтовый бивень в пять аршин,
Со своим великолепнейшим извивом.
То знак, что человек есть властелин,
И в прошлом властелином был красивым [331, с. 127–128].

В Перми дважды останавливался А. П. Чехов: в 1890 году по пути на Сахалин и в 1902 году, тоже проездом¹³. Несмотря на кратковременность визитов, они породили долгое эхо. Известная фраза писателя (из письма М. Горькому от 16 октября 1900 года) о том, что «действие “Трех сестер” происходит в провинциальном городе вроде Перми», до сих пор поддерживает интерес к теме: отыскиваются «пермские прототипы» сестер и периодически активизируется идея установки памятника чеховским героиням.

Неотъемлемой и важной частью культурной, театральной жизни Перми были **гастроли**. В 1900-е годы участились выступления столичных знаменитостей (сольные, вдвоем или втроем). Среди вокалистов: А. В. Нежданова, Л. В. Собинов, М. К. Максаков, Н. Н. Фигнер. Не менее известны имена драматических артистов: В. П. Долматов, Г. Н. Федотова, П. Н. Орленев, К. А. Варламов, М. В. Дальский (с большим успехом он сыграл в драме А. Стринберга «Отец»). Братья Роберт и Рафаил Адельгейм выступили в своих коронных ролях: в «Гамлете» и «Отелло» В. Шекспира, в «Уриеле Акосте» К. Гюцкова, в «Царе Эдипе» Софокла, «Разбойниках» Ф. Шиллера.

¹³ По приглашению Саввы Морозова он направлялся в его имение во Всеволодо-Вильве по случаю открытия там школы, получившей имя писателя.

В 1902, 1903, 1906 и 1909 годах вместе с коллегами по Малому театру приезжала в город А. А. Яблочкина. Среди ролей, сыгранных в Перми, были: Настасья Филипповна в «Идиоте» Ф. М. Достоевского, Глафира в «Волках и овцах», Лидия Чебоксарова в «Бешеных деньгах» А. Н. Островского.

Настоящий фурор произвела В. Ф. Комиссаржевская, явившись для города поистине «обетованной весной». В течение гастролей, длившихся с 14 по 21 мая 1904 года, она сыграла в классических и модернистских пьесах: Ларису в «Бесприданнице» и Варю в «Дикарке» А. Н. Островского, Маррику в «Огнях Ивановой ночи» Г. Зудермана, Нору в «Норе» Г. Ибсена. Как писала местная газета, «чрезвычайная нервность артистки сообщалась зрителям, а от игры ее оставалось сильное, долго не забываемое впечатление» [80].

Регулярно приезжали с полноценными гастролями «Товарищества» и отдельные театры. Неоднократно, в 1905, 1906, 1909, 1911 годах, гастролировал в Перми Передвижной театр П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской (сестры В. Ф. Комиссаржевской) из Санкт-Петербурга¹⁴. Среди показанных спектаклей были «Гамлет» и «Дядя Ваня» в постановке А. Я. Таирова, «Маленький Эйольф» Г. Ибсена, «Фарисей» А. Шнитцлера, «Река идет» С. Л. Рафаловича, Гедда Габлер» Г. Ибсена (в постановке А. П. Зонова с Н. Ф. Скарской в заглавной роли).

Наряду с драматическими, оперными или опереточными коллективами, в город приезжали с концертными программами музыканты-виртуозы, пианисты, скрипачи. К примеру, в середине ноября 1907 года в Перми выступал скрипач Л. С. Ауэр, которого принято считать родоначальником русской скрипичной школы (его учениками являлись многие выдающиеся мастера, среди них – Я. Хейфец, К. Горский).

¹⁴ Театр с момента создания (1905) прошел через все театральные увлечения времени: от натуралистических форм до символистских, мистико-религиозных. При этом главную миссию театр видел в том, чтобы, используя гастрольный принцип существования, смену аудиторий, нести в провинцию театральную культуру высокого уровня, передовые идеи, говорить с разными категориями публики (от рабочих до интеллигенции) на современные темы современным художественным языком.

Итак, «серебряного века силуэт» в культурном пространстве Перми, обозначившийся в синтезе искусств, особенно отчетливо проявился в театральной жизни города. Динамичные социокультурные процессы, происходившие в Перми на рубеже XIX – XX веков, влиявшие на состояние городского сообщества, на «умонастроения» интеллигенции, в значительной степени стимулировали самоорганизацию и трансформацию театрального дела. Ярким примером возникновения новой устойчивой и эффективной структуры явилась Пермская городская театральная дирекция. Опыт ее работы по трансформации театра с учетом внутренних и внешних «предлагаемых обстоятельств» представляется актуальным.

Театральная жизнь Перми в первой половине 1890-х годов развивалась неровно. В городском театре за период с сентября 1890 года по июнь 1895 года сменилось четыре антрепризы. Если в начале 1890-х годов рецензенты писали о том, что «равнодушие публики к сцене положительно необъяснимо», то два последующих удачных сезона побудили городские власти пересмотреть вопрос о сдаче театра в аренду, а именно: «взять театральное дело в свои руки и доходы, шедшие прежде в карман антрепренера, употребить на улучшение дела» [49, л. 2].

Для выполнения этих задач была создана **Городская театральная дирекция**, наделенная функциями, обеспечивающими существование муниципальной антрепризы. В некоторых источниках Пермская театральная дирекция называется «первой в России» [382, с. 133]. Это не совсем так. Провинциальные театральные дирекции начали появляться еще в 1840-е годы. Создавали их губернаторы, как правило, из состоятельных людей и заинтересованных театралов для контроля над работой антреприз. Позднее, после реформ 1870-х годов, когда у Городских дум появилось больше прав, они стали избирать для управления театрами исполнительные комиссии из числа

своих гласных¹⁵. Иногда они назывались театральными комитетами, комиссиями или (чаще в крупных городах) – дирекциями городского театра.

Обычно Думы смотрели на здания театров, сдаваемых в аренду, как на одну из доходных частей городского бюджета. Соответственно, основные усилия членов театральной дирекции направлялись на привлечение общественного внимания к театру и на поиск субсидий из государственных или местных источников. Как правило, дело ограничивалось формированием попечительских советов и выработкой правил, касающихся дисциплины, что в иных случаях оборачивалось перерождением дирекций в бюрократические структуры, которые не помогали, а, скорее, разваливали дело. Вносились предложения о том, чтобы городские управы сами становились в положение хозяина-антрепренера, снабжали труппу деньгами и контролировали театральную кассу до момента погашения долга¹⁶. Однако редкие попытки создания муниципальных театров терпели крах.

Характерно высказывание В. И. Немировича-Данченко относительно бедственного положения театров в провинциальных городах, прозвучавшее в 1894 году: «Театра как городского учреждения не существует. “Потребность”, о которой все любят говорить, – сомнительного качества. Я не помню, чтобы где-нибудь какой-нибудь гласный думы “держал речь” о том, что театр необходим городу, ну хоть, по крайней мере, так же как необходимы общественные сады, бульвары, скверы, разбиваемые на площадях для очистки воздуха; как нужны артезианские колодцы, если другие источники воды заражены; памятники знаменитых людей, построенные, хотя и на пожертвованные, но все же городские суммы; мостовые и т. п.» [370, с. 328].

В подобных обстоятельствах стремление Пермской городской Думы поддержать театр выглядит исключением. На своем заседании 9 марта 1895 года Дума принимает решение «в виде опыта, на один год, вести театральное дело за

¹⁵ С 1875 года «гласными» назывались депутаты городских Дум, а после введения в действие земских учреждений – и члены Земских собраний (уездных и губернских).

¹⁶Этот вариант был предложен в Екатеринбургской Думе, но там идею не поддержали, поэтому эта система на Екатеринбургский театр не распространялась.

счет города и на его собственный риск»¹⁷. Тогда же была выбрана Театральная дирекция из пяти человек под председательством городского головы А. В. Синакевича [49, л. 3]. Кроме выборных лиц в работе дирекции активное участие принимали добровольные помощники, представители пермской интеллигенции. Были привлечены и «гарантёры» (спонсоры), гарантировавшие выделение дополнительных средств, если содержание театра буде превышать утвержденную Думой смету в 6000 рублей в месяц.

Но вместо одного года, как предполагалось первоначально, город обеспечивал содержание театра на протяжении семи лет – с 1895 по 1902 год. В сущности, в масштабах всей театральной провинции Российской империи это был единственный по тем временам опыт успешной деятельности театра на подобных началах.

Очевидно, среди слагаемых успеха был и возросший профессионализм провинциальных антреприз, и повышенный интерес публики к театру на рубеже XIX – XX веков, но если начать с того, что предопределило успех, то в первую очередь – это ответственность людей, которые взялись за новое дело. И, прежде всего – А. В. Синакевича, действия которого отличались продуманностью и последовательностью. При этом он и его единомышленники руководствовались интересами горожан, а не личными амбициями. Об этом свидетельствует и письмо А. Я. Синакевича от 21 марта 1895 года, разосланное семи авторитетным театральным деятелям с просьбой принять участие в работе муниципального театра или дать совет по его организации, по формированию труппы, репертуара и т. д.

Первым на это обращение откликнулся Ф. П. Комиссаржевский¹⁸. В своем письме, выразив полную поддержку «достойным и прекрасным» начинаниям, он сообщал: «Жаль, что я несвободен <...>. Я охотно предложил бы свои услуги, как организатор и руководитель дела, которое горячо люблю». Письмо

¹⁸ Федор Петрович Комиссаржевский (оперный певец и педагог) в это время уже оставил сцену, преподавал в организованном им Оперно-драматическом училище при Московском обществе искусства и литературы.

содержало и ценные практические советы по конкретным вопросам. В заключение говорилось: «Все это будет зависеть от капельмейстера – талантливого, образованного, а еще лучше от режиссера, которого в данное время нельзя сыскать днем с огнем. Ваш театр мог бы сделаться практической академией, возможной при таком только количестве деятелей» [48, л. 89, 89 об., 90, 90 об.].

В итоге для руководства муниципальной антрепризой были привлечены не случайные, а талантливые люди, проявившие себя на практике, имеющие хорошие рекомендации. В первый сезон (1895 – 1896), который был смешанным, оперно-драматическим [133, с. 837], художественную часть возглавлял Е. А. Лепковский¹⁹. Со следующего сезона, с осени 1896 и до весны 1902, на протяжении пяти лет (за исключением «драматического» сезона 1900 – 1901 годов) в Перми работала опера. До этого знакомство горожан с оперой было эпизодическим. В качестве дирижера был приглашен выпускник Санкт-Петербургской консерватории, ученик А. Г. Рубинштейна – Б. С. Плотников. До Перми он успел поработать, как на императорской сцене, так и в провинции, где зарекомендовал себя «прогрессивным явлением в рутинной провинциальной опере» [67, с. 108]. Главным режиссером театра стал молодой, но уже имевший опыт оперной режиссуры Н. Н. Боголюбов²⁰. Примечательно, что ему было предложено место именно «главного режиссера» [59, с. 43], хотя в «домхатовский» период такие определения практически не использовались.

Воспоминания Боголюбова о Перми в книге «Шестьдесят лет в оперном театре» являются ценным свидетельством, дающим представление не только о театральном устройстве, но и об атмосфере города в конце века. Характерно его первое впечатление: «Пермь, расположенная на высоком берегу над Камой, мне

¹⁹ Лепковский Евгений Аркадьевич (1863 – 1939) – актер, режиссер, педагог, нар. артист РСФСР. До 1901 года работал в провинции. Затем играл в МХТ и в Малом театре, с 1924 года – в МОСПС (нынешний театр им. Моссовета).

²⁰ Николай Николаевич Боголюбов (1870 – 1951) стал известным оперным режиссером, заслуженным артистом РСФСР. В 1911 – 1917 годах работал в Мариинском театре. После 1917 года был главным режиссером оперных театров в Одессе, Тбилиси, Баку, Свердловске, Горьком, в других крупных городах страны. Осуществил постановку более 150 опер. С 1923 года занимался педагогической деятельностью, преподавал в разных консерваториях. Последние годы жизни (с 1949 года) провел в Перми.

сразу понравилась, но боязливое чувство закралось в сознание: как этот городок, едва насчитывающий сорок тысяч жителей, в котором мало мощеных улиц и много деревянных тротуаров, как этот смелый городок решил вдруг создать оперный театр? Да еще на таких невероятных по тому времени основаниях, когда само городское правление стало ответственным в финансовом отношении за дорогое и нерентабельное оперное предприятие. Было в этом что-то ненормальное для театрального работника, привыкшего к «крахам» трупп, к неплатежу жалованья или, в лучшем случае, получению, как это было в товариществах, двадцати или сорока копеек за рубль» [там же, с. 45].

Благодаря организационно-финансовым и творческим условиям, созданным дирекцией, а также, быстро распространившейся доброй молве, оперные артисты стремились работать в Перми. Соответственно, театр имел возможность формировать оперные труппы хорошего уровня. По сравнению с частными оперными антрепризами они были достаточно стабильными, многие солисты пели в течение нескольких сезонов²¹.

Успех оперного дела в Перми получил значительный резонанс в театральном мире. На I Всероссийском съезде Союза сценических деятелей, состоявшемся в Москве в марте 1897 года, доклад делегата от Перми Н. Н. Боголюбова, снабженный «цифровыми материалами и выводами, которые рекомендовали городам, имеющим театры, всю ответственность за их деятельность возлагать на городские власти» [59, с. 50], вызвал «бурю энтузиазма». По сообщениям репортера «Русской театральной газеты», «не успели смолкнуть слова докладчика, как по залу пронеслись бурные рукоплескания. Сейчас же несколько членов заявили председателю (В. И.

²¹ Сезон длился около 5 месяцев. Великим постом театр прекращал свою деятельность, артисты разъезжались, а те из них, которые получали приглашение на следующий сезон (а таких было большинство), осенью возвращались. Среди солистов в разные годы были: меццо-сопрано А. М. Томская (1895 – 1899), драматическое сопрано Д. И. Джубеллини-Ряднова (1898 – 1900), колоратурное сопрано Э. Ф. Боброва-Пфейфер (1898 – 1899), меццо-сопрано Е. Г. Ковелькова, лирические теноры Д. Х. Южин, А. Ф. Арцимович (1898 – 1900), драматические теноры Ю. Ф. Закржевский, М. М. Резунов, А. В. Секар-Рожанский, баритоны А. Н. Круглов (1896 – 1900, 1901 – 1902), Б. Б. Амирджан (1899 – 1900, 1902), Н. А. Шевелев (1896, 1897 – 1900, 1902), Л. М. Образцов (1898 – 1900), басы В. М. Сангурский (1901 – 1902), А. Д. Городцов (1895 – 1897), И. И. Плауктин (1896 – 1898), С. К. Ильяшевич (1898 – 1899), лирико-колоратурное сопрано А. М. Пасхалова (1899) [59, с. 48; 355, с. 95].

Немировичу-Данченко – Г. И.) о необходимости послать сочувственную телеграмму и Пермской думе, и земству. Предложение это было принято с восторгом и единодушно, и по адресу докладчика снова посыпались аплодисменты» [160, с. 731].

Вернувшись в Пермь после выступления на съезде, Н. Н. Боголюбов ощутил повышенное к себе внимание, даже несколько стеснявшее его. Как он потом писал, «жители Перми в то время были необычайно внимательны к артистам: редкий день обходился без приглашения на обед, ужин и на традиционные пермские пельмени» [59, с. 51]. «Оригинальной особенностью тех лет» он считал наличие в городе разнообразных кружков, объединявших любителей философии, классической словесности, новейших литературных течений и др. Если в столицах подобные встречи, объединения по интересам стали привычными, то «в тихой Перми» они показались Н. Н. Боголюбову каким-то необычным явлением. Сам режиссер с интересом посещал тогда кружки философской направленности²².

За время своего пребывания в Перми режиссер смог почувствовать, что «город, таил в своих нравах, в своей общественности черты либерализма и прогрессивности» и что «эта прогрессивная часть населения очень любила театр». Отмечая, что ему приходилось «сталкиваться с различными контингентами театральных зрителей», пермскую публику он называет «совершенно особенной». По его словам, «театр был центром общественной жизни города; новая постановка, выступление любимой певицы или певца, чей-нибудь бенефис – все являлось злобой дня для пермяков» [там же, с. 45, 48–49].

Можно сказать, что в конце XIX века в городе возникла некая «оперомания». Бенефисы любимых артистов становились общегородскими праздниками, свидетельствующими об особых отношениях, о «коротких

²² По его воспоминаниям, в одном «с увлечением беседовали о Гегеле, Канте и Шиллинге», в другом – о греческой философии. Со временем собрания становились все разнообразнее, интереснее и многолюднее. Н. Н. Боголюбов сожалел, что не мог посещать кружки политической экономии и философии материализма, поскольку существовали они в отдаленном от центра районе (Мотовилихе). Часто заседания продолжались до двух часов ночи, и возвращаться домой было затруднительно [59, с. 51, 52, 55].

дистанциях» между артистами и зрителями в относительно замкнутом пространстве провинциального города. К бенефисам театралы готовились заранее, приобретали подарки.

Абсолютным кумиром публики был А. Н. Круглов²³. Его певческим даром восхищался еще в пору своей казанской юности Ф. И. Шаляпин. Впоследствии они выступали вместе на московской сцене. Яркие воспоминания об А. Н. Круглове оставил один из старожилов Перми, профессор Пермского университета В. А. Кондаков²⁴: «Мы, гимназисты, близко знали Круглова. Любили его. И он любил нас. Часто приходил к нам в гимназию, дарил свои фотографии, пел вместе с нами в хоре, часто запевал...». Как отмечал В. А. Кондаков, «бенефисов Круглова ждали как самого большого и радостного праздника. Перед спектаклем ждали приезда артиста у артистического подъезда. Шумно приветствовали. Это неистовство достигало апогея после исполнения бенефициантом коронной роли и по окончании спектакля. Театр безумствовал. Артиста засыпали дождем конфетти, цветов, листовок. Вызывали бесконечное число раз бисировать. На сцену летели букеты, фуражки, ленты серпантина, которые артистами возвращались обратно. Получался какой-то живой, шумный человеческий карнавал» [122].

Звездой оперных сезонов в Перми была и Э. Ф. Боброва-Пфейфер, ученица К. Эверарди, обладавшая, по словам Н. Н. Боголюбова, голосом «изумительной теплоты», в совершенстве владевшая «соловьиной» техникой колоратуры. На бенефисе, состоявшемся 30 декабря 1898 года, на котором артистка исполнила партию Офелии в опере А. Тома «Гамлет», в числе многочисленных подарков она получила «самородок золота в розовой яшмовой шкатулке». Дарителем оказался уральский золотопромышленник, миллионер Поклевский-Козелл. На следующий день, сняв у дирекции театр, он устроил для

²³ Алексей Николаевич Круглов (1866 – 1902) окончил музыкально-драматическое училище Московского филармонического общества. До Перми он пел в Казанском театре, в Одессе, Тифлисе, Киеве, на московских и петербургских сценах.

²⁴ Вадим Александрович Кондаков (1866 – 1959) – географ, педагог, профессор, член-корреспондент Академии педагогических наук РСФСР. Внес значительный вклад и в развитие краеведения Пермской области.

всей труппы новогодний вечер. Все работники театра были приглашены с семьями. Театр был специально оформлен: «Партер театра был выровнен со сценой. На сцене разместился духовой оркестр и огромная елка, украшенная игрушками и электрическими “лампами”²⁵; в каждой ложе стояли столики и маленькие елочки. Для артистов и городской дирекции был сервирован стол в фойе. Вся прислуга, сервировка были присланы из имения Поклевского. Для разогревания блюд использовались американские электрические переносные плитки» [59, с. 54].

Привлекали внимание пермских меломанов и такие исполнители, как Н. А. Шевелев, А. В. Секар-Рожанский, В. М. Сангурский, А. М. Пасхалова. К примеру, Н. А. Шевелев (на средства С. И. Мамонтова) обучался искусству пения в Милане, совершенствовал свое мастерство у П. Виардо в Париже, с успехом пел в Италии, Австрии, Германии и, конечно, в России.

Названные солисты совмещали выступления в Перми с работой в Московской частной русской опере С. И. Мамонтова, где нередко были первыми исполнителями в операх П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, Ц. А. Кюи, получая при этом одобрение от самих композиторов²⁶. В то время (вторая половина 1890-х годов) в Мамонтовской опере выступали Ф. И. Шаляпин, Н. И. Забела-Врубель, другие известные певцы, дирижировали Э. Эспозито, С. В. Рахманинов, М. М. Ипполитов-Иванов, спектакли оформляли В. М. Васнецов, К. А. Коровин, В. Д. Поленов, М. А. Врубель, В. А. Серов, И. И. Левитан. Надо полагать, что тот творческий и жизненный опыт, который певцы приобретали в совместной работе с такими мастерами, они передавали своим коллегам на пермской сцене, помогая молодым и менее опытным вокалистам быстрее овладевать секретами профессии.

²⁵ В этот период в городе еще не было электрического освещения. Оно подавалось с помощью динамо-машины только в театр и в городскую Думу.

²⁶ Н. А. Римский-Корсаков и Ц. А. Кюи, говоря о Н. А. Шевелеве, называли его «ценным и важным членом частной оперы в момент самого большого ее процветания» (из открытки, посвященной Н. А. Шевелеву). – Из архива автора. Серии подобных открыток, посвященных известным людям, издавались писателем и художником Н. Г. Шебуевым в конце XIX – начале XX века.

Н. Н. Боголюбов, резюмируя итоги оперных сезонов в Перми, замечает, что «публике опера не только не надоела, но, наоборот, сделалась необходимым элементом культурной жизни города» [там же, с. 52]. Этот вывод подтверждают и публикации в «Пермских губернских ведомостях», в частности, С. А. Ильина²⁷. Его иронично-лирические стихотворения и фельетоны были своеобразной хроникой, говорящей о том, что театр вошел в быт, в образ жизни многих пермяков. Характерно одно из стихотворений в связи с завершением сезона:

...И думал он, взглянув свирепо,
 На опустевший «славы дом»:
 Как это глупо, как нелепо –
 Привычек жалким быть рабом.
 Театр закрыт – замолкли птички,
 В края умчались свои.
 И выбит жалкий раб привычки
 Из ежедневной колеи.
 В своих привычках перемену
 Я ненавижу всей душой:
 Куда теперь я вечер дену?
 Куда пойду? Ужель домой?
 Привыкли мы вести при встрече
 Лишь об одном театре речи.
 О чем теперь, друзья, о чем
 Мы разговоры поведем? [381, с. 21].

Свидетельством заметной роли театра в жизни горожан могут служить слова П. П. Бажова из его ответного письма на приглашение приехать в Пермь в связи с премьерой балета по сказам – «Каменный цветок» (1947): «О поездке в Пермь не думаю: остарел, начинаю вконец развинчиваться. Если случится, в театр непременно постараюсь попасть. Ведь этот театр для меня самый близкий, так как связан с ним в юношеские годы. Там слышал таких изумительно богатых певцов, как А. Н. Круглов, А. Д. Городцов, смотрел молодого

²⁷ С. А. Ильин, брат писателя М. А. Осоргина, с конца 1880-х годов начал сотрудничать с «Пермскими губернскими ведомостями» в качестве внештатного корреспондента. С 1899 года он уже выступал на ее страницах как ведущий фельетонист и театральный рецензент. В 1901 году стал редактором отдела беллетристики и «Маленького фельетона». Впоследствии (до 1914 года) был рядовым сотрудником газеты [381, с. 207].

Лепковского и много других. Эта точка для меня не менее дорога, чем высокий камский берег» [цит. по:62, с. 48].

Сведения о деятельности театра под управлением дирекции, в том числе данные о репертуаре, о посещаемости, о сборах на каждом спектакле, а также о доходах (и расходах) в целом по каждому сезону содержатся в ежегодных «Докладах Театральной городской дирекции в Пермскую городскую Думу» [47, с. 1–20]. На основе изучения этих докладов складывается следующая картина. В сезон игралось более 30 опер (отечественных и зарубежных). Необходимое качество при таком обширном репертуаре сохранялось за счет того, что труппа изначально формировалась с учетом солистов, имеющих исполнительский опыт и серьезный репертуар, насчитывающий у некоторых несколько десятков партий.

Наиболее востребованные оперы переходили из сезона в сезон, иные исчезали из репертуара (от 4 до 6 названий), зато взамен появлялось соответствующее количество новых, а некоторые оперы после перерыва возобновлялись. Таким образом, за годы существования дирекции было представлено около 40 разных опер.

Обычно спектакли шли 4 или 5 раз в неделю, а всего за осенне-зимний сезон проходило до 125 представлений. При этом давались утренние спектакли по сниженным ценам и благотворительные (бесплатные) спектакли для учащихся [52, л. 24–26]. Приведем некоторые конкретные данные за два сезона (на основании Докладов Театральной городской дирекции). К примеру, в сезон 1898 – 1899 годов театр осуществил постановку 35 опер. Из них более пяти раз были показаны следующие оперы: «Кармен» (8 раз), «Демон» (7 раз), «Евгений Онегин» (7 раз), «Аида», «Пиковая дама», «Ромео и Джульетта» и «Дубровский» (по 6 раз). По одному разу сыграны «Самсон и Далила», «Мазепа», «Севильский цирюльник», «Трубадур», «Травиата», «Отелло». Всего состоялось 125 представлений (последним стал прощальный концерт). Как следовало из отчета дирекции, за сезон театр посетили 63 952 зрителя, общий сбор составил 56 980 рублей, а чистый доход – 1021 рубль 6 копеек.

В следующем сезоне 1899 – 1900 годов было поставлено 34 спектакля и дано 118 представлений, включая заключительный концерт. Репертуар в основном был повторен. Взамен исчезнувших пяти опер («Отелло», «Миньон», «Пророк», «Дон Жуан», «Вражья сила») добавилось пять новых: «Лознгрин», «Джоконда», «Эрнани», «Тушинцы», «Гамлет». В данном сезоне по сравнению с предыдущим обнаружилось снижение показателей: число зрителей составило 59 713, сбор – 49 865 рублей. В итоге убытки (5877 рублей 59 копеек) пришлось покрывать гарантёрам [47, л. 4, 9–12.].

В связи с этим дирекция совместно с городской управой высказалась «за временное приостановление оперных представлений, находя, что интерес публики несколько притупился, и что в драматическом репертуаре накопилось достаточно новых пьес, совершенно публике незнакомых». При этом подчеркивалось: «Каким бы путем не эксплуатировался театр в течение зимы 1900 – 1901 годов, городская Дума не должна упускать из своих рук надзор за театром, за репертуаром через особое выборное учреждение» [103]. Дума на своем заседании 14 февраля 1900 года избрала новый состав дирекции на два предстоящих года и поручила ей в сезон 1900 – 1901 годов «иметь драматическую труппу, если найдутся лица, желающие гарантировать город от убытков» [49, л. 5]. И хотя таковых лиц не нашлось, театр в сентябре 1900 года был сдан антрепренеру П. П. Струйскому²⁸.

Городская публика в конце XIX века даже разделилась на «опероманов» и «драмолюбов». Следует отметить, что с момента работы в городе оперных трупп, у поклонников драмы осталась возможность, кроме выступлений гастролеров, смотреть спектакли драматического кружка. Кружок, созданный в Перми в 1894 году из числа разрозненных любителей, выступал в городском театре (по выходным дням) и на других площадках города. Перспектива лишиться оперы вызвала недовольство в среде «опероманов», что повисило

²⁸ П. П. Струйский (1862 – 1925) сценический путь начал в 1881 году в Полтаве в антрепризе С. Н. Новикова. В сезоне 1891 – 1892 годов играл на Урале в труппе П. П. Медведева. Вскоре занялся антрепренерской деятельностью, работал в крупных городах. В 1914 году построил в Москве Замоскворецкий театр, где держал свою антрепризу.

градус обсуждений. Перипетиям театральной жизни были посвящены драматические сценки-фельетоны А. Н. Скугарева²⁹, публиковавшиеся в «Пермских губернских новостях». Среди них – «Гвоздь», «Открытие сезона», «Опера» и другие, которые можно назвать образцами пермской фельетонистки конца века [381, с. 85–111]. В них автор в фантазмагорической форме (что даже выражено в подзаголовках – «Невероятное происшествие», «Горе психопаток...», «Фантазия») показал своеобразное состязание между оперой, драмой и любительскими кружками за сцену городского театра и за сердца зрителей. Если судить по этим шуточным публикациям, то можно подумать, что город отринул драму. И до сих пор в пермских изданиях встречаются утверждения, что «артисты под руководством П. П. Струйского начали спектакли в обстановке бойкота» [277, с. 158; 382, с. 124].

Но, как показывают статистические отчеты, театр на драматических спектаклях не только не пустовал, его посещаемость была даже несколько выше, чем во время предыдущих оперных сезонов. Среднее число посетителей на оперных спектаклях составляло – 507 человек, а на драматических – 542 человека [47, с. 20]. В течение сезона драматической труппой П. П. Струйского было поставлено 78 спектаклей. С учетом спектаклей, сыгранных повторно, было дано (не считая дивертисментов и одноактных водевилей) 98 представлений. Если структурировать репертуар по частоте обращений к определенным авторам и по прокату тех или иных спектаклей, то картина будет следующая. Превзошли всех по числу постановок А. Н. Островский (поставлено семь пьес) и А. И. Сумбатов-Южин (пять пьес). Но все пьесы были показаны по одному разу³⁰. Только шесть спектаклей показывались зрителям более одного раза. Среди них: «Потонувший колокол» Г. Гауптмана – 2 раза, по 3 раза

²⁹ А. Н. Скугарев (1872 – 1912) – публицист, поэт, театральный репортер, музыкант (теории музыки и инструментовке учился у Н. А. Римского-Корсакова), приехал в Пермь в конце 1890-х годов, имея за плечами опыт работы в столичной и провинциальной прессе. В Перми он занял место секретаря газеты «Пермские губернские ведомости». (В 1901 году на этом посту его сменил С. А. Ильин.)

³⁰ Из пьес А. Н. Островского шли «Без вины виноватые» (число зрителей на спектакле – 710), «Бедность не порок» (716), «Гроза» (799), «Последняя жертва» (343), «Бесприданница» (563), «Лес» (677), «Дмитрий Самозванец» (756). Из произведений А. И. Сумбатова-Южина ставились «Арказановы» (число зрителей – 813), «Листья шелестят» (405), «Муж знаменитости» (401), «Цепи» (720). «Вороны и соколы» (в соавторстве с Вл. И. Немировичем-Данченко) – 615 человек.

прошли «Новый мир» И. Баррета, «Рабыня веселья» В. И. Протопопова, «Царь Борис» и «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого, а в лидерах проката оказался «Измаил» М. Н. Бухарина³¹. Этот спектакль прошел в Перми почти с аншлагами 7 раз. Четыре из названных спектаклей, прошедших неоднократно, были связаны с историческими событиями. Явный интерес публики к подобной тематике подтверждают полные залы и на других «исторических» постановках. Среди них: «Дмитрий Самозванец» А. Н. Островского (756 человек), шиллеровские «Мария Стюарт» (683) и «Орлеанская дева» (744).

Большим спросом также пользовались спектакли, затрагивавшие современные проблемы (к примеру, «Бурелом» А. М. Федорова и др.). Они собирали в зале по 700 – 800 и более человек. В сущности, репертуар антрепризы П. П. Струйского с содержательной стороны мог удовлетворить интересы разных слоев³². Общее число зрителей в течение «драматического» сезона составило 53 521 [47, с. 19]. Цифра довольно внушительная, если учесть, что в Перми тогда насчитывалось около 45 тысяч жителей.

Основное ядро постоянных зрителей составляла образованная часть публики, учащаяся молодежь. При этом зрительская аудитория на драматических спектаклях (по сравнению с оперными) была более демократичной: приказчики, рабочие³³, другие менее состоятельные горожане. Как свидетельствуют данные из отчета дирекции, «драматические представления по обыкновенным и пониженным ценам посещаются публикою больше, чем оперные, на 6,4%» [там же, с. 6].

³¹ «Измаил» – это драматизированный анекдот, в котором по воле автора «задействованы» исторические лица – Г. А. Потемкин, А. В. Суворов, М. И. Кутузов, а также вымышленные персонажи. Среди них – некая возлюбленная светлейшего князя (изменница и в любви, и в политике), а также благородная девица, в одной из сцен с рыданиями восклицающая: «Бежать – от кого же? От турок!..».

³² Классика, кроме уже перечисленных авторов, была представлена произведениями В. Шекспира («Гамлет»), А. С. Грибоедова («Горе от ума»), Н. В. Гоголя («Ревизор»), Ф. М. Достоевского («Преступление и наказание»), «Братья Карамазовы»), И. С. Тургенева («Отцы и дети», «Завтрак у предводителя»), Л. Н. Толстого («Власть тьмы») и рядом других.

³³ Еще в начале 1880-х годов взрослый неграмотный рабочий Пермских пушечных заводов получал в день 45 копеек, подросток – 25 копеек. Но при этом шли надбавки: за знание грамоты – 10 копеек, арифметики – 10 копеек, черчения и рисования – 10 копеек, т. е. грамотные получали в 1,5 раза больше [382, с. 92]. При средней цене билетов в 60 – 80 копеек театр был вполне доступен.

Несмотря на успех драматической труппы П. П. Струйского, дирекция выступила перед городской Думой с предложением на следующий сезон вновь пригласить оперу, ссылаясь при этом и на «желания большинства гарантёров» [там же, л. 7]. В результате в сезоне 1901 – 1902 годов в город вернулась опера. За сезон было поставлено 32 оперы, в том числе четыре новых для пермского зрителя: «Царская невеста», «Майская ночь», «Лакме», «Опричник», после перерыва вновь появился «Борис Годунов». Всего оперная труппа дала 116 представлений. Однако общий сбор, составивший 50 322 рубля 5 копеек, не мог покрыть растущие долги театра перед городом [52, л. 27–28].

Этот сезон оказался последним в истории Пермской театральной дирекции. К такому финалу привело несколько внутренних и внешних факторов. Среди первых – перемены в руководстве дирекции, в 1898 году сменился председатель, в 1898 году Пермь оставил Б. С. Плотников³⁴, в 1900 году уехал на стажировку в Италию Н. Н. Боголюбов. Им на смену пришли другие люди. Все перечисленные перемены не содержали ничего экстраординарного, они, в сущности, укладывались в естественный ход событий. Однако нарушились какие-то видимые и невидимые связи, договоренности, соглашения, основанные на доверии. В результате актерский состав изменился не в лучшую сторону. Соответственно, не все оперы «расходились по голосам», не все были под силу труппе последнего сезона.

Возможно, ситуация исправилась, вернулось доверие, возникли новые отношения и т. д., если бы не одно «но» – надвигающийся экономический кризис и падение доходов городского бюджета. Изменившиеся условия не позволяли городу рисковать казной, да и частный капитал в ситуации неопределенности счел разумным не давать обещаний о финансовой поддержке.

Если посмотреть на наполнение городского бюджета с 1890 по 1914 год, то наилучшим образом выглядят 1895 и 1896 годы (прибыль по годам составляла 20 748 и 29 029 рублей соответственно). В этот наиболее

³⁴ В сезон 1898 – 1899 годов за дирижерским пультом его сменил В. О. Шпачек. Дирижировали также Н. М. Энгелькрон и М. М. Голинкин (последний впоследствии стал создателем оперы в Тель-Авиве).

благоприятный момент, когда доходы превышали расходы, и было принято решение об организации дирекции и «ведении театра счетом города», то есть за счет городского бюджета. В 1902 году прибыль снизилась до 6058 рублей, в 1903 году она упала до 976 рублей, а революционный 1905 год вообще оказался для казны дефицитным (минус 3282 рубля). В 1908 году дефицит составил – 29 736 рублей, в 1914-м уже – 89 080 рублей [382, с. 71].

Эти данные показывают, что наряду с субъективными причинами, связанными с деятельностью отдельных личностей, были и объективные обстоятельства, повлиявшие на сворачивание деятельности дирекции. Но непреложным фактом остается то, что в годы ее существования (как никогда ранее) театр оказался в центре культурных и общественных интересов значительного числа горожан. Быть театралом стало модно, престижно. Как писал С. А. Ильин, «лишь об одном театре речи». И далее:

...Вся Пермь французит. Вот, поди же!
 Как будто, прах меня возьми,
 К Европе станем мы поближе
 И скоро Пермь найдем в Париже,
 Столицу ж Франции – в Перми [381, с. 21].

В результате ускорился весьма важный процесс – сближение потребностей и вкусов разных категорий публики (со сдвигом в лучшую сторону). Вырос и уровень зрительской подготовленности к театру, и общий интерес к нему. Наглядное представление об этом дает закрытие одного из сезонов (1898 – 1899 годов), запечатленное корреспондентом: «Таких шумных, до крайней степени экзальтационных проводов театрального сезона, как теперь, в Перми не запомнят. Выражение “полный сбор” не даст понятия о той сплошной массе народа, которая переполняла последние дни городской театр. Что же касается последнего спектакля, то те, которые попали на него, отныне имеют отчетливое и очень реальное представление о подлинном вавилонском столпотворении. Стоял рев, положительно похожий на шум моря во время бури, оглушающий рев стоял не только в театре, но и снаружи, на всей площади. Представление шло “при открытых дверях”. Слушали и в коридорах, стояли стеною у дверей

партера, лож, балкона <...>. Сцена была засыпана цветами, принимали всех исступленно горячо, подарков и денег поднесли на очень крупную сумму, провожали артистов и артисток криками «браво», «ура» <...>. Цеплялись за сани, целовали, бесновались отчаянно... Вызывали каждого 10 – 15 раз... Сезон закончился блестяще. Артисты разъезжаются под обаянием восторгов замечательно, удивительно, поразительно театрального города» [157].

Произошли качественные изменения не только в самоощущении людей, но и в восприятии города извне. Пермь в эти годы значительно «продвинулась» в обретении славы театрального города. Здесь уместно вспомнить определение славы у В. И. Даля как «известности по качеству». За все время дореволюционного развития города это был период, когда театральная жизнь по своей содержательности, творческому уровню, достигла наибольшего резонанса с требованиями времени, с новыми эстетическими исканиями.

Благодаря инициативе Городской думы, усилиям Театральной дирекции и самих театральных деятелей, поставивших во главу угла художественно-просветительские, а не коммерческие задачи, деятельность театра в этот период оказала «пролонгированное» воздействие на общую атмосферу города, на его культуру, на формирование смыслов, что, собственно, и создает горожанина и гражданина. Таким образом, театр в Перми, трансформируясь, отвечая возросшим запросам зрителей на новизну, на сущностный диалог, закономерно становится к концу XIX века фокусирующим культурным центром города.

2.2. Театральная жизнь в Перми между двумя революциями (1900-е – 1910-е)

В общественно-политическом плане это время отмечено ростом оппозиционных настроений, взрывами революций и войн. В 1905 году в Перми наступило первое серьезное обострение социально-политической ситуации. Столкновения противоборствующих сил происходили на разных уровнях, от прокламаций и дискуссий, митингов и забастовок до арестов и кровавых столкновений. По свидетельствам очевидцев и участников событий, на демонстрациях звучали критические речи по поводу политики царского правительства, об отношении к войне с Японией. Однажды демонстранты (в ответ на попытку полиции разогнать собравшихся) разбили окна в губернаторском доме, а затем повредили камнями и загасили электрический коронационный вензель на здании театра.

После выхода царского манифеста «Об усовершенствовании государственного порядка» (17 октября 1905 года) обстановка еще более накалилась. Уже на следующий день в городе состоялись самые крупные политические выступления. Губернатор был вынужден пойти вместе с колонной демонстрантов к тюрьме и отдать распоряжение об освобождении политических заключенных. 20 октября с утра группы молодежи ходили по улицам с красными флагами, распевая «Марсельезу», и агитируя учащихся средних учебных заведений прекратить занятия и присоединиться к ним.

В этот же день в городском театре одна часть наэлектризованной публики потребовала перед началом спектакля исполнить «Марсельезу», а другая – «Боже, царя храни». Оркестр, удовлетворяя требования противоборствующих сторон, исполнил оба произведения. Люди театра тоже оказались вовлеченными в революционную атмосферу, спектакли были отменены, артисты вышли на манифестации, выступали на митингах³⁵.

³⁵В это время в Перми работала драматическая антреприза А. А. Кравченко.

Апогеем проявления первой русской революции в Перми стало вооруженное восстание рабочих Пушечного завода в Мотовилихе 13 декабря 1905 года. С обеих сторон были жертвы. Протестные выступления происходили не только среди рабочих. 14 мая 1905 года по инициативе интеллигенции в Перми состоялась первая политическая демонстрация. В ходе этого противостояния был ранен один из городовых. Своеобразной реконструкцией самосознания людей в то время (впрочем, как и в другие революционные периоды) может служить стихотворение Максимилиана Волошина «Ангел мщенья» (1905):

.....
 Устами каждого воскликну я «Свобода!»,
 Но разный смысл для каждого придам.
 Я напишу: «Завет мой – Справедливость!»
 И враг прочтет: «Пощады больше нет»...
 Убийству я придам манящую красоту,
 И в душу мстителя вопьется страстный бред.
 Меч справедливости – карающий и мстящий –
 Отдам во власть толпе... И он в руках слепца
 Сверкнет стремительный, как молния разящий, –
 Им сын заколет мать, им дочь убьет отца.

Однако театральная жизнь, подчиненная внутренним законам, не останавливалась, но по-своему реагировала на происходящее. Начиная с сезона 1902 – 1903 годов, пермские власти вернулись к старой практике сдачи театра в аренду разным антрепренерам и следовали ей в течение последующих лет, включая революционную осень 1917 года. Антрепризы, как и прежде, работали полусезонно: с осени до Великого поста выступала одна труппа, за ней следовала другая. Как правило, драматические и оперные полусезоны чередовались. Установлено, что в городе (с 1902 по 1917 год) работали, сменяя друг друга, 24 труппы: 12 оперных и 12 драматических [305, с. 249–251].

В эти годы, насыщенные социально-политическими событиями (две войны, две революции), возросла хаотизация процессов в разных сферах, что сказалось и на театральной деятельности. Особенно заметными были

трансформации с репертуаром и с восприятием спектаклей, отражавшие мировоззренческие колебания в театральной среде, в обществе и публике.

От прекращения деятельности Театральной дирекции все-таки в большей степени «пострадало» искусство оперы. Ведь антрепренеру, чтобы собрать оперную труппу, следовало свести воедино хор, оркестр и вокалистов, договориться с художником, найти режиссера, дирижера и хормейстера. И, разумеется, следовало выбрать город, договориться об условиях аренды, о размещении актеров, продумать репертуар, согласовать его с полицией и церковью и т. д., и т. п. Далеко не все обладали соответствующим комплексом знаний и умений – музыкальных, организаторских и прочих других, необходимых для организации оперного предприятия. И постоянные зрители, и рецензенты, имевшие возможность видеть достойные образцы театрального искусства, снижение художественного уровня воспринимали критически: «Страдают артисты, а еще больше публика, которой постепенно внедряется превратное представление о лучших произведениях» [76].

Что касается подобного рода «превратностей», то они случались даже в работах опытных мастеров от желания «обновить оперу». Одним из модных увлечений в оперном искусстве был тогда натурализм³⁶. О некоторых образчиках оперной «правды жизни» на пермской сцене сообщает корреспондент «Русской музыкальной газеты» Б. М. Попов. В частности, в 1910 году он пишет о том, как в опере «Снегурочка» Бобыль настоящим топором рубит настоящие дрова, позднее врывается на сцену с громадной скамейкой, которой грозит размозжить голову несчастной Купаве [158, с. 508].

Довольно язвительно он описывает и постановку «Ивана Сусанина» в 1912 году: «Занавес открывается в середине увертюры, на сцене непроглядная тьма зимней ночи. Два старика спят на завалинке. Несколько баб ощупью идут с ведрами к реке – на что нет ни единого намека в музыке увертюры и

³⁶ В 1912 году в Петербурге возник даже Театр музыкальной драмы. Его основатель и руководитель И. М. Лапицкий (впоследствии заслуженный артист РСФСР, работал в Большом театре) в борьбе с оперной рутинной стремился к гармоничному слиянию музыкального и драматического искусства. Но на этом пути случались и перегибы.

интродукции. К началу последней, впрочем, светает и выясняется, что зима уцелела только в двух первых кулисах, гнущихся под тяжестью снега. Вообще же наступила весна, как это требуется по музыке и по либретто. Затем для большей жизненности, во время арии Антонины, в кружке хористов, усевшихся на земле, идет азартная игра в орлянку, вызывающая вмешательство жены одного из игроков, пытающейся увести мужа домой. Сцена кончается свалкой игроков, совсем как у босяков где-нибудь на волжской пристани. Мальчишки в это время скачут на одной ноге... Вообще оживления на сцене хоть отбавляй! Ох, уж мне эти провинциальные режиссеры-новаторы!» [159, с. 908].

Со второй половины 1900-х годов на афишах рядом с названиями классических опер все чаще стали появляться оперетты вроде «Боккаччо» Ф. Зуппе или набиравшие популярность так называемые оперетты-мозаики, вроде «Женщины с кинжалом» В. И. Ребрикова или «Ночи любви» В. П. Валентинова, построенные на музыке из различных опер, оперетт, песен, соединенных незамысловатым, а то и пошловатым текстом. Изменился и прокат спектаклей (в сторону увеличения доли «облегченных» музыкальных произведений).

Но примечательно, что в напряженные в общественно-политическом плане годы (с 1904 по 1907), драма в Перми доминировала. Одна из причин, возможно, в том, что драматические спектакли в силу их злободневности больше привлекали публику, вызывали усиленный резонанс в обществе (по сравнению с оперными постановками, менее подверженными политизации). Соответственно, на этот спрос ориентировались и антрепренеры. Так, в антрепризе А. А. Кравченко (1904 – 1905) неоднократно шли горьковские «Мещане», «На дне», «Дачники». Они порождали много разговоров, обсуждений и в публике, и на страницах прессы. Учитывая повышенное внимание демократического зрителя к подобным спектаклям, цены на них специально снижались.

С начала XX века в репертуаре практически всех антреприз, работавших в Перми, присутствовали пьесы А. П. Чехова. Наибольшей популярностью они

пользовались у молодежи. Зимой 1905 года труппа антрепренера М. Т. Строева поставила сразу три чеховские пьесы – «Юбилей», «Вишневый сад» и «Три сестры». Критика отмечала интеллигентность молодой труппы, разнообразие репертуарной афиши, удачное сочетание классики, «новой драмы» и водевиля (при отсутствии кассовых однодневок).

После спада революционного накала в условиях наступившей реакции и социального разочарования, количество постановок со злободневной проблематикой стало сокращаться, поскольку пьесы, условно говоря, зовущие на баррикады, прежним успехом уже не пользовались. Театр пытался учесть интересы разных категорий публики. В конце 1906 года был поставлен спектакль «Труд и капитал», в основе которого лежала идея мирного сосуществования пролетариата и буржуазии. Однако постановка особого успеха не имела. Мировоззренческие колебания, «шатания умов», нашли свое выражение на сцене, которая таким образом стала для зрителей полем притяжений и отталкиваний. Одних притягивали декадентские пьесы М. Метерлинка, Л. Н. Андреева (в Перми шли «Жизнь человека», «Анатэма»), драматургия Г. Ибсена или Б. Шоу. Иных больше привлекали мелодрамы и водевили, которые, в сущности, никогда не сходили со сцены. Но если «передовая критика» прежде смотрела на увлечения водевилями осуждающе, то теперь с пониманием относилась к тому, что пермяки отдыхают в театре «от измотавшего нервы состояния, в которое погружена наша жизнь» [186].

В эти годы особую популярность стали набирать детективы. Пермские афиши тоже запестрели загадочно-ужасными названиями: «Адский пес», «Убийца женщин», «Убийство в гостинице Бристоль» и т. п. Детективы захватывали не только сцену, но и книжный рынок. На это указывают свидетельства современников. По словам одного из них, «весной книжные магазины Перми завалены брошюрами, описывающими похождения знаменитых сыщиков (речь идет о 1908 годе. – Г. И.). Спрос на этого сорта литературу огромный. Торговцы выписывают тюками продукцию Конан Дойля и Пинкертона. Большинство читателей – учащая молодежь» [187]. «Сыщики»

появились и на пермских сценах (в спектаклях «Шерлок Холмс» и «Новые приключения Шерлока Холмса»).

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

На фоне натиска воинствующей безвкусицы Пермь выгодно отличалась. В 1915 – 1917 годах, когда репертуар сомнительного свойства игрался и в ряде столичных театров, особенно новоиспеченных, в Перми работали труппы М. Я. Морского и П. П. Медведева, которые оставили благоприятное впечатление у публики и критики. М. Я. Морской, державший антрепризу в 1916 году, по отзывам прессы, «изгнал из репертуара оперетту и направил свои усилия на хорошую музыкально-сценическую подготовку оперных спектаклей». По словам обозревателя «Русской музыкальной газеты», «последний предреволюционный сезон был одним из лучших сезонов последних лет...» [161, стб. 75–76].

П. П. Медведев со своей оперно-драматической антрепризой, попеременно работавшей в Перми в 1915 – 1917 годах, тоже не опускался до халтуры, оставаясь верным традициям, заложенным его отцом П. М. Медведевым. И городские власти, помня прежний опыт, не утратили интерес к деятельности театра. Театральная дирекция при городской Думе продолжала существовать, хотя без тех уникальных полномочий, которые у нее были ранее. Но часть функций, касающихся отбора антреприз и гастрольных коллективов, у нее сохранялись. В основном игрался достойный репертуар. И, что важно, он находил спрос. Значительным было число тех зрителей, которые обеспечивали, к примеру, семикратный показ «Евгения Онегина» и других «серьезных» оперных и драматических спектаклей.

Зрительскую аудиторию этих представлений составляли молодежь, гимназисты, студенты, университетские преподаватели, другие слои интеллигенции. В основном это были люди среднего достатка. Другую категорию составляли крупные промышленники, владельцы торговых предприятий. Многие из них были просвещенными людьми, которые в разные времена покровительствовали театру и являлись его постоянными посетителями вместе с членами своих семейств. Наряду с этими постоянными (воспроизводящимися) группами в зал театра все активнее стали вливаться случайные зрители. Население Перми за период с 1843 года, с начала постоянной театральной жизни, по 1917 год увеличилось почти в девять раз, с 7 до 60 тысяч [421, с. 550].

Значительное число жителей были представителями мещанского сословия. В конце XIX века (по данным Первой всеобщей переписи населения 1897 года) в социальной структуре города мещане составляли 38,4% [32, с. 74]. И для определенной их части посещение театра становилось, если не органичной потребностью, хотя и в этом отказывать им нельзя, то одним из способов (по Герцену) «подняться выше». Нередко театр становился единственной площадкой, которая заряжала людей социальной энергией, где легально можно было объединяться в выражении не личных, а общественных интересов и симпатий. В лучших своих проявлениях театр объединял партер, ложи и галерку в единое целое, участвуя, таким образом, не только в формировании культурной среды города с соответствующими нормами, ценностями, общественными идеями, но и в развитии духовной среды личности. Но... «быстро осень наступила уже семнадцатого года». Вектор развития театральной жизни резко изменился.

Глава III. Трансформации театра в послереволюционную эпоху (1917 – 1927)

Революция, кардинально изменившая жизнь огромной страны, повлиявшая на общее мироустройство, трансформировала и хрупкий мир театра. Как пророчески сказано А. С. Пушкиным (в набросках к предисловию «Бориса Годунова»), «дух века требует важных перемен и на сцене драматической». Примечательно, что после Октября 1917 года, глобальность перемен, происходивших в разных сферах жизни, от политики до культуры, была символически осмыслена разными художниками через мотивы планетарности, космичности.

«Вся вселенная» стала местом сценического действия «Мистерии-Буфф», поставленной В. Э. Мейерхольдом к первой годовщине революции совместно с В. В. Маяковским в оформлении К. С. Малевича. В 1921 году К. Ф. Юон, известный пейзажист и театральный художник, написал «Новую планету». На ней – пылающий космос и толпа крошечных людей, мечущихся при виде огненного шара, несущего, то ли преобразование, то ли гибель³⁷. Широкий спектр человеческих реакций (от экзальтированного восторга до смятения и ужаса), представленный на полотне, породил неоднозначные трактовки. Если первоначально изобразительная аллегория понималась как рождение нового мира, новой страны, то в постсоветское время в ней чаще стали видеть кровавый кошмар, вселенскую катастрофу. В 1920-е годы багровый шар появился на картинах К. Н. Редько, И. В. Клюна (соратника К. С. Малевича), Л. Т. Чупятова (ученика К. С. Петрова-Водкина). Как бы ни толковались замыслы художников, неоспоримо, что все они синхронно зафиксировали ощущение грандиозности событий, вероятно, не вполне осознавая их последствий.

Перефразируя А. Бергсона, можно сказать, что «реальная длительность въелась в картины и оставила на них отпечаток своих зубов» [218, с. 77].

³⁷ Первоначально абстрагированный аллегорический сюжет задумывался для занавеса Большого театра. Но изображение признали «несколько... неподходящим».

Послереволюционное десятилетие оставило неизгладимый след и на театральной жизни страны.

3.1. Культурная политика советской власти и борьба театральных направлений

Очередной поворот истории не только обострил борьбу различных художественных направлений, развернувшуюся еще в предреволюционное время, но резко разделил деятелей искусства на противников революции, настороженных наблюдателей и немногочисленных сторонников. Стратегия и тактика культурной политики советской власти складывалась не только в напряженных дискуссиях, но порой сопровождалась открытой враждебностью.

Осенью 1917 года забастовки устраивали Александринский и Мариинский театры. Протестные настроения были и в московских театрах. На собрании в МХТ (под председательством В. И. Немировича-Данченко) обсуждался вопрос «о возможности дальнейшей деятельности театра в связи с политическим переворотом». С перевесом в один голос было принято решение оставаться на «платформе эстетической», то есть «давать спектакли для широких кругов демократии, не взирая ни на какие политические перевороты». Более радикальный проект содержал требование объявить «новому режиму» протест [226, с. 148].

Оппозиционность в государственных (бывших императорских) театрах поддерживалась аппаратом управления государственными театрами под руководством Ф. Д. Батюшкова, члена кадетской партии, назначенного еще Временным правительством. В конечном итоге старый управленческий аппарат был распущен, хотя вскоре и Ф. Д. Батюшков, и другие «оппозиционеры» были привлечены к руководству непосредственно в театрах, а также к работе в составе новых советских органов управления культурой.

Четких представлений о трансформации системы управления, о способах реорганизации театрального дела не существовало. Предстояло урегулировать

деятельность не только бывших императорских, но и антрепренерских театров, которые оказались за пределами государственного сектора, а сами антрепренеры «автоматически» попали в разряд частных предпринимателей, капиталистов. И хотя ранее, на протяжении десятилетий, в их адрес звучало немало упреков, в сложившейся обстановке актеры и театральная пресса солидарно выступили в их защиту. Но существовала и другая позиция. А. Я. Таиров и В. Э. Мейерхольд на Всероссийской конференции профсоюзов сценических деятелей, состоявшейся в Петрограде в августе 1917 года, заявили, что антрепренеры – классовые враги актеров (за что были обвинены в «театральном большевизме») [182].

Принципиальной проблемой культурной политики первых лет «бури и натиска» было сохранение баланса между культурным наследием прошлого и культурой, создаваемой в ходе новых социокультурных трансформаций. В постсоветское время эта проблематика вновь обострилась, но уже в связи с изменившимся в негативную сторону отношением к достижениям культуры советского периода. В 1920-е годы из ряда многочисленных предложений по поводу общественного и культурного переустройства, исходивших от противоборствующих групп, выделялись две основные конкурирующие концепции. Одна, опиравшаяся на ленинскую теорию «двух культур», признавала определенную преемственность «новой» культуры по отношению к «старой». Другая, основанная на принципах Пролеткульта, напротив, «буржуазную культуру» отвергала, настаивая на создании стерильно чистой «пролетарской культуры». В хаосе послереволюционной действительности и ограниченности материальных ресурсов необходимо было сконцентрировать усилия на самом главном. Повседневная практика требовала, прежде всего, установления контактов с деятелями культуры, с театрами и создания государственных органов, контролирующих их деятельность.

9 (22) ноября 1917 года декретом ВЦИК и Совнаркома была организована Государственная комиссия по народному просвещению во главе с А. В. Луначарским [17, с. 59–62]. Он возглавил и созданный чуть позднее

Наркомат просвещения, в ведение которого были переданы театры и другие учреждения искусства и культуры. Наркомпрос стал тем центральным государственным органом, в котором разрабатывались и практически (через местные подразделения) проводились в жизнь идеи культурного строительства, «культурной революции». Сам термин «культурная революция», впервые появившийся в России в «Манифесте анархизма» братьев Гординых в мае 1917 года, после его использования В. И. Лениным в 1923 году в работе «О кооперации», быстро вошел в лексику эпохи (в модифицированном виде актуализировался и в постсоветское время). Согласно ленинскому определению, «культурная революция – это <...> целый переворот, целая полоса культурного развития всей народной массы» [340, с. 372].

Демократические призывы тех лет – открыть двери музеев, театров, и т. д., подкреплялись и реальными действиями. К примеру, как писал о мейерхольдовском Театре РСФСР очевидец и участник событий Б. В. Алперс, «двери этого театра не знали билетеров. Они были открыты настежь, и зимняя выюга иногда забиралась в фойе и коридоры театра, заставляя посетителей поднимать воротники своих пальто» [212, с. 48]. В Петрограде только за два первых месяца 1918 года восемьдесят тысяч человек посмотрели спектакли бесплатно, систематически устраивались спектакли по льготным ценам. Организовывались массовые выезды театральных групп для обслуживания воинских частей на фронте [479, с. 74, 75].

Проблемами столичных театров А. В. Луначарский занимался почти «в ручном режиме»: проводил встречи, направлял письма с призывами к сотрудничеству, обращался к актерам через газеты, выступал перед началом спектаклей, адресуя свои слова и публике, и исполнителям. Насущным для бывших императорских театров был вопрос автономизации. То относительное самоуправление, которое возникло в театрах после Февральской революции, к сентябрю 1917 года фактически сошло на нет. В изменившихся условиях проблема самоуправления вновь оказалась в центре внимания. Уже в марте 1918 года выходит основополагающий документ – «Устав автономных

государственных театров». Автономия имела значительный социально-психологический эффект, давала ощущение «независимости» искусства от политики, что было важно для определенного круга театральных деятелей. При этом автономия не означала бесконтрольности. Контроль оставался за органами Наркомпроса и в финансовых делах, и в делопроизводстве, и в художественной сфере, где контроль предполагалось осуществлять через правительственных уполномоченных в Совете государственных театров [414, с. 58].

В январе 1918 года при Наркомпросе формируется Театральный совет. В июне 1918 года Совет, с учетом обнаружившихся недочетов в работе, преобразуется в Театральный отдел (ТЕО), создаются его подотделы на местах. Цели, задачи и полномочия ТЕО по сравнению с Советом значительно расширились: главным в управлении театральной жизнью страны стало сохранение связей с текущим социокультурным процессом, с живой практикой театра, с теми, кто ее осуществлял. ТЕО Наркомпроса формирует режиссерскую коллегия (секцию), в которую вошли представители пяти основных театральных направлений: режиссеры Малого и Художественного театров, а также В. Э. Мейерхольд, А. Я. Таиров, Ф. Ф. Комиссаржевский. Организационная работа секции поручалась Е. Б. Вахтангову. По его инициативе создаются режиссерские курсы, экспериментальные мастерские, творческие лаборатории.

Другие секции ТЕО на волне энтузиазма также пытались осуществить, говоря языком эпохи, «планов громадье». Педагогическая секция ТЕО разрабатывает создание сети детских театров (ТЮЗов), историко-театральная секция открывает «Театральный университет», привлекает исследователей и издает труды по истории театра. Значительные усилия были направлены на просвещение зрителей, на пропаганду сценического искусства. Повсеместно, в больших и малых городах возникают театральные студии, курсы. А. А. Блок, возглавлявший репертуарную секцию Петроградского ТЕО добивается издания серии классиков мировой драматургии. А его рекомендации по репертуару доходят и до пермских театров.

Длительное время обсуждался вопрос национализации театрального дела. Спорили не только о принципиальной возможности национализации, о ее путях и сроках реализации, но и о самом содержании этой ответственной акции, имеющей политическую, юридическую, экономическую, социально-психологическую и художественную составляющие. Конечно, творческую деятельность нельзя было экспроприировать наравне с банками, заводами, другими предприятиями народного хозяйства. Но архиреволюционные силы, усматривая в деятельности бывших императорских театров, в полученной ими автономии, буржуазную направленность, требовали их немедленной реорганизации или вообще упразднения и передачи их имущества самодеятельным и профессиональным коллективам, созданным после революции.

Итог дебатам и целому ряду предшествовавших трансформаций в деятельности театров, подвел декрет «Об объединении театрального дела», принятый Совнаркомом 26 августа 1919 года [там же, с. 27]. В процессе обсуждений слово «национализация» исчезло. Однако основные положения декрета – национализация театрального имущества (здания, декорации, костюмы, реквизит и т. д.), создание при Наркомпросе Центротейатра, объединившего руководство всем театральным делом, а также государственное субсидирование театров, «признаваемых полезными и художественными» – фактически означали национализацию театрального дела как отрасли.

Согласно Декрету, права крупнейших театров страны были надежно защищены от посягательств. К закреплённой за ними ранее (и вновь подтвержденной) автономии, добавилось звание «академический театр», учреждено звание Народного артиста республики, создана «Ассоциация академических театров». В официально установленный (7 декабря 1919 года) разряд ассоциированных академических театров вошли шесть театров, бывшие императорские: Большой, Малый, Александринский, Мариинский, Михайловский, а также – Художественный театр [там же, с. 65.]. Вскоре к ассоциации присоединились Камерный театр, Показательный и Детский театры,

студии МХАТ, в их числе – Третья студия, вскоре ставшая театром им. Евг. Вахтангова).

Руководство всеми остальными театрами страны, не входящими в ассоциацию академических театров, передавалось заведующему Театральным отделом Наркомпроса. После О. Б. Каменевой и, сменившей ее В. Р. Менжинской, ТЕО возглавлял В. Э. Мейерхольд (с сентября 1920 по февраль 1921 года). Управление академических театров существовало в системе Наркомпроса до августа 1928 года. В тот период звание академического не являлось наградой, а означало ведомственную подчиненность. Свою историческую миссию «Ассоциация...» выполнила, позволив старейшим театрам выстоять в переломный момент. За первыми шестью театрами (из десяти), ставшими академическими, статус закрепился. Сохранился и сам термин. Но звание академического как почетную награду театры стали получать значительно позднее, например, театр им. Евг. Вахтангова – в 1956 году.

Декретом «Об объединении театрального дела» (в отличие от программы национализации театров, предлагавшейся Пролеткультом) была урегулирована деятельность не только государственных театров, но и кооперативных театральных коллективов, товариществ, что предусматривало сохранение антрепренеров. Поэтапность театрального реформирования была связана с общими условиями переходного периода от капитализма к социализму, когда экономика характеризовалась многоукладностью (патриархальное хозяйство, мелкое товарное производство, частнохозяйственный капитализм, государственный капитализм, социализм). Огосударствление театральной жизни завершилось только к концу 1920-х годов, когда был разработан «Нормативный устав государственных театров».

В период Гражданской войны крупные театры не раз оказывались в критической ситуации, на грани закрытия. В сезоне 1919 – 1920 годов в Москве работало свыше пятидесяти театров [343, с. 72–73]. Зимой 1919 года в связи с топливным кризисом, когда от нехватки топлива, сырья, останавливались предприятия, Моссовет решил закрыть все театры и, прежде всего, Большой

театр, а также цирки и кинотеатры. Всерабис (Всероссийский профессиональный союз работников искусств) опротестовал это решение в Совнаркоме. В итоге театры удалось отстоять, хотя угроза их закрытия еще не раз возникала. При этом небольшие театры и театрики, которые стремительно множились, столь же быстро исчезали и не только из-за экономических трудностей, но и по причине их антихудожественности.

В августе 1921 года, когда опасность нависла над Художественным театром, А. В. Луначарский обратился к В. И. Ленину с письменной просьбой принять его по вопросу реорганизации МХАТа. Обращение заканчивалось словами о том, что если изложенные в письме предложения принять нельзя, то театр будет «положен в гроб, в котором и задохнется» [342, с. 310]. На что В. И. Ленин ответил ныне широко известной телефонограммой: «Принять никак не могу, так как болен. Все театры советую положить в гроб. Наркому просвещения надлежит заниматься не театром, а обучением грамоте» [341, с. 142].

Конечно, для понимания подобных эксцессов необходимо учитывать обстоятельства времени. В Программе РКП(б), принятой на VIII съезде партии в марте 1919 года, заявлено о всесторонней государственной помощи самообразованию и саморазвитию рабочих и крестьян, о необходимости «открыть и сделать доступными для трудящихся все сокровища искусства» [14, с. 391]. Театр в этой цепи задач был тогда значимым звеном, но не столько из-за своей эстетической составляющей, а преимущественно для целей просвещения, агитации и пропаганды, для «окультуривания» масс. В 1920 году бюджетные средства, выделяемые театрам, составляли 10% (!) от общего бюджета страны [531]. Но обвал экономики, достигший в 1921 году угрожающих масштабов, поставил под вопрос субсидирование «театрального хозяйства»³⁸. Вскоре после

³⁸ Помимо экономических и военных угроз, обострились внутривластные проблемы. Крестьянские волнения, не прекращавшиеся с 1918 года из-за возрастающих сумм продразверсток, к началу 1921 года переросли в настоящие вооруженные восстания. В феврале 1921 года в Петрограде начались забастовки и митинги протеста рабочих с политическими и экономическими требованиями. В их поддержку выступили армейские части. Все эти проблемы усугубились массовым голодом, пик которого пришелся на 1921 – 1922 годы.

просьбы А. В. Луначарского о безотлагательном решении театральных дел В. И. Ленину поступила аналитическая записка наркомата финансов о развале денежного обращения. В ней, в частности, указывалось, что «артисты и работники в советских театрах вознаграждаются не по тарифным окладам, а с добавками в размере многих сотен процентов последних (при этом по смете Наркомпроса расход на содержание театров исчислен в 29 миллиардов, а на высшие учебные заведения в 17 миллиардов)». На полях рядом с этими строчками В. И. Ленин написал: «безобразия!!» [341, с. 157–158].

Тем не менее, в этот труднейший период были спасены не только МХАТ и другие театры, существовавшие до революции, но произошел лавинообразный рост новых театральных коллективов. Среди них в Москве: Центральный театр Красной Армии, Театр им. МГСПС (ныне театр Моссовета), Театр для детей (сейчас это Российский академический молодежный театр, РАМТ), Театр юного зрителя, 1-й Рабочий театр Пролеткульта, Замоскворецкий и Центральный Трамвы (в 1927 году из объединенных Трамвов возник театр Ленинского комсомола, ныне Ленком им. М. А. Захарова), Театр сатиры и Театр им. Н. В. Гоголя (ныне Гоголь-Центр). Несколько театров открылось в Петрограде, в 1918 – Большой драматический театр и «Арена Пролеткульта», в 1921 – Театр юных зрителей, в 1924 – «Красный театр», в 1925 – ТРАМ. В 1936 году эти два коллектива были слиты и на их основе организован Театр им. Ленинского комсомола (в 1991 переименован в Санкт-Петербургский государственный театр «Балтийский Дом»).

Этот, как говорил В. Э. Мейерхольд, «психоз театрализации» привел к тому, что в 1920 году в ведении Наркомпроса оказалось уже 1547 театров и студий. По сводкам Политического управления (ПУРа), в Красной армии тогда же существовало 1800 клубов, в них – 1210 профессиональных театров и 911 драматических кружков, а крестьянских театров – 3000 [531]. Повсеместно открывались театральные студии, только в Москве их насчитывалось около сотни. Одни были эстетскими, «формотворческими», как, например, Театр четырех масок (Мастфор) Н. М. Форрегера с участием С. М. Эйзенштейна,

С. И. Юткевича, С. А. Герасимова, Т. Ф. Макаровой, В. З. Масса, О. М. Брика. Другие, не ограничиваясь сценическим искусством, становились своеобразными культурно-просветительскими центрами, устраивали диспуты, лекции, обсуждения, издавали журналы.

С 1918 года большое распространение получили агитационные театры. Они устраивали агитсуды над историческими и литературными героями, представляли «живые газеты», основанные на актуальном материале. Особую популярность завоевали массовые зрелища под открытым небом, агитационно-политические инсценировки с сотнями исполнителей и тысячами зрителей. Среди них: «Пантомима Великой Революции», «Борьба труда и капитала», «Действо о III Интернационале» и самое грандиозное – «Взятие Зимнего дворца», разыгранное 7 ноября 1920 года в Петрограде на площади Урицкого (ныне Дворцовой) перед почти ста тысячами зрителей с участием артистов «Пролеткульта» и 6-тысячной массовки. Режиссерами представления были Н. Н. Евреинов, А. Р. Кугель и Н. В. Петров. При Театральном отделе Наркомпроса тогда существовала специальная секция по организации массовых гуляний и зрелищ.

Очевидно, зрелища, являясь одним из наиболее эффективных средств коммуникации, отвечали потребностям времени. Н. А. Хренов в работе «Зрелища в эпоху восстания масс», исследуя закономерности социокультурной динамики, связывает актуальность зрелищных форм в определенные исторические периоды с проблемой бытия человека в культуре. Делая акцент на функциональной природе зрелища, на его роли в преодолении отчуждения и формировании солидарности (социальной, классовой и идейной), автор доказывает, что зрелище является феноменом, атрибутивным переходной эпохе, выполняя гармонизирующую функцию, порождая Хаос, а затем его преодолевая через реорганизацию Порядка [459, с. 41].

Не случайно именно театр как наиболее зрелищная и коллективная форма общения стал лидером в системе художественной культуры тех лет. Об этом свидетельствовали и первые зарубежные публикации о советском театре.

Г. Уэллс, которому казалось, что революция неизбежно разрушает цивилизацию – искусство, литературу, науку, все «изящное и утонченное», побывав в 1920 году в России, был потрясен расцветом театральной жизни. В своей нашумевшей книге «Россия во мгле» он писал: «Наиболее устойчивым элементом русской культурной жизни оказался театр. Театры остались в своих помещениях, и никто не грабил и не разрушал их. Артисты привыкли собираться там и работать, и они продолжали это делать; традиции государственных субсидий оставались в силе. Как это ни поразительно, русское драматическое и оперное искусство прошло невредимым сквозь все бури и потрясения и живо и по сей день. Оказалось, что в Петрограде каждый день дается свыше сорока представлений, примерно то же самое мы нашли в Москве. Пока смотришь на сцену, кажется, что в России ничто не изменилось; но вот занавес падает, оборачиваешься к публике, и революция становится ощутимой» [443, с. 23].

Действительно, это было время контрастов: с одной стороны, война, гибель людей и отчаяние, с другой – надежды, напряженные творческие поиски и выдающиеся достижения. Только в одном сезоне 1921/1922 годов, впоследствии названном «золотым», рождаются спектакли, вошедшие в историю отечественного и мирового театра: «Великодушный рогоносец» В. Э. Мейерхольда, «Гадибук», «Эрик XIV» и «Принцесса Турандот» Е. Б. Вахтангова, «Федра» и «Жирофле-Жирофля» А. Я. Таирова, «Ревизор» К. С. Станиславского с М. А. Чеховым в роли Хлестакова.

Рассматривая преобразования советского театра 1920-х годов в более широком контексте, можно увидеть не только его каузальную зависимость от своего времени, но и генетическую связь его типологической сущности с театральными экспериментами предоктябрьских десятилетий. Спектакли 1920-х годов, разные по стилю, пониманию природы театра, спустя десятилетия, продолжают питать искусство сцены. Это свидетельствует о том, что искусство обладает внутренними законами развития, и революционные события не отменяют, но трансформируют театральный процесс.

Культурно-генетический анализ выявляет не только линии социальной дифференциации между дореволюционным и послереволюционным развитием театра, но и элементы интеграции и трансформации. Последние видны в том, как дореволюционные модернистские течения трансформировались в послереволюционный авангардизм, конструктивизм. Как утверждал критик Абрам Эфрос, именно «футуризм стал официальным искусством новой России». Борис Пастернак называл конструктивистские искания Всеволода Мейерхольда «футуризмом с родословной» [378, с. 279].

Но в отличие от прежней поры сменились тон манифестов, их направленность. От эпатажности, темпераментных выкриков и некоторой абстрагированности, пришлось перейти к большей адресности и конкретизированному авторству. В связи с возросшей раздробленностью общества и убыстренным ритмом событий появилась необходимость объяснять (мало было объявить) свою позицию, кто мы, зачем мы, почему футуризм – «единственно правильный путь развития общечеловеческого искусства», как писал Н. Н. Пунин в статье «Футуризм – государственное искусство» [166].

В давнем противоборстве «левых» и «правых» после Октября на первый план вышли представители левого фронта в живописи, музыке, литературе и в театре, который, в сущности, синтезировал в себе разные виды искусств. Именно «левые» оказались в основном лагере сторонников новой власти и ее опорой. Революционные потрясения представители русского авангарда рассматривали как творческое преображение мира и спешили воплотить свое видение в новых формах. Из воспоминаний композитора-футуриста Артура Лурье (с 1918 по 1921 год возглавлял Музыкальный отдела Наркомпроса): «Нам была предоставлена полная свобода делать все, что нам угодно в нашей сфере: подобный случай произошел впервые в истории. Нигде в мире никогда не было ничего подобного этому. За эту веру в нас мы безоговорочно вошли в революцию...» [цит. по: 498]. Дореволюционные богемные художники оказались в мейнстриме эстетического и общественного движения, а их лидеры заняли ответственные посты. Казимир Малевич стал директором Петроградского музея

художественной культуры, впоследствии преобразованного в Государственный институт художественной культуры, В. В. Кандинский – вице-президентом Российской академии художественных наук, А. Н. Бенуа в 1918-м возглавил Картинную галерею Эрмитажа, был художником-постановщиком спектаклей в Большом драматическом театре. И названные, и другие известные художники, среди них – М. З. Шагал и К. С. Петров-Водкин, преподавали во вновь созданных художественных вузах.

Многие видные деятели театра, оказавшиеся за пределами столиц, пришли работать в местные органы Наркомпроса. Например, К. А. Марджанов, работавший в Киеве (при гетмане П. П. Скоропадском) в театре миниатюр «Кривой Джимми», после освобождения Киева Красной Армией назначается комиссаром театров, а солист Большого театра Л. В. Собинов руководит в 1920 – 1921 годах подотделом искусств Крымского ревкома. Ряд художников испытывали родство с революцией на том основании, что революция, «разрушает старые формы жизни... – как они – ...старые формы искусства» (А. Я. Таиров). Вследствие такой, во многом иллюзорной идентификации, многие искренне стали считать себя, если не революционерами, то людьми, идущими в ногу со временем, преображающими мир новыми художественными средствами.

Противоречия существовали и внутри «левых» течений. «Левый фронт искусств» (ЛЕФ) постоянно полемизировал с другими художественными группами и объединениями, особенно с Пролеткультом, за право быть единственным настоящим представителем революционного искусства³⁹. Однако непримиримость функционеров ЛЕФа оттолкнула от объединения многих сторонников, чье творчество было шире прокрустова ложа левовских идей – «социального заказа», «производственного» искусства и других теоретических

³⁹ В состав ЛЕФа в разное время входили В. В. Маяковский, Н. Н. Асеев, И. Э. Бабель, В. В. Каменский, Б. Л. Пастернак. С ЛЕФом сотрудничали художники (А. М. Родченко, В. Е. Татлин), кинематографисты (Д. Вертов, Г. М. Козинцев, Л. В. Кулешов, Л. З. Трауберг, С. М. Эйзенштейн), архитекторы, теоретики искусства, филологи (из объединения ОПОЯЗ).

постулатов на основе «диктатуры вкуса». Покинул ЛЕФ и его вдохновитель – В. В. Маяковский.

Не отличалась сплоченностью и театральная среда. Растерянность или протестные настроения, возникшие от стремительного развития революционных событий, сменились в 1920-е годы борьбой за новые права и свободы, за новые художественные направления и приоритеты, за ценности и смыслы. Множились конфликты внутри театров, между театрами.

Если определять основную линию разлома, то по одну сторону «театрального фронта» оказались академические театры, ставившие в центр творчества, прежде всего, человеческую личность. Хотя и между ними возникали споры (в частности, между МХАТом и Малым театром по поводу преимуществ театров режиссерской воли или актерской традиции). По другую сторону противостояния находился «левый фронт» искусства, возглавляемый В. Э. Мейерхольдом. Провозглашенная им программа «Театрального Октября» предполагала подчинение искусства политике и полное обновление сценического искусства на принципах «коллективизма масс», вплоть до ликвидации старых театров, их силового захвата⁴⁰. Выступая в декабре 1920 года на Первой всероссийской конференции заведующих подотделами искусств, В. Э. Мейерхольд прямо заявил: «На тех театрах, которые теперь функционируют, надо повесить замок» [358, с. 70].

«Вестник театра», печатный орган театрального отдела Наркомпроса, после того, как Мейерхольд возглавил ТЕО, превратился в рупор пропагандистских идей «Театрального Октября» (редактором «Вестника...» был В. И. Блюм, верный мейерхольдовец). В передовой статье (27 января 1921 года) с красноречивым заголовком «Гражданская война в театре» в стан врагов записывались академические театры. По отношению к ним использовались такие небезопасные в условиях военного времени и чрезвычайных полномочий ВЧК выражения, как «гнезда реакции», «классовые враги», «театральная

⁴⁰ 6 октября 1920 года здание театра Незлобина было захвачено труппой красноармейского самодеятельного театра Красной Армии, впоследствии реорганизованного В. Э. Мейерхольдом в театр «РСФСР-2».

контрреволюция» [94, с. 1]. «Лозунги Октября Искусств», опубликованные в следующем номере «Вестника театра», призывали к борьбе против «гипнозамнимых традиций», «вредной косности» за «установление подлинно марксистского подхода к искусству в области его производственных отношений», за «искание форм для вулканирующего содержания современности» [130, с. 1].

Как отмечал исследователь творчества В. Э. Мейерхольда К. Л. Рудницкий, «бои на «театральном фронте» нередко придавали выступлениям режиссера «демагогический и циничный характер, что одним из первых он стал впадать в проработочный тон, прибегать в эстетических спорах к политическим обвинениям, к грубым и жестоким выпадам» [402, с. 257]. Радикальность его реформаторской деятельности, вероятно, во многом обуславливалась режиссерским темпераментом, обостренным восприятием современности. И хотя должность не давала В. Э. Мейерхольду право на руководство театрами, входившими в «Ассоциацию академических театров» (они законодательно охранялись «Декретом об объединении театрального дела» и подчинялись непосредственно А. В. Луначарскому), «аки», как их тогда называли, постоянно подвергались нападкам с его стороны, пусть и словесным.

В борьбе за «новое искусство» не щадили несогласных и другие революционно настроенные деятели. «Большевизм в искусстве» пытались насаждать различные творческие объединения, союзы, кружки, считающие свои эстетические направления и политические взгляды единственно верными.

На этом фоне выгодно отличался своей выдержанной, «срединной» позицией Большой драматический театр. Он замысливался его создателями (среди которых были М. Горький, М. Ф. Андреева, А. В. Луначарский) как театр высокой героики, больших социальных страстей на принципах художественности и милосердия [278]. А. А. Блок (с 1919 по 1921 год – председатель режиссерского управления театра), говоря о задачах театра, подчеркивал: «Наш путь – иной путь. Мы – равно не искатели и не академики. <...> Мы не искали, – пояснял он, – потому что репертуар, который театр

“поднимает”, есть драгоценная чаша, которую надо нести истово и бережно, для того чтобы ее не расплескать. <...> Но мы и не академики, потому что, освещая эпохи прошлого, театр следует не академически установившимся формам, но проводит героев сквозь призму современности» [233, с. 348, 350]. При этом, отмечает А. А. Блок, «мы не хотели делать Отелло бледнокожим, мы не захотели бы срывать корону с короля Клавдия прежде, чем захотел этого Шекспир, мы не превращали Поэту в современного неврастеника либерализма» [237, с. 400].

«Театральный Октябрь» в его узком значении закончился с прекращением деятельности В. Э. Мейерхольда на посту заведующего театральным отделом Наркомпроса. Отдел был упразднен, что было связано с административными преобразованиями в наркомате, структура которого была весьма громоздкой, включала в себя около 400 подразделений. Для преодоления дублирования, а также для осуществления идеологического руководства искусством, в том числе и сценическим, в ноябре 1920 года при Наркомате просвещения создается новый центральный орган – Главный политико-просветительный комитет Республики (Главполитпросвет)⁴¹ под руководством Н. К. Крупской [343, с. 76–78]. 26 февраля 1921 года заведующим художественным сектором был утвержден один из лидеров Пролеткульта В. Ф. Плетнев, заведующим театральным отделом Главполитпросвета – работник наркомата М. И. Козырев.

Однако В. Э. Мейерхольд и его сторонники, утратив возможность руководить искусством от лица государства, продолжили сражаться за идеи «Театрального Октября» сценическими средствами. С особой наглядностью апология новаторства проявлялась в постановках классики. Кроме того, что мир прошлого в них ставился к «позорному столбу», текст пьес перерабатывался, использовались старые авторские варианты и фрагменты из других произведений тех же драматургов или других авторов, вводились новые герои. Иногда в спектакле в результате подобного произвольного монтажа от

⁴¹ В 1930 г. в связи с очередной реорганизацией Наркомпроса Главполитпросвет прекратил свое существование.

авторского оригинала оставалось только название, но часто и оно корректировалось.

Сегодня это стало привычным. А в 1920-е годы многие недоумевали. Как заявил один из зрителей, посмотрев «Ревизора» в постановке И. Г. Терентьева, «у меня так закружилась голова, что я перестал понимать, где я: в театре или в сумасшедшем доме» [104, с. 13]. В прологе спектакля по шкафам бегали белые дрессированные мыши, иллюстрируя сон Городничего (накануне приезда Хлестакова и Осипа ему снились две большие крысы). В ходе представления герои ползали, вертелись, Городничий становился на четвереньки, а в одной из сцен свои распоряжения герой давал из туалета. Бобчинского и Добчинского исполняли женщины. И. Г. Терентьев, считавший себя учеником В. Э. Мейерхольда, был изобретательным режиссером. Критик тех лет – Н. Ю. Верховский (уроженец Перми, сын профессор Пермского университета), характеризовал его следующим образом: ««Игорь Терентьев – самый индивидуальный в Ленинграде режиссер. Неистовый мученик театрального парадокса. Упорствующий выдумщик. Расточитель новаций...» [цит. по: 66, с. 53]. Этот спектакль 1927 года, ошеломлявший зрителей переизбытком экспериментаторства, был, пожалуй, одним из последних сценических манифестов позднего авангарда.

На академических сценах тоже происходили трансформации, хотя и не столь явные, как у коллег из «левого» лагеря. За неимением новой драматургии на материале классического репертуара они высказывались «о времени и о себе». Происходила трансформация не только эстетики, но и содержания творчества. Звучание пьес менялось в зависимости от понимания и оценки действительности. К примеру, защита Новгорода от суздальской осады в трагедии А. К. Толстого «Посадник» на сцене Малого театра (премьера 1918 года) сближала постановку не только с событиями Гражданской войны, в ней был и добавочный смысл, направленный в защиту собственной вольницы, автономии, свободы творчества. Подобные мотивы слышались и в тираноборческих монологах шекспировских и шиллеровских героев. Как

иронично было замечено Д. И. Золотницким, «розовое свободолобие прельщало академических актеров куда сильнее, чем красная диктатура», но на открытую борьбу с ней они не решались [301, с. 33].

Со временем в академических театрах активнее стали меняться и репертуар, и арсенал выразительных средств. Яркий пример «Горячее сердце» в постановке К. С. Станиславского. Случилось так, что в один день (22 января 1926 года) во МХАТе проходила генеральная репетиция «Горячего сердца», а в ГосТИМе вечером – общественный просмотр спектакля «Рычи, Китай!». В. Э. Мейерхольд, побывавший на утренней репетиции «художественников», просил своих зрителей не сравнивать его работу «с замечательной постановкой Станиславского». А левовец Н. Н. Асеев в своем весьма восторженном отклике на премьеру в ГосТИМе, в заключении признавал: «Конечно, «Горячее сердце» останется выше по своей театральности» [72, с. 16].

Данный тренд был связан с движением от реализма к условности, начавшемся еще в дореволюционное время, и с модификациями самого реализма. Жизнь, сдвинувшаяся с привычных рельсов, не умещалась в рамках сценического правдоподобия. А. Я. Таиров называл свое творчество «неореализмом», Е. Б. Вахтангов – «фантастическим реализмом», В. Э. Мейерхольд стилистику некоторых своих спектаклей определял как «музыкальный реализм».

Но с середины 1920-х годов стал набирать силу другой тренд, выраженный в новой драматургии с характерными идейными императивами революционного сознания, с заданностью тем, конфликтов, сюжетов, в которых строительство нового мира соотносилось с созданием нового человека. В течение театральных сезонов 1925 – 1927 годов на подмостки вышли герои новых пьес. Среди них: «Любовь Яровая» К. А. Тренева в Малом театре, «Бронепоезд 14-69» В. В. Иванова во МХАТе, «Шторм» В. Н. Билль-Белоцерковского в театре им. МГСПС, «Виринея» Л. Н. Сейфуллиной и «Разлом» Б. А. Лавренева в театре им. Е. Б. Вахтангова. «Разлом» был поставлен и в Большом драматическом театре.

В. В. Гудкова в исследовании, посвященном типологии отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х годов, отмечает, что «в оформляющейся советской сюжетике появляется оскудненный персонаж без излишеств <...>. Индивидуальности, философичности, метафизике противопоставляются концепты “коллектива”, идейности» [268, с. 417].

Гегемонию в строительстве нового театра активно отстаивал Пролеткульт. В отличие от сторонников «Театрального Октября», возлагавших надежды на трансформацию театра усилиями профессиональных мастеров-новаторов (футуристов, кубистов, конструктивистов), пролеткультовцы ориентировались преимущественно на «творчество масс», декларируя отказ от профессиональных драматургов, режиссеров, актеров. Согласно пролеткультовским установкам, «Театральный Октябрь могут сделать лишь те классы, которые сделали Октябрь политический» [192, с. 23–24].

Организация, основанная еще в сентябре 1917 года с целью «культурного вызревания пролетариата», после Октября выросла в массовую разветвленную сеть губернских, городских, районных, фабрично-заводских, подразделений. Существовали пролеткультовские студии и в Перми, идеи Пролеткульта повлияли и на создание Пермского театра рабочей молодежи. В теоретическом плане Пролеткульт был весьма неоднороден. Главные идеологи Пролеткульта и его лидер – А. А. Богданов, образованнейшие люди, ставшие инициаторами организации еще в сентябре 1917 года с целью «культурного вызревания пролетариата», отнюдь не отрицали важности культурного наследия. Но, признавая пролетариат «законным наследником» культуры прошлого, они считали, что пролетарское искусство не должно выходить из своих рамок, – не должно смешиваться с искусством старого мира», чтобы наследство не поработило наследников [240, с. 159].

Подобные теоретические тезисы, спускаясь на «низовые» уровни неизбежно редуцировались, вульгаризировались, приобретали не только искаженный, но и противоположный смысл, который сводился к призывам

отправить «искусство прошлого на свалку истории». В конечном итоге А. А. Богданов вышел и из партии, и из Пролеткульта.

Театр как самый действенный вид искусства, оказавшийся в фокусе общественных интересов с первых лет Октября, привлекал наибольшее внимание деятелей Пролеткульта. Самый последовательный из них, теоретик театра – П. М. Лебедев (писал под псевдонимом П. М. Керженцев) в 1918 году выпустил книгу «Творческий театр», направленную на преодоление «буржуазного театра» для избранных. Пролетарский театр, по П. М. Керженцеву, «должен дать возможность пролетариату проявить свой собственный театральный инстинкт, дать ему широкое поле для творчества на подмостках <...>. Надо не столько “играть для народной аудитории”, сколько следует помочь этой аудитории играть самой. Такова главнейшая задача демократизации искусства» [323, с. 67]. Подобные интенции явно связаны с дореволюционными модернистскими художественными школами, с их пафосом отрицания, с требованиями новизны, особенно с евреиновскими идеями «театрализации жизни». В новых условиях они вновь актуализировались, проявляясь в театрализации политических акций, в стремлении пробудить «творчество масс».

П. М. Керженцев, значительное внимание уделяя именно теории Н. Н. Евреинова, тем не менее, критикует ее автора за аристократическую и эстетическую направленность, за якобы неверные выводы из правильной идеи. Если Н. Н. Евреинов понимал «театральное инстинкт» как индивидуальный в проявлении, но априори присущий человеку и человечеству феномен, то П. М. Керженцев вульгаризировал понятие, придав ему социологический смысл. Главными условиями театрального искусства П. М. Керженцев изначально выдвигал классовую (пролетарскую) чистокровность и непрофессиональность актера. Хотя в 1923 году (в пятом издании книги), не меняя существа концепции, он делал оговорку о допустимости профессионального актера в пролетарском театре.

В реальности не выдерживались и установки, связанные с преподавателями пролеткультовских студий: должны были привлекаться не мастера-профессионалы, а люди «среднего уровня» для обучения лишь азам театрального дела, чтобы не подавлять «рабочей самости». Вопреки подобным рекомендациям, в студиях преподавали М. А. Чехов, Н. С. Гумилев, В. С. Смышляев, М. В. Волошина (Сабашникова), К. И. Чуковский, знаменитый адвокат А. Ф. Кони (в Петроградском Пролеткульте читал курс «Искусство живой речи») и даже князь С. М. Волконский, бывший директор императорских театров, искусствовед (в театральной студии Московского Пролеткульта преподавал сценическую речь).

Примечательно свидетельство С. М. Волконского из его «Воспоминаний», написанных в эмиграции «по свежим впечатлениям»: «Из той массы народа, которая прошла за три года (с 1918 по 1921. – *Г. И.*) перед моими глазами во всевозможных “студиях”, я только в одной среде нашел проявление настоящей свежести. Это в рабочей среде. Здесь я видел яркие, любознательностью горящие глаза; каждое слово принималось с доверием и с жадой. Я очень много читал в так называемом Пролеткульте. Там были исключительно рабочие, на нерабочих был процент. Я всегда буду вспоминать с признательностью эту молодежь и их отношение к моей работе и ко мне лично. Не скажу, чтобы были таланты. За три года только одного видел, про которого могу сказать, что это действительно материал, что будет жалость упустить и не обработать такое золото» [60, с. 298]. Действительно, надежды в отношении классовых преимуществ пролетариата в культуротворчестве, в покорении художественных вершин, не оправдались, что, наряду с организационными и идеологическими факторами, привело к кризису пролеткультовского движения.

В целом и «Театральный Октябрь» с его стремлением «революционизировать» профессиональный театр, и Пролеткульт с его верой в исключительность классово выдержанного пролетарского театра, явились основными движущими силами послереволюционных лет, породившими феномен революционного художественного сознания. Подобное сознание, с

одной стороны, стимулировало радикальное обновление, трансформацию сценических выразительных средств и привлечение новых зрителей, а с другой, – провоцировало нетерпимость и насильственность, плохо совместимые со свободой, главным лозунгом и достоянием всех революций. Знаменитая триада «Свобода», «Равенство», «Братство» была и на знаменах нашего Октября, в том числе и театрального. Но всех надежд не оправдывает ни одна революция.

Каковы же результаты бурного (и в политическом, и в социокультурном плане) послереволюционного десятилетия для развития театра? Вопрос в постсоветское время приобрел дискуссионный характер, что связано с неоднозначными оценками советского периода. Если в советском театроведении, в работах крупных исследователей – Б. А. Алперса, А. А. Гвоздева, П. А. Маркова, Г. А. Хайченко, А. З. Юфита и других, писавших о театре того периода, основное внимание уделялось ярким театральным явлениям, творчеству ключевых фигур эпохи, то в последующем проявился интерес к утраченным альтернативам развития отечественной сцены, к малоизученным и полузабытым пьесам, к «кассовым» (часто слабым в художественном отношении), но наиболее популярным у зрителя.

В этом смысле характерно исследование Г. М. Юсуповой, посвященное феноменам популярного искусства 1920-х годов в сфере кино, литературы, театра [478]. Автор предваряет свою работу замечанием о том, что «такой специфический отбор материала приводит к некоторой односторонности исследования» [там же, с. 14]. Однако, изменившийся ракурс рассмотрения процессов, дополняет общую картину художественной жизни раннесоветского времени. Тем более, что в последующем события и явления тех лет часто освещались тенденциозно: одни преувеличивались, мифологизировались, другие, наоборот, замалчивались.

В исследованиях постсоветского времени, посвященных театральному искусству периода 1917 – 1927 годов, как и прежде, отдается должное сценическим достижениям. Но при анализе культурной политики тех лет, акцент заметно смещается в сторону негативной интерпретации [294].

В соответствии с темой работы важно не вынесение оценок, а выявление значимых трансформаций театра и тех факторов (внешних и внутренних, объективных и субъективных), которые их вызвали, а также – последствий, как позитивных, так и негативных. В широкомасштабном «историческом эксперименте», состоявшемся сто лет назад, и успехи, и неудачи, как и их причины, имеют ценность приобретенного опыта.

Подводя итоги, выделим основные факторы, вызвавшие трансформацию театра, изменения его структурных, коммуникационных, зрелищных, художественных форм. Конечно, главным и объективным фактором перемен стала *революция*, разбудившая стихийные силы, породившая и «культурную революцию». Явление неоднозначное. С одной стороны – созидательное. Выдвинув демократические лозунги: «Культуру – в массы!», «Искусство принадлежит народу», власть пыталась превратить, отчуждённую ранее от народа культуру в его достояние. С другой стороны, «культурная революция» носила разрушительный характер: ради блага того же народа уничтожались ценности, якобы чуждые ему. Нарушалась и художественная иерархия, что приводило к извращённому пониманию равенства, в том числе применительно к творчеству. Н. А. Бердяев в «Философии неравенства», написанной в 1918 году, высказывал мысли о том, что революционное начало направлено на разрушение качеств, что «революционная культура есть *contradiction in adjecto* (противоречие в определении) [231, с. 249].

Культурное строительство, «культурную революцию», ввиду сложности и противоречивости процессов, с 1920-х годов стали называть третьим фронтом, наряду с индустриализацией («первый фронт») и коллективизацией («второй фронт»). Театры, оказавшись после революции в зависимости от резко изменившихся обстоятельств времени, от новой власти и от новых зрителей, были вынуждены трансформироваться, адаптируясь к современности. Ее главным принципом стала «революционность» с новой шкалой оценок и установок. Одна из основных – тотальное обновление.

Эстетика тех лет, видоизменяясь, сказывалась на протяжении всего XX века. В 1950-х – 1960-х годах многое возродилось в практике Театра Сатиры, в спектаклях В. Н. Плучека, («Баня», 1953, 1967; «Клоп», 1955; «Мистерия-Буфф», 1957), в постановках любимовского Театра на Таганке («10 дней, которые потрясли мир», 1965) и др. Актуализация ряда сценических техник прошлого происходит и в наши дни. Из участников и сторонников «Театрального Октября» вышли известные актеры, режиссеры, художники, среди них: Г. В. Александров, Н. И. Альтман, М. И. Бабанова, Э. П. Гарин, С. А. Герасимов, Ю. С. Глизер, М. И. Жаров, И. В. Ильинский, Г. М. Козинцев, В. Н. Плучек, В. Н. Пырьев С. И. Юткевич, С. М. Эйзенштейн и др.

Режиссерские новации В. Э. Мейерхольда, Е. Б. Вахтангова и А. Я. Таирова, других режиссеров, меняли привычную форму спектаклей, что достигалось, как за счет реорганизации игрового пространства (отказ от павильона и кулис, движущиеся конструкции, возросшая роль просцениума, замена рампы прожекторами), так и за счет обновленных приемов актерской игры. К признакам трансформации можно отнести и злободневность трактовок, в том числе «осовременивание» классики, отмену привычных амплуа, появление новых героев с подчеркнутыми идейно-классовыми признаками (коммунист, комсомолец, чекист, рабочий, красноармеец и т. д.), появляется образ врага (белогвардеец, нэпман, вредитель, буржуазный спец и др.).

В ряду новаций – возросшая динамичность сценического действия, публицистичность, стремление к прямому контакту со зрителем, перенос действия в зрительный зал, внедрение в театр цирковой эксцентрики, монтажных ритмов кино, использование кинокадров в структуре самих спектаклей. В годы НЭПа особенно проявилась тенденция к мюзикхоллизации постановок.

Таким образом, театр на протяжении десятилетия, развивая полистилистику творческого процесса, менял не только театральное пространство, пространство сцены, но и сознание массового зрителя. Зритель стал важным действующим лицом, влияющим на трансформацию театра,

появилось даже знаковое понятие эпохи – «*новой зритель*». В 1920-е годы в Москве выходил еженедельный журнал под таким названием, а кроме того – «Рабочий зритель», «Рабочий и театр», «Искусство трудящимся». Проблемам зрителей, их просвещению, уделялось большое внимание и на страницах других театральных журналов (публиковались и эмпирические, и теоретические исследования, выступали известные деятели культуры, делились впечатлениями рядовые зрители, публиковались материалы дискуссий, освещалось положение дел в провинции). Тогда же возникло и такое понятие, как «организованный зритель».

Если А. С. Пушкин подразделял публику на три категории: «знатоки», «любители» и «прочие» [390, с. 9], то в послеоктябрьский период произошло и смешение этих категорий, и их дальнейшее «дробление». Революция, изменившая в обществе ценностные ориентации, увеличила неоднородность публики. Ее расслоение по социальному статусу, эстетическим пристрастиям и особенно по идеологическим воззрениям, внесло диссонанс в отношения театров со зрительской аудиторией. Диссонанс мог проявляться в нарушениях спроса и предложения, в неадекватных реакциях на сюжетные повороты, на поступки героев, в чем можно усмотреть и более глубокую «реакцию на мир», на меняющуюся действительность.

Конечно, причины локальных диссонансов могут корениться не только в «экзистенции» зрителя, но и в самих спектаклях. Однако в послеоктябрьский период сложности в общении с публикой ощутили практически все театры (и «старые», и «новые»), что стало и сигналом тревоги, и стимулом к установлению контактов, обратных связей со зрителями. Характерны слова В. И. Немировича-Данченко, сказанные 12 января 1920 года на гражданской панихиде по О. О. Садовской в Малом театре: «Испуганными, недоумевающими глазами смотрит Малый театр в настоящее и грядущее. Власть над зрительным залом, та власть, которой был особенно одарен этот театр, ускользает от него, потому что это уже *иной* зрительный зал и уже *иные* требования к искусству

несет он с собою» [107, с. 12.]. Подобное заключение имело расширенное значение, зал стал *«иным»* и в других театрах.

Театрам, как и отдельным художникам, свойственно проецировать на зрителей свои взгляды на цели и задачи искусства, и, соответственно, полагать, что они знают своего зрителя, знают, что он хочет видеть в театре. И, хотя далеко не всегда проекции бывают тождественны действительности, в ситуации переходности несовпадения значительно возрастают. Часть «старой» интеллигенции (на которую преимущественно ориентировались академические театры) эмигрировала или была репрессирована. «Левые» театры идентифицировали себя, свое творчество, с теми, кто поддерживал революцию. На этого «нового зрителя» и были «обрушены» эксперименты. Контакт с ним, конечно, пытались установить и академические театры.

Поведение публики, ее интересы стали изучать. Инициаторами выступили в первую очередь «левые» театры. Возникло большое количество лабораторий, обществ, которые стали проводить социологические, статистические исследования. В 1918 году первые опыты в этом направлении начались в Социобиблиографическом институте (с 1919 года после привлечения в свой состав К. М. Тахтарева, Н. А. Гредескула и П. А. Сорокина, преобразован в Социологический институт), на кафедрах социологии в Ярославском и Петроградском университетах (руководителем кафедры в Петрограде с 1920 по 1922 год был П. А. Сорокин). Механизмами формирования зрительских оценок, вкусов и суждений занимались в Петроградском институте истории искусств, в секторе истории театра под руководством А. А. Гвоздева. В 1921 году в Москве создается общество по изучению психологии зрителя. Общими усилиями была разработана целая стратегия исследования публики с помощью анкет, личных опросов, сбора отзывов о спектаклях, наблюдений за непосредственными реакциями (фиксировались смеховые реакции, тишина и т. д.), других методов, передовых на уровне того времени. Разными способами восприятие зрителей изучали и в самих театрах.

Как показали результаты исследований, опросов, а также (что не менее важно) подтвердила «касса», убеждения представителей театрального авангарда в том, что «революционно-агитационное» искусство наиболее соответствует эстетическим запросам нового зрителя, что мир чувств его уже не интересует, далеко не всегда соответствовали действительности. Выявились немало доказательств равнодушного и откровенно неодобрительного отношения этого зрителя к «чисто пролетарским» произведениям. Об этом свидетельствовал и А. В. Луначарский. В 1920 году, полемизируя с П. М. Керженцевым, он ссылаясь на то, что «не только видел, как скучал пролетариат на постановках некоторых «революционных» пьес, но даже читал заявление матросов и рабочих о том, что они просят о прекращении этих революционных спектаклей и о замене их спектаклями Гоголя и Островского!» [354, с. 48–52].

Одна из причин тяготения к классике видится в ее смысловой насыщенности. В тот период, в череде непредсказуемых событий, классика давала возможность почувствовать «присутствие бесконечного в конечном» (А. А. Блок). Очевидно, эта потребность возрастает в переходные эпохи. Люди жаждут зрелищ, которые бы и объясняли, и «вправляли» вывихи времени. Потому авангардные постановки, ломавшие привычные представления, в период их появления были в большей степени востребованы интеллигентной публикой (особенно молодежной ее частью), в то время как у массового зрителя они вызывали непонимание и отторжение. И это не вина многих из них, иногда впервые оказавшихся в театре.

Условный театр требовал определенной эстетической подготовки, большего «стажа» общения с искусством, что можно сравнить с положением современного артхаусного кино. Если последнее изначально адресовано элитарной публике, то творцы ныне признанных шедевров театрального авангарда 1920-х годов, своим главным адресатом считали «нового зрителя». Но оказалось, что ему («новому зрителю») «театр прямого жизненного соответствия», как называл реалистический театр К. Л. Рудницкий, был ближе и

понятней. В этом смысле прав Н. А. Бердяев, говоривший, что «культурный авангард 20-х годов упал в бездну».

Кроме того, далеко не все апологеты условного театра, последователи В. М. Мейерхольда, были столь же талантливо, чтобы заинтересовать, увлечь представленным зрелищем. Больше было поверхностных подражателей, которые, схватывая внешние приемы, упрощая и вульгаризируя метод мастера, лишь дискредитировали его действительные достижения в области формы и осмысления действительности. Как писал Э. Бескин в своем обзоре «За год», «нет буквально ни одного театра, где бы его (Левого фронта – Г. И.) влияние не сказалось, где бы левые приемы не отштамповались в те или иные трафареты» [84].

Практика показала иллюзорность представлений о том, что «новое», революционное искусство автоматически меняет художественные вкусы и пристрастия публики, создает «нового зрителя». Несмотря на все противоречия, театры разных эстетических и идейных «уклонов» были вынуждены присматриваться друг к другу, «перенимать опыт». И таким образом, не изменяя своим художественным принципам, все же трансформироваться, чтобы быть востребованными, понятыми зрителями разных категорий. В значительной степени именно невостребованность у нового массового зрителя стала причиной эмиграции многих художников «Серебряного века» (Лев Бакст, Александр Бенуа, Мстислав Добужинский, Василий Кандинский, Константин Сомов, Сергей Судейкин, Марк Шагал и др.). Если картины, рукописи или нотные записи могут где-то лежать до срока, то театр без зрителей умирает.

Разнообразие зрительских впечатлений, полученных на спектаклях «правых» и «левых» театров, стало важным фактором развития культуры восприятия, что в свою очередь неразрывно связано с развитием искусства, его трансформацией. Значительную роль здесь играла и *новая драматургия*. Приобретение зрительского опыта в послереволюционное десятилетие в результате свободного, еще не навязанного выбора в сфере искусства, в итоге формировало нового (без кавычек) зрителя. Потребность этого зрителя в

установлении связей между жизнью и искусством способствовала рождению новой драматургии. Только за два года (1925 – 1927) на театральных афишах появилось более десяти пьес уже «советских» авторов, впоследствии прочно вошедших в репертуар театров.

В этом ряду выделялись пьесы М. А. Булгакова, судьба которых складывалась драматично. Несмотря на большой успех у публики и «Дней Турбиных» во МХАТе, и «Зойкиной квартиры» в театре им. Е. Б. Вахтангова, поставленных в 1926 году, сразу же началась травля писателя и кампания по закрытию спектаклей.

Причем инициаторами были не чиновники, а собраты по перу, представители театрального цеха, критики, особенно принадлежавшие к так называемому вульгарно-социологическому направлению. С их стороны шел шквал обвинений автора в контрреволюционности, в идеализация белой гвардии. На этой идее настаивали особо рьяные противники М. А. Булгакова: В. И. Блюм, М. Б. Загорский, А. Р. Орлинский [85, с. 5; 106, с. 7; 150; 151; 152]. Все они расценили постановку МХАТа как грубейшую политическую и художественную ошибку. Осуждению подвергалась и публика, сочувствующая Турбиным. К предводителям «левого» фланга примыкало довольно много критиков таких же непримиримых в борьбе за победу «культурной революции», но менее известных [436, с. 20–21].

«Правая» группа критиков, поддерживавшая академические и близкие к ним традиционные театры, не была столь многочисленной и сплоченной. Часть из них была еще с дореволюционным стажем, обладала авторитетом, но уже не принимала активного участия в боях на театральном фронте. Советское театроведение находилось в стадии становления, его представители участвовали в конференциях, социологических исследованиях, научных изданиях и меньше были вовлечены в газетно-журнальную полемику. Поэтому общественное мнение относительно театра в значительной степени формировали критики левого толка, в большинстве своем находившиеся под властью идеологических шаблонов. Для «левых» критиков в то время были весьма характерны

императивные интонации в отношении искусства другой направленности. В результате политические ярлыки на страницах театрально-художественных изданий появились даже раньше, чем в докладах и директивах власти.

Так, при провозглашенной свободе возникла «свобода травли». В этом проявилось свойственное революционному сознанию стремление начать историю заново, добиться свободы любой ценой, что не раз приводило к перерождению свободы в своеволие, в нетерпимость к инакомыслию. М. Робеспьер, выступая в Конвенте с идеями принуждения к свободе, утверждал, что «революционное правление – это деспотизм свободы против тирании» [398, с. 113].

Проблемы, возникшие с постановкой булгаковских пьес, касались не только конкретных театров, но были частью общих проблем, связанных с судьбой «культурной революции», с путями развития театра, драматургии. В клубке противоречий выделялись две позиции. Одна состояла в том, что писатель, любой художник не обязан «обслуживать» идеологию, создавая образы, угодные власти. М. А. Булгаков, выступая на диспуте в феврале 1926 года в Колонном зале Дома Союзов, требовал (вместе с В. Б. Шкловским) прекратить «фабрикацию “красных Толстых”», не смотреть на литературу с узкоутилитарной точки зрения, <...> дать возможность писателю писать просто о человеке, а не о политике. <...> Художественное слово *свободно* и лишь потому *художественно*. И только поэтому оно может воспитывать, как всегда воспитывает личный пример, поступок, а ведь для писателя *слово – это дело*» [цит. по: 536].

К. С. Станиславский, выступая на Всесоюзном совещании по вопросам театра, состоявшемся в мае 1927 года, тоже пытался объяснить, что из политических заказов получается на сцене «агитка», а попытки перетолковать пьесу по-советски ведут к ее разрушению. Аргументируя свою точку зрения, он говорил, что, когда «пробовали в существующие пьесы вложить новую тенденцию, вынимали из пьес душу и вкладывали новую, – из этого ничего не

получалось, произведение умирало, как только вынимали из него душу, которая его родила, и так всегда бывает» [184, с. 6].

Этой позиции противостояли взгляды тех, кто исходил из идеологических критериев оценки творчества, ориентировался на политические установки. Полемика, развернувшаяся в прессе вокруг М. А. Булгакова, выявила влияние той критики, которая фактически стала частью репрессивного аппарата, особенно в последующие годы. Но и в 1920-е годы ее «власть» была значительной. Резонанс сокрушительной критики был столь существенным, что в итоге даже защита «Дней Турбиных» И. В. Сталиным и А. В. Луначарским (хотя их позиции были двойственными), не смогла спасти спектакль от запрещения. В 1929 году «Дни Турбиных» и «Зойкина квартира» были сняты с репертуара. («Дни Турбиных» вновь появляются на сцене МХАТа лишь в 1932 году по указанию И. В. Сталина.)

Таким образом, следует признать *театральную критику* еще одним значимым фактором, влияющим на театральную жизнь, на театральную практику, на отношение к театру зрителей. В ситуации переходности, неустойчивости (идеологической, мировоззренческой, эстетической) ее влияние усиливается.

Но, пожалуй, определяющее значение для театральной жизни, для существования отдельных театров, для направления их деятельности в переходный период, имела *культурная политика*. В условиях частой смены внутренней и внешнеполитической обстановки приходилось трансформировать и систему управления культурой, программные и тактические действия. В раннюю романтическую пору власть декларировала свободу, строила прекрасные планы. Но на практике ее действия не всегда были последовательными.

В этом смысле показательна позиция А. В. Луначарского. С первых программных документов, которые разрабатывались под его руководством в Наркомпросе, в статьях и высказываниях постоянно говорилось о свободе, но... с некоторыми оговорками. Пример из послания петроградскому Союзу деятелей

искусств и артистам государственных театров (начало декабря 1917 года): «Новая власть не требует от вас никаких присяг, никаких заявлений в преданности и повиновении. Вы – свободные граждане, свободные художники, и никто не посягает на эту вашу свободу». И тут же подчеркивалось: «В стране есть теперь новый хозяин – трудовой народ. Страна переживает крайне тяжелый момент. Уже поэтому новому хозяину не так-то легко раздавать народные деньги. Трудовой народ не может поддерживать государственные театры, если у него не будет уверенности в том, что они существуют не для развлечения бар, а для удовлетворения великой культурной нужды трудового населения» [414, с. 37].

Из извещения Наркомпроса о создании Театрального совета (январь 1918 года): новое государство «не считает себя вправе цензурировать зрелища и давать государственную поддержку тому или другому направлению в ущерб соперникам». При этом высказывалась мысль о том, что Советская власть будет беспощадно преследовать в искусстве «отравителей народа» [там же, с. 41].

Из письма А. В. Луначарского, адресованного Р. А. Пельше (в 1924 году назначенного заведующим Художественным отделом Главполитпросвета и ответственным редактором журнала «Советское искусство»): «Я являюсь решительным врагом такого рода твердой политики, которая являлась бы своего рода коммунистической аракчеевщиной. Может быть, из всех областей культуры искусство требует больше всего свободы. <...> Если мы вынуждены в некоторых случаях прибегать к цензуре, то, во всяком случае, без восторга, как к крайней мере. Вводить командование искусством из Наркомпроса я не намерен и всегда буду против этого» [53, л. 158].

И действительно, власть в первые послереволюционные годы избегала прямого вмешательства в художественную жизнь. Военно-политическая обстановка и не позволяла уделять ей много внимания. В этой ситуации при ослабленном контроле, минимуме ограничительных директив со стороны госорганов и субсидированию, пусть и минимальному, культурная политика фактически была ориентирована не столько на жесткое управление театральным

процессом, сколько на его стимулирование, что активизировало самоорганизацию театральной жизни, породило тот взрыв «театрализации», который поражал. Однако, уже с середины 1920-х годов, культурная политика, несмотря на провозглашаемую свободу, на практике стала сдвигаться в сторону все большей регламентации. Со всей очевидностью этот сдвиг обозначился на майском совещании при Агитпропе ЦКВКП(б) 1927 года о путях развития театра, где было заявлено о расширении полномочий идеологической цензуры⁴².

Итак, основными факторами, определившими трансформацию театра в послереволюционное десятилетие, можно назвать три: художественно-эстетическое и структурное разнообразие театров, востребованность театрального искусства со стороны зрителей и сбалансированную (при всех издержках) культурную политику.

Таким образом, данная триада породила тот «величественный», по выражению Всеволода Вишневского, «размах театрального движения в голодной, окруженной врагами РСФСР» [48, с. 367].

⁴² Установка на ужесточение контрольных функций государства прозвучала в докладе заведующего Агитпропом ЦК ВКП(б) В. Г. Кнорина: «Если творчество того или иного писателя <...> подвергается только последующему контролю советской цензуры, издательства и общественного мнения, то в театре весь творческий процесс находится в теснейшей зависимости от того, в чьих руках находятся театральные помещения и те капитальные ресурсы, без которых художественная постановка немислима. <...> Художественное мастерство Станиславского, Таирова, Южина и др. подконтрольно советскому государству во всех своих стадиях. Это делает наши позиции к старому театральному мастерству гораздо более выгодными и их использование гораздо более возможным, чем в области литературы» [29, с. 259].

3.2. Процессы трансформации театральной жизни Перми в условиях послереволюционной эпохи

Осень 1917 года в городе прошла бескровно. Власть Советов установилась в Перми 23 ноября 1917 года. 16 декабря 1917 года на губернском съезде Советов рабочих, солдатских и крестьянских депутатов Советская власть была признана законной во всей губернии. Военные действия на Урале начались в мае 1918 года с восстания Чехословацкого корпуса, который в короткие сроки с помощью отрядов белых захватил Челябинск, Екатеринбург и другие города. 24 декабря 1918 года случилась «пермская катастрофа». Такое название в истории Гражданской войны получили события, связанные с взятием Перми войсками Колчака⁴³. Освобождение города Красной армией произошло в ночь с 30 июня на 1 июля 1919 года. Революция, война, разрушение прежних духовных и управленческих структур наложили свой отпечаток на городской уклад, на социокультурную среду, на развитие театральной жизни. Ее структурные и содержательные трансформации происходили в соотнесенности с военно-политической и экономической ситуацией, с директивами советской власти в сфере культурной политикой и с местными инициативами.

В послереволюционное десятилетие театральная жизнь Перми складывалась из работы Городского театра, сохранившего принцип чередования сезонных драматических и оперных трупп (трансформированная антреприза), из деятельности новых театров, состоявших из любителей и профессионалов, а также из выступлений многочисленных коллективов и студий, возникших преимущественно под эгидой Пролеткульта. Значимой частью театральной жизни города были гастроли, особенно столичных театров.

Осенью 1917 года очередной сезон в Городском театре открыла антреприза П. П. Медведева. Именно на ее долю пришлось революционный

⁴³ А. В. Колчак дважды (в феврале и июне 1919 года) посещал Пермь. Его первый визит привел к конфликту в городской Думе: «кадеты предлагали через особую депутацию приветствовать «верховного правителя» Колчака, а левые (меньшевики и эсеры) настояли, чтобы приветствие было сделано «адмиралу» Колчаку» [437 с. 198–199].

октябрь и первые трудные месяцы работы в новых условиях. В канун Октября давалась «Травиата» Д. Верди, затем последовал «Дубровский» Э. Ф. Направника. С каждым днем обстановка осложнялась. Характеризует время и письмо (Прошение) П. П. Медведева от 17 ноября 1917 года, адресованное Пермскому городскому голове. В нем сообщалось: «В январе сего года мною заключен договор об аренде театра на сезон 1917 – 1918 годов с обязанностью дать драму и оперу полусезонно. Заключая этот договор я, само собой разумеется, не мог предвидеть революции, наступившей затем смуты и разрухи, неимоверного повышения цен на труд артистов, служащих и рабочих при театре, повышения цен на электричество, программы, билеты, афиши, дорожные артистам, на перевоз багажа, переписку ролей и т. д. Все это повысилось на 150 – 300% против цен прошлого сезона». Как пишет антрепренер, «даже играя каждый месяц и имея полные сборы на каждом спектакле, при существующих ценах за билет, доход в 700 рублей не покрывает расходов». Заканчивается Прошение следующим пассажем: «Принимая во внимание все изложенное выше, а также наступившее тревожное время, которое, несомненно, должно отразиться на посещаемости театра, я просил бы Вас, Господин Голова, внести на обсуждение театральной дирекции, а затем и думы мое ходатайство о повышении цен драматических спектаклей с таким расчетом, чтобы полный сбор мог достигать не менее 1400 рублей» [57, л. 17–17 об.].

Неизвестно успел ли городской голова на данное обращение отреагировать, возможно, оно до него и не дошло. На документе стоит лишь дата регистрации, сделанная каким-то чиновником (17 ноября). А через пять дней (23 ноября) кончилась власть и градоначальника, и пермской Думы. Решать проблемы театра пришлось уже новой власти. Сохранился протокол заседания от 19 декабря 1917 года «Об увеличении цен на билеты» [56, л. 14].

Выступления медведевской труппы подвели черту под существованием дореволюционной антрепризы на пермской сцене. В период НЭПа антреприза

возродится, но уже в ином качестве. Да и само слово стало уходить из обихода, а антрепренеры чаще стали именоваться режиссерами, директорами.

В 1918 году на сцене Городского театра выступала Труппа Пермского городского Совета под началом актера и режиссера К. Б. Танского⁴⁴. На нескольких спектаклях (среди них – «Мой Бэби», «Красивая женщина», «Бездна», «Веселая вдова» «Мечта любви», «Нора») побывал Великий князь Михаил Александрович Романов⁴⁵. Общался он и с некоторыми артистами, в частности, писал в дневнике, что к ним «в нижнюю ложу заходила Л. П. Борегар⁴⁶.

Обстановка в городе была тревожной: кроме бытовых трудностей, нехватки продовольствия, распространения холеры, происходили аресты, расстрелы, различного рода эксцессы. 18 июня 1918 года на митинге, проходившем в театре, была брошена бомба (14 человек ранены). Работа театра в период, когда в Пермской губернии начались военные действия, не была регулярной. Наблюдался значительный отток жителей. Одни были эвакуированы, другие – мобилизованы (кто в Красную, кто в Белую армии). Если на 1 декабря 1918 года население Перми с пригородами составляло 121 807

⁴⁴ Константин Брониславович Танский был личностью неординарной. Родился он в 1866 году в Кракове. Его родители – польские повстанцы-эмигранты. В Россию вернулись после амнистии в 1880 году. В 1885 – 1887 годах учился в Дерптском университете. Из-за случившихся беспорядков был вынужден бежать за границу. С 1890 года начал выступать в Польской оперетте. Приехал с ней в Петербург и поступил здесь в Русскую труппу Копелли. За 30 лет ему довелось работать во многих городах: в Москве, Петербурге, Риге, Харькове, Ростове, Казани, Самаре, Саратове, Тифлисе, Баку, Ташкенте и др. В оперетте служил 11 лет, в драме – 19. Режиссурой стал заниматься с 1907 года.

⁴⁵ М. А. Романов (в пользу которого отрекся Николай II) в марте 1918 года по решению Совета Народных Комиссаров был выслан в Пермь. В Перми Романов и его окружение находились под наблюдением. При этом они обладали относительной свободой передвижений, что также видно из дневниковых записей (гуляли по лесу, переезжали на лодке на другую сторону Камы, принимал у себя корреспондента газет «Свобода России» Яблоновского, датского вице-консула Рее с секретарем-австрийцем).

Трагическая развязка наступила в ночь с 12 на 13 июня 1918 года. Точное место убийства и детали преступления до сих пор неизвестны. Пермские журналисты, историки, краеведы в течение многих лет активно ведут поиски [410].

⁴⁶ С ее участием он смотрел «Мечту любви» (11 мая) и «Нору» (22 мая). Лина Петровна Борегар происходила из дворянской семьи (сестра народного артиста СССР Николая Петровича Черкасова). Выступала преимущественно на провинциальных сценах. В Перми она вновь появится в 1924 году уже не только как актриса, но и как «держательница» антрепризы.

человек, то на 1 марта 1919 года уже – 60 653, то есть за три месяца оно уменьшилось почти вдвое [437, с. 193].

После взятия города белыми начались расследования «преступных деяний большевиков», мобилизации и отправки на фронт. Стали происходить изменения в системе управления городом, другими подчиненными территориями. Обсуждался даже вопрос об автономии Урала как федерации в империи, о необходимости для Урала выхода к морю. Активизировалась литературно-издательская деятельность, направленная на пропаганду новой власти. В январе 1919 года появилась газета «Свободная Пермь», вскоре ее сменила другая – «Освобождение России», стал печататься литературно-художественный журнал «Русское Приволье». Редакция журнала выпускала книги со стихами и рассказами, брошюры с биографиями самого А. В. Колчака, а также генерала А. Н. Пепеляева, непосредственно руководившего взятием Перми. Оживилась художественная жизнь: устраивались выставки картин, организовывались концерты, иногда в честь действующих военачальников или погибших в боях белых офицеров, проводились балы с благотворительной целью.

В период «колчаковщины» в городе работало «Товарищество оперных и драматических артистов» В частности, были показаны драма В. Л. Морозова-Чертороева «Зверства большевиков – освобождение Перми от коммунистов» и музыкальная драма А. К. Глазунова «Царь Иудейский» на слова К. Р. (Великого князя Константина Романова)⁴⁷. Артисты труппы принимали участие в концерте, которым завершился банкет в Благородном собрании 19 февраля 1919 года по случаю приезда А. В. Колчака [там же, с. 197]..

⁴⁷ Сценическая судьба произведения сложилась не очень удачно. До революции цензура Священного Синода разрешила лишь единичное его исполнение в придворном театре Эрмитажа силами музыкально-драматического кружка «Измайловские досуги» (9 января 1914 года). При советской власти неприемлемыми стали и евангельский сюжет, и автор пьесы. В 2014 году, спустя ровно сто лет, «Царя Иудейского» возродили на сцене Саратовского театра оперы и балета.

После освобождения Перми Красной армией, несмотря на разруху и голод⁴⁸, когда прямая опасность, связанная с близостью фронтовых действий миновала, в городе начался подъем театральной и иной художественной активности.

Значительную роль по коренной реорганизации культуры Перми сыграл П. И. Субботин-Пермяк⁴⁹. В июле 1919 года он прибыл в Пермь с мандатом уполномоченного Коллегии изобразительных искусств Народного комиссариата просвещения (ИЗО Наркомпроса) с целью кардинальной перестройки художественного образования. П. И. Субботин-Пермяк, увлеченный поиском новых путей в искусстве, разделял взгляды авангардного художественного объединения УНОВИС (утвердители нового искусства), возникшего в Витебске. К. С. Малевич, М. З. Шагал и другие уновисты, разрисовывая фасады зданий, трамваи и т. д., превратили провинциальный Витебск в «город будущего». Распространяя свое влияние, УНОВИС в 1920 году открыл филиалы в Смоленске, затем – в Москве и Перми. Высшие художественно-промышленные мастерские, организованные Субботиным-Пермяком в 1919 – 1920 годах в Перми, Кудымкаре и Кунгуре, находились в русле единого процесса. Как и подобные мастерские М. З. Шагала и К. С. Малевича в Витебске, они были нацелены на создание «Нового человека посредством Нового искусства».

Уновисты Перми (П. И. Субботин-Пермяк, Н. М. Гушин, А. В. Каплун, М. Б. Вериге, В. А. Оболенский, И. И. Туранский и др.) реализовывали себя не только в художественной, но и в общественной жизни города, активно продвигали эстетику нового реформаторского искусства в общественную среду с помощью лекций, митингов, спектаклей. Преподаватели и студенты

⁴⁸ При отступлении колчаковскими войсками был взорван железнодорожный мост через Каму, потоплены почти все пароходы и другие суда (более 50), с промышленных предприятий вывезено (или уничтожено) оборудование, подожжены скважины с нефтью, «хлебные» посевы, склады с продовольствием [437, с. 202].

⁴⁹ Выпускник Строгановского училище (1914), а затем его преподаватель. В знаменитом «Кафе поэтов», открывшемся вскоре после революции, он сблизился с молодыми художниками и поэтами – Д. Бурлюком, В. Каменским, В. Маяковским, В. Татлиным, В. Хлебниковым, В. Ходасевичем и другими ниспровергателями традиционализма. В 1919 году по поручению Реввоенсовета Субботин-Пермяк украсил Москву ко дню первой годовщины создания Красной Армии. Как вспоминал В. Каменский, «Москва в этот красноармейский день выглядела необычайно нарядно, пышно, разноцветно, живописно...».

совмещали учебные занятия с участием в художественных выставках, в оформлении революционных и других городских торжеств. Весной и летом «будхуды» (будущие художники) и «инопутисты» (слова придуманы П. И. Суботиным-Пермяком), устраивали в центре Перми на улице К. Маркса (ныне Сибирская) прямо на тротуаре выставки, которые можно сравнить с современным «актуальным искусством», «стрит-артом» и т. п. [557].

Но, как и в столицах, самой заметной составляющей культурной жизни Перми в 1920-е годы оказалась театральная деятельность. 7 октября 1919 года Постановлением Губернской коллегии по народному образованию в Перми была создана «Театральная комиссия», которая стала целенаправленно заниматься вопросами театра [55, л. 195]. Активизировались пролеткультовские организации. Их лидеры призывали использовать театр в целях развития Пролеткульта, ставить пьесы пролетарских поэтов и писателей, превратить Городской театр «из прежнего мещанского... в рабочий» [382, с. 213].

В 1920-е годы в Перми периодически возникали различные курсы театральной направленности, в том числе курсы инструкторов по театральному делу, школы и секции драматического искусства, к руководству которыми привлекались не только актеры и режиссеры, но журналисты, университетские преподаватели. В реквизированных зданиях создавались различные клубы, специализированные дома (был даже Дворец Труда), при которых формировались полусамодельные труппы. Существовала такая труппа и при Гарнизонном клубе Красной армии.

По воспоминаниям режиссера Б. М. Никитина, возглавлявшего коллектив с конца 1919 по май 1921 года, «работали в ужасных условиях, в неотапливаемом помещении при температуре до минус 10, обслуживая уходящие на фронт красноармейские эшелоны, зачастую по ночам, начиная спектакль в 10 – 11 часов вечера, иногда с выездами в казармы. Спектакли шли ежедневно» [51, л. 1]. Вот лишь некоторые из названий: «Недоросль» Д. И. Фонвизина, «Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина, «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского, «Без вины виноватые» А. Н. Островского,

«Горькая судьбина» А. Ф. Писемского, «Дни нашей жизни» Л. Н. Андреева, «Осенние скрипки» И. Д. Сургучева, «Потонувший колокол» Г. Гауптмана, «Старик», «Дети солнца» А. М. Горького. Репертуар постоянно обновлялся. Ощущение востребованности давало силы преодолевать трудности. Театральная активность в городе особенно возрастала в дни революционных праздников⁵⁰.

Контрасты того времени ощутимы даже при чтении газет, на страницах которых сообщения о военных действиях, соседствуют с информацией о предстоящих спектаклях. Лишь один пример из газеты «Звезда» от 21 сентября 1920 года: «Западный фронт зовет», «Махно против Врангеля», «Для чего нужна Кубань Врангелю?», «Война с Белой Польшей», «Бои на всех участках». И тут же сообщается, что в Городском театре утром – «Шутники» А. Н. Островского, вечером – «Сказка о том, как Иван-дурак умным стал» (сказка-лубок А. В. Луначарского), в Гарнизонном клубе – «Женитьба Белугина». Пьеса А. Н. Островского была поставлена силами Пролеткульта пермских командных курсов, причем указывалось, что весь сбор от спектакля будет направлен в пользу бастующих шведских рабочих.

Театральные силы привлекались и для художественно-просветительских целей. Спектакли, поставленные на клубных сценах, периодически вывозились в отдаленные районы. Для этого активно использовался агитпароход «Красный Урал» со специально сформированной бригадой, состоящей из артистов и лекторов. К примеру, в августе 1920 года в Осинском уезде показывались спектакли «Проделки Скапена», «Горькая судьбина», «Предложение». Кроме того, читались лекции на самые разнообразные темы: «Значение театра», «Союз деревни с городом», «Охрана труда, профессиональные болезни и смерть», «Строение Красной Армии», «О павших борцах за свободу», «Старая и новая Россия», «Женщина до советской власти и теперь», «О строении человеческого

⁵⁰ Так, 7 ноября 1919 года, в день празднования второй годовщины Октября на сценических площадках города было представлено 10 разных спектаклей. Среди них: «Королевский брадобрей» А. В. Луначарского, «Мать» А. М. Горького, «Предложение» А. П. Чехова, «Провокатор» Б. М. Никитина (о событиях 1905 года). А 1 мая 1920 года в числе показанных спектаклей были: «Накануне» И. С. Тургенева, «Белая ворона» Е. Н. Чирикова, «На бойком месте» А. Н. Островского, «Поцелуй Иуды» С. Н. Белой.

тела», «О советском строительстве». На встречах звучали граммофонные записи речей В. И. Ленина, Л. Д. Троцкого, других политических деятелей. Распространялись листовки, газеты. Лекторы выступали с оперативной информацией о «текущем моменте» (внутригосударственном и международном). Поездки совершались и в зимнее время. Так, только за январь 1921 года «в волостях Кунгурского уезда был сыгран 91 спектакль, проведено 23 беседы и лекции, 1 концерт, 46 митингов, 8 субботников с целью оказать хозяйственную помощь семьям красноармейцев» [147].

Следует отметить, что «клубно-театральная» деятельность в годы Нэпа по своей атмосфере отличалась от тяжелого периода 1919 – 1920 годов. К примеру, открывшийся в конце февраля 1922 года клуб «Красная звезда» в центре города в реквизированном особняке пароходчицы Е. И. Любимовой, как сообщалось, был «хорошо оборудован, с паровым отоплением, имеется столовая, два биллиарда. При клубе работала драматическая труппа. В антрактах играл духовой оркестр. Иногда после спектаклей проводились танцы до 4 часов утра. Сообщения об открытии театральных сезонов в клубах шли в постоянном режиме. В марте 1922 года открылся Студенческий клуб при университете. В вечер открытия играли «Балаганчик» Александра Блока, прозвучали его «Скифы», «Двенадцать». Студенческие спектакли, вечера поэзии, диспуты проводились и на других сценических площадках.

В 1920 годы в Перми, наряду с клубными театральными начинаниями, действовало более десяти коллективов, громко называвших себя театрами, которые состояли из любителей и профессионалов (и не только местных). С началом Гражданской войны многие столичные новоявленные труппы распались, а артисты разъехались в поисках работы и лучшей доли по провинциальным городам. Иные были вынуждены бежать из центральных и южных областей России, спасаясь от военной угрозы.

На пермских афишах тех лет промелькнуло несколько названий: Уральский рабочий реалистический театр, Театр Санпросвета, Театр Петрушки, Театр водников «Отдых бурлака», Заводской мотовилихинский театр,

Передвижной Уральский реалистический театр, Центральная показательная труппа, Губернский показательный театр, Губернский революционный театр, Интимный театр, Театр юного зрителя (не имеет отношения к современному ТЮЗу), Театр рабочей молодежи. Были и другие безымянные труппы, группы, секции, не претендовавшие на статус театра. Все эти коллективы внесли свои импульсы разной направленности и силы в динамику и трансформацию театральной жизни Перми 1920-х годов.

Из вышеперечисленных (поименованных) коллективов остановимся на пяти последних. Публикаций о них в пермских изданиях очень мало. Так, о Губернском показательном и губернском революционном театрах есть лишь отдельные упоминания: «В начале 20-х годов в Перми созданы два профессиональных драматических театра (губернский показательный и губернский революционный). Они ставили агитационные спектакли на злободневные темы» [277, с. 261; 382, с. 281]. При изучении архивных документов, периодической печати тех лет (местной и центральной), а также личного общения автора с участниками событий, были выявлены неизвестные ранее факты. Начнем с «Губернского показательного».

«Губернский показательный театр» не был вновь созданным театром. Под этим именем с 1919 по 1923 год существовал все тот же Городской театр. Здание было национализировано. С осени 1919 года по Постановлению Губернского отдела народного образования (Губоно) Городской театр стал именоваться Губернским показательным театром (сокращенно Губпоказтеатр). После революции подобные названия получили многие театры в разных городах. Как следует из Постановления Губоно от 28 октября 1919 года, «Городской театр взят в его (Губпоказтеатра. – Г. И.) распоряжение как имеющий губернское значение, как лучший показательный театр в губернии» [55, л. 51]. Поскольку декрет «Об объединении театрального дела» не означал автоматического перевода всех театральных коллективов на социалистические начала, то труппы, выступавшие на главной сцене города, еще длительное время оставались кооперативными, частными (товариществами или антрепризами).

Но их деятельность (по сравнению с прежними временами) контролировалась более жестко. Контрольные функции, согласно циркуляру Главполитпросвета «О контроле над частными художественными предприятиями», возлагались на местные органы политпросвета. Документ подтверждал и конкретизировал принципы работы в новых условиях: «Политпросветы, не имеющие возможности за отсутствием необходимых материальных средств самостоятельно эксплуатировать художественные предприятия, не освобождаются от ответственности за работу этих последних, в чем бы ведении они ни находились. В целях внесения ясности и точности в содержание контроля над работой художественных предприятий органы политпросвета по сдаче театров, цирков и т. д. в аренду, как организациям, так и частным лицам, вступают с ними в договорные отношения, регламентируя в договорах не только моменты коммерческих взаимоотношений, но и вопросы художественной работы предприятий по существу» [414, с. 58–59].

Таким образом, после восстановления в городе советской власти в Городском театре продолжились регулярные выступления театральных трупп (оперных и драматических), которые чередовались не только по сезонам, но и в течение одного сезона. Иногда труппы были смешанные. В этом случае приоритет отдавался опере, а драматические спектакли игрались дважды в неделю. Администрация в театре часто сменялась. Директор, с которым городская власть заключала годовой договор, имел полномочия нанимать административный и обслуживающий персонал, а также формировать на условиях договора сезонные труппы. Твердые годовые штаты набирались на год. В штат входило до 7 человек: директор, зав. административной частью, зав. подсобным хозяйством, зав. декорационной частью, счетовод, зав. кассой [55, л. 79].

Но вскоре, вследствие административно-территориального реформирования, само определение «губернский» исчезло из названия театра. 3 ноября 1923 года ВЦИК принимает Постановление об образовании Уральской области из Екатеринбургской, Пермской, Челябинской и Тюменской губерний

с центром в Екатеринбурге (с 1924 года – Свердловск) [20]. Несмотря на бурные дискуссии, на сопротивление властей, ученых, фактически всего городского сообщества, Пермская губерния, а затем и Пермская область были упразднены, а статус Перми в итоге был понижен до округа, а затем – до райцентра (при наличии театра и университета!). Все это повлекло за собой снижение финансирования, прочих преференций, затормозив развитие региона, особенно в промышленном отношении (и это в годы начавшейся индустриализации). Произошел отток и научных сил.

На театральной жизни административные преобразования тоже сказались не лучшим образом. Руководство Городским театром в Перми, формирование театральных трупп было возложено на областное Управление зрелищных предприятий Урала (УЗП), находившееся в Екатеринбурге. Начиная с 1923 года Уральское УЗП приглашало в Пермь и оперные, и драматические труппы. Принцип чередования оперных и драматических трупп на сцене Городского театра сохранялся вплоть до 1932 года. По сезонам это выглядит следующим образом⁵¹:

- 1923 – 1924 (по февраль) драма
- 1924 – 1925 – драма;
- 1925 – 1926 – опера;
- 1926 – 1927 – опера;
- 1927 – 1928 – (осень/зима) – драма.
- 1928 год (январь – февраль) – опера;
- 1928 – 1929 – драма;
- 1929 (с середины января) – опера;
- 1929 – 1930 – драма;
- 1930 (с 1 февраля по 15 апреля) – опера;
- 1930 – 1931 (с октября 1930 по 29 апреля 1931) – драма;
- 1931 (сентябрь – декабрь) – опера;

⁵¹ Специфика деятельности театральных трупп в этот период представлена в книге автора – «Пермский театральный период» [297, с. 269 – 338].

1932 (февраль – май) – драма.

Лишь в 1932 году Городской театр в Перми стал именоваться Пермским государственным театром оперы и балета. С этого времени оперное и балетное искусство прочно утвердилось в Перми на давно освоенной сцене. Хотя еще несколько лет театр оставался в подчинении у Свердловского Управления зрелищных предприятий, вплоть до 1938 года, до упразднения Уральской области и восстановления самостоятельной Пермской области [24, с. 39].

27 апреля 1938 года вышел Приказ ВКИ при СНК СССР № 221 «О порядке формирования театральных трупп» [18], согласно которому ликвидировалась сезонность в работе трупп, отменялись индивидуальные контракты, а актеры были «закреплены» за определенными театрами. Таким образом, завершился процесс стационарирования театров в СССР, то есть создана система репертуарных театров, которая и подвергается в последние десятилетия усиленной трансформации.

В первые послереволюционные годы, театральные труппы в Перми конкурировали между собой за зрителя, за право быть лучшими, самыми «показательными», «революционными» и т. д. Центром театральной жизни оставался Городской театр. В 1919 году в качестве Губпоказтеатра он начал с драматического сезона. Предполагалось, что драматическая труппа будет выступать не только на стационаре, но вести и «летуче-передвижную работу», «давать концерты в рабочих районах и городах губернии». Так оно и происходило. Особенно, когда была налажена организация оперных сезонов.

Первым директором Губпоказтеатра театра стал А. Д. Бергман, «уполномоченным Губоно по данному театру» назначили А. А. Богдановского (он был и актером, и заведующим художественной частью) [188]. Драматический сезон 1919–1920 годов открыла труппа К. Б. Танского (ранее, в 1918 году он руководил Труппой Пермского городского Совета). Осенью 1920 года в качестве режиссера в театр был приглашен С. Н. Кель, в перипетиях

судьбы которого ярко отразились противоречия времени⁵². На протяжении ряда лет, хотя и с большими перерывами, жизнь его была связана с Пермью и Пермским краем. Пригласили С. Н. Келя в Пермь А. Д. Бергман и А. А. Богдановский, после того, как увидели его спектакль «Дядя Ваня» в Яранске Вятской губернии (ныне Кировская область). Думается, их поездка в Яранск, как и последовавшее приглашение С. Н. Келя, не были случайностью. Скорее всего, способствовал этому партийный деятель Е. М. Ярославский, с 1919 года по начало 1920-х годов работавший в Перми⁵³. С ним С. Н. Кель был хорошо знаком с первых дней революции, в 1918 году служил при штабе Московского военного округа, комиссаром которого в то время являлся Е. М. Ярославский.

В 1920 году в Губпоказтеатре С. Н. Кель поставил «Гибель «Надежды» Г. Гейерманса. Спектакль имел успех. Сочувствие зала вызывал и сам сюжет – о трагической гибели рыбаков, которых алчный судовладелец отправил в море на непригодном судне. Роль одного из моряков исполнил ведущий актер труппы – Н. Е. Щепановский. Судьба его тоже наглядно характеризует время рубежа веков и трудные 1920-е годы. С 1908 года он был актером в театре Корша, затем – в Товариществе новой драмы у В. Э. Мейерхольда, с 1916 года работал с А. Я. Таировым в Камерном театре⁵⁴.

К третьей годовщине Октября С. Н. Кель поставил «Степана Разина» В. В. Каменского. В подготовке спектакля принимал участие и сам автор. На премьере он же выступил и в заглавной роли, в дальнейшем ее исполнял Н. Е. Щепановский. После Перми актеру еще не раз довелось играть эту роль в

⁵² С 1907 года он начал выступать на любительских сценах в Подмоскovie. Участвовал в Первой мировой войне. Во время Февральской революции сблизился с А. Ф. Керенским, с генералом Л. Г. Корниловым. Оказавшись в Москве при штабе Московского военного округа, занимался организацией спектаклей, концертов в воинских частях. Вскоре С. Н. Кель оказался в Малом театре, где его партнерами были О. В. Гзовская, М. Ф. Ленин, О. О. Садовский, О. А. Правдин и другие мастера. Особенно он подружился с А. А. Остужевым, бывал у него дома. Однако ссора с актером вынудила его уйти из театра [61]. С. Н. Кель уехал в провинцию, сначала в Колязин Тверской области, затем очутился в Яранске, где его и нашли «пермские товарищи».

⁵³ В начале 1920-х годов был председателем Пермского губкома РКП(б), входил в редколлегия губернской газеты «Красный Урал» (в июне 1920 года переименованной в «Звезду») [214, с. 145–188].

⁵⁴ Выдающийся режиссер А. Д. Попов называл Н. Е. Щепановского «своим крестным по сцене» за то, что в 1912 году он оказал ему дружеское содействие при поступлении в МХТ, точнее, в Первую студию МХТ [386, с. 300]. В одном из писем жене А. Д. Попов отзывается об актере как о «человеке в высшей степени порядочном, честном, прямом и искреннем. И далее: «...я такой же нервный и не умеющий подлаживаться, как и Щепановский» [там же, с. 282].

постановках С. Н. Келя, но уже в других городах, где их театральные пути-дороги пересекались. Что касается Келя, то после нескольких постановок, на одном из собраний труппа выступила против его дальнейшей работы в театре. После ухода из Губпоказтеатра он занял должность заведующего Театральным отделом Губернского отдела народного образования, затем короткое время возглавлял Пермский революционный театр, а в 1921 году уехал в Москву (вернется в Пермь в 1927 году).

Губернский показательный театр продолжил свою работу. Репертуар театра был весьма разнообразным. В репертуарную афишу 1921 – 1922 годов из классических пьес входили «Антигона», «Тартюф», «Гроза», «Без вины виноватые», «Нора», «Идиот», «Власть тьмы», «Дети Ванюшина», «Ученик дьявола», «Царь Федор Иоаннович» и другие. Из-за недостатка «революционного репертуара» ставились произведения антимоноархической направленности: «Царевич Алексей» и «Павел I» Д. С. Мережковского. Театр оперативно обращался к новым пьесам. Пьеса Н. Н. Лернера «Николай I» («Декабристы») была поставлена в год ее публикации (1922), премьера спектакля по пьесе австрийского автора Р. Лотара «Шут на троне» («Король-Арлекин») состоялась в 1921 году. Сценическая судьба пьесы не очень удачна. Написанная в начале XX века, она была запрещена в Европе. Незадолго до революции «Король-Арлекина» хотел поставить А. А. Таиров, но цензура не разрешила. Спектакль, вышедший в Камерном театре лишь 16 ноября 1917 года, вскоре был снят с репертуара. Очевидно, политическую арлекинаду, фарс на тему государства и художника, новая власть тоже не принимала⁵⁵. Из популярных в те годы агитационных пьес шли «Марат» А. Амнуэля (псевдоним Н. С. Николаева), «Великий коммунарь» В. А. Трахтенберга. Премьера последней состоялась 18 марта 1921 года, в день празднования Парижской коммуны. Местная пресса, одобряя сценическое воплощение классики и тех пьес, которые содержали революционные мотивы или проблемы социального неравенства, негативно оценивала обращение театра к старым мелодрамам [93].

⁵⁵ В 2010 году Р. Г. Виктюк после многих лет забвения вернул эту пьесу на сцену.

Но с наступлением НЭПа репертуар стал меняться именно в сторону облегчения, приближения к вкусам «нэпманов». Среди спектаклей 1922 года: «Дитя улицы», «Казнь», «Псиша», «Измена», «В старые годы», «Колдун ее величества», «Генрих Наваррский», «Цыганка Занда», «Касатка», «Три вора», «Любовь и смерть», «Казнь», «Парижские нищие», «Змейка». Рецензенты критически реагировали на подобный репертуарный поворот, называя «Змейку» В. А. Рышкова, «Парижских нищих» д'Эннери «слащавой мелодраматической дребеденью» [188]. Весьма примечательна еще одна из заметок в «Звезде» в марте 1922 года, свидетельствующая о противоречиях и некотором раздвоении в восприятии современности. Автор сетует на то, что Городской театр теперь в большинстве случаев, «бывает заполнен представителями новой нарождающейся буржуазии, вылезшими «из скорлупы» посредством нэпа «возродителями страны». И тут же он с не меньшим внутренним отторжением пишет о том, что «сегодня съехались представители юношеской организации. Как-то уже приелись все эти торжественные заседания за время революции» [199]. Очевидно, журналист выражал не только собственную точку зрения на происходящие процессы. Многих раздражали и новая буржуазия, далекая от народа, и новая номенклатура, успевшая забыть об идеалах революции, и революционные заседатели, заикнувшиеся на революционных идеях в ущерб решению реальных проблем.

Линии мировоззренческого разлада, разлома, существовавшие в обществе, проходили и через сцену. Театру не всегда удавалось заполнить собой эту трещину и объединить зал. Тот «механический» способ, когда оркестр исполнял по просьбе одной части зрителей «Боже, царя храни», а «по заявке» другой – «Марсельезу» уже не годился. Требовались иные «технологии».

Что касается местной власти, то она не поддерживала претензии театральных трупп, работавших на разных сценических площадках, выступать от имени «единственно правильного» искусства, пролетарского или иного другого направления. При этом особое внимание уделялось опере. Пресса, сообщая об усилиях Губернского отдела народного образования по

привлечению артистов на предстоящий сезон 1921 – 1922 годов, с огорчением отмечает, что за исключением 2 – 3 опытных артистов большинство – любители и начинающие. Оркестр в неполном составе, хор звучит слабо за отсутствием хороших голосов: «ждать образцовой оперы не приходится, хотя даже на несуществующую каждый месяц тратятся десятки миллионов. Правда, опера имела бы громадное значение для всего нашего края, но только не халтурная, а идеальная и художественная» [155]. И это говорилось в ситуации, когда общее положение в губернии оставалось чрезвычайно тяжелым.

Тем не менее, оперный сезон 1921 – 1922 годов в Перми состоялся. В репертуаре сформированной оперной труппы были «Евгений Онегин» П. И. Чайковского, «Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова, «Дубровский» Э. Ф. Направника, «Борис Годунов» М. П. Мусоргского и другие оперы. За два месяца (февраль, март) были подготовлены новые постановки: «Пиковая дама» П. И. Чайковского, «Тоска» Д. Пуччини, «Маскотта» Э. Одрана, «Лакмэ» Л. Делиба, «Травиата» Д. Верди. Спектакли выпускались за 10 – 12 дней. Кроме оперных представлений были показаны балеты – «Коппелия» Л. Делиба и «Вальпургиева ночь» Ш. Гуно.

Но уже в октябре 1922 года в Пермь приехали представители Саратовской оперы с предложением объединить две оперные труппы. Предполагалось, что слияние вокальных сил создаст «великолепный оперный ансамбль». При этом ставился вопрос – быть ли опере в Перми или в Саратове? [191]. В итоге городские власти отстаивали право на существование «пермской оперы».

Удачно сложился сезон 1926 – 1927 годов. В составе оперной труппы было около 160 человек, а с обслуживающими сотрудниками – до 225 человек. Как отмечал, приглашенный в качестве главного режиссера И. Н. Просторов (режиссер бывшей оперы Зимина), «большинство возникающих на один сезон оперных трупп не могут дать вполне, в художественном отношении проработанного зрелища». Тем не менее, в своем интервью перед открытием сезона он выразил надежду на достижение художественных результатов, заявил, что «намерен дать место всем существующим художественным направлениям:

<...> в плане углубленного реализма и импрессионизма, а наряду с этим – в некоторых операх – будут конструктивные установки» [165]. За сезон было показано 30 опер. Играли по 24 спектакля в месяц. Для привлечения публики приглашались известные артисты. Во второй половине сезона на пермской сцене пели Ф. С. Мухтарова и И. С. Козловский.

Привлечение «рабочего зрителя» было постоянной заботой органов Политпросвета. В новом зрителе и сами театры были заинтересованы. С этой целью часто проводились диспуты. На одном из них спор возник вокруг вопросов: «опера или драма?», «нужна ли опера рабочему классу и какова «продукция» Гортеатра?». Выступавший начальник Гарнизонного клуба (некто Бабкин) доказывал, что опера непонятна «низовому зрителю». В подтверждение привел пример из собственной практики, рассказал, что водил на «Кармен» 15 красноармейцев, в последующем провел с ними беседу. В итоге они ответили: «Поняли, товарищ начальник, что бабу ножом убили» [145].

В просветительских целях Гортеатру даже предлагалось сопровождать оперу докладом. Горячо обсуждались не только задачи Гортеатра, но и проблемы клубных сцен. Их представители («клубники») утверждали, что если дать им денег, то они будут ставить не хуже профессионалов. Проблемы театра, содержание диспутов на театральные темы активно комментировались на страницах газет.

Корреспондент «Звезды» Е. Сталь в статье «О недостатках репертуара Гортеатра» пишет, что «театр ориентируется на вкусы нэпмана», и что «поэтому рабочие в театр совсем не ходят, но зато постановки своих драмкружков смотрят». По поводу последних автор сетовала, что они «быстро пекут спектакли» (один из клубов даже поставил «анекдотическое количество спектаклей – 18 в один месяц»), что при отсутствии достаточной художественной подготовки «выходила халтура». В связи с этим Е. Сталь с сожалением замечала, что «нет рабочей критики» [179]. Конечно, от критики в значительной степени зависит устойчивость связей между театром и публикой, возможность обретения разными группами зрителей своего театра. Но в

условиях переходности, в отсутствии общей платформы оценок действительности (прямо или опосредованно интерпретированных театром), взаимопонимание между театрами, зрителями и критиками было затруднено.

Если «рабочей критики» в Перми не было, то зато проявляла себя критика, иногда выдававшая «образцы» вульгарного социологизма. Подобным образом выглядит реакция одного из пермских критиков В. Бельского на постановку «Евгения Онегина»: «Опера останется выдающимся памятником своей эпохи, но все же это музыка прошлых дней и классово-чуждых нам настроений. Следы дворцово-дворянского происхождения этой оперы особенно остро чувствуются в ее содержании, пропитанном романтикой буржуазного класса. Разве не будет резать глаз и ухо рабочего первая картина 1-го действия, где дана идиллия помещичьего благополучия, где вопреки всякой исторической правде, крепостные прославляют своих эксплуататоров». По мнению автора, «без всякого ущерба для постановки сцена хора могла быть выпущена, тем более что хоровая партия крепостных была проведена из рук вон плохо. Хотя нет худа без добра, вялое и нестройное исполнение хора, по крайней мере, никого не смогло убедить в искренности чувств этих крепостных, – по всему было видно, что они поют из под палки» [54, л. 26].

Конечно, были в Перми и авторы другого толка, способные без явных идеологических перегибов и эстетических пристрастий оценивать сценическое творчество. Среди них наибольшей активностью отличалась Е. А. Ранова (во второй половине 1920-х годов – председатель худсовета при Пермском Окрполитпросвете). В своих полемических статьях, рецензиях, заметках, она умела отделять зерна от плевел.

20 марта 1921 года в Перми открылся **Губернский революционный театр** (Губревтеатр). Ранее, в январе 1921 года в городе были созданы Губернские курсы Рабоче-пролетарского театра, а в начале марта – Рабоче-крестьянского театра. Как сообщалось, «чтобы в результате оказалось возможным создать Губернский революционный театр, «который мог бы отразить современность» [188]. В результате такой театр был создан, а его

руководителем назначен С. Н. Кель. У руля Ревтеатра, как и в Губпоказтеатре он пробудет недолго, уедет в Москву⁵⁶ и вновь вернется в Пермь, как уже отмечено, только в 1927 году. Основу труппы составили старшие группы вышеназванных курсов, а также актеры из предыдущей антрепризы, работавшей в Городском театре, с которыми был досрочно расторгнут договор⁵⁷. На открытии Ревтеатра зрителям была показана сатира Бенедикта (псевдоним Н. Н. Вентцеля) «Сказка о несмеющейся царевне». Ее второе издание вышло в 1919 году по рекомендации А. А. Блока. После спектакля состоялся диспут. Как сообщал корреспондент «Звезды», «символическая пьеса, заключающая в себе сатиру на царский строй, не произвела впечатления на присутствующих». Спектакль упрекался в отсутствии «внутренней динамики», «острого социального конфликта», без чего, по мнению критика, «театр не может быть Революционным» [92].

В ответ руководители театра выступили в печати с разъяснениями своих «идейно-творческих позиций» под заголовком «Постановление театральной коллегии Ревтеатра»: «Цель театра – путем иного подхода к сценическому искусству, путем создания новых форм – пробудить в массах живую мысль о современном искусстве. Пробудить творческую энергию, вовлечь в действие и одухотворить протест против старых устоев в искусстве. В репертуаре должны быть пьесы: агитационные, пропагандные, символические, революционных авторов» [162]. Этим устремлениям отвечали постановки «Зорь» Э. Верхарна и «Мистерии-буфф» В. В. Маяковского. Сам С. Н. Кель успел выпустить в Ревтеатре «Свободу» по Ботшперу, «Нору» Г. Ибсена и «Мера за меру» В. Шекспира.

⁵⁶ В Москве он сблизился с А. В. Луначарскими и В. Э. Мейерхольдом (первое время даже жил с ним в одной квартире), поработал в Театральном отделе Наркомпроса. С 1923 по 1926 год был директором театра-студии им. Ф. И. Шаляпина, затем – заведующим художественным отделом Главполитпросвета под началом Н. К. Крупской. Работал особоуполномоченным государственных академических театров, инспектором Большого театра, где ему доверялось временное руководство Центральной театральной кассой. В промежутках были и скандалы, и судебные разбирательства (спасало заступничество А. В. Луначарского). Неоднократно «ссылался» из московских кресел на периферию. Работал в летних театрах, антрепризах, в структурах Губполитпросветов разных городов (в Нижнем Новгороде, Пензе, Курске, Брянске, Ульяновске).

⁵⁷ Речь идет об актерах, работавших в Губпоказтеатре (Городском театре) в сезоне 1920 – 1921 годов. К весне 1921 года в театре возникли осложнения. Дело даже дошло до суда, театр был вынужден выплатить артистам неустойку. Большинство артистов разъехалось, а вот оставшиеся влились в новый коллектив.

Революционному театру для воплощения заявленных целей явно не хватало не только пьес, но и актерских кадров. Об этом свидетельствует объявление, помещенное в «Звезде» 10 августа 1921 года: «В Губернском революционном театре назначается формирование труппы. Приглашаются работающие в кружках, клубах. Требуется четкое, логическое чтение, выполнение простейших мимических примеров. Ничего страшного в испытаниях не будет. Но будут приняты те, которых можно будет целесообразно использовать» [92]. Вряд ли с актерским составом, подобранным на такой («мимической») основе, можно было рассчитывать на успех.

За неполный год существования театра его руководителям неоднократно приходилось заниматься декларациями, заявлениями о намерениях и оправданиями. Это, к примеру, пришлось делать в связи с критикой спектакля «Королева и человек из народа» («Мария Тюдор») В. Гюго. В своем отзыве на эту постановку журналист Тимофей Чернов в «Звезде» (от 7 сентября 1921 года) писал, что «если сравнивать спектакль с постановкой 3-й студии МХТ, то это будет не в пользу нашего Ревтеатра. Пьеса не выдерживает критики. Придворные интриги и кинжалы слишком далеки от нашей жизни» [203].

В объяснении, последовавшем со стороны театра, говорилось, что «пьеса шла в Ревтеатре случайно, вне репертуара, как проходная, случайная». Претензии к ее содержанию театр тоже считал «не совсем правильными, так как постановки мелодрам с сильными страстями <...> могут поднимать дух, действуя в особенности на молодежь не содержанием, а настроением». Кроме того, театр считал необходимым знакомить зрителей «с различными видами, эпохами и направлениями театрального творчества» [153]. Среди пьес, заявленных к постановке на осенне-зимний сезон были: «Гамлет», «Сон в летнюю ночь» В. Шекспира, «Вильгельм Телль» Ф. Шиллера, «Мещанин во дворянстве» Ж.-Б. Мольера, «Синяя птица», М. Метерлинка, «Строитель Сольнес», «Привидения» Г. Ибсена, «Саломея» О. Уайльда, «Царь Голод» Л. Н. Андреева, «Король на площади» А. Блока, «Колокола» Ч. Диккенса, «Дурные пастыри» О. Мирбо, «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского, «На дне»

М. Горького. Не всем планам суждено было сбыться, поскольку Губревтеатр просуществовал до декабря 1921 года [51, л. 2]. Отрицательно сказалось на судьбе театра не только отсутствие «революционной» драматургии и опытных актеров, но и его отдаленное расположение – в Мотовилихинском народном доме.

Интимный театр, возникший в Перми в 1922 году, располагался в центре города, в здании кинотеатра «Триумф». Уже само название театра (тоже часто встречающееся в годы НЭПа) указывавшее его направленность, служило и некой индульгенцией, избавлявшей от необходимости ставить малохудожественные «пропагандные» пьесы. Профессионалы охотно переходили в этот театр из других театральных коллективов. В репертуаре Интимного театра преобладали классические произведения полные страстей, мелодрамы «с надрывом», что, привлекало значительную часть зрителей. Вот некоторые из характерных спектаклей в репертуарной афише театра за февраль – март 1922 года: «Убой» Я. Гордина, «Генрих Наваррский» А. Деверже, «Падшие» Г. Г. Ге, «Отверженные» В. Гюго, «Мещане» М. Горького, «Ревность» М. П. Арцыбашева, «Коварство и любовь» Ф. Шиллера, «Петербургские трущобы» по роману В. В. Крестовского, «Нора» Г. Ибсена, «Дворянское гнездо» И. С. Тургенева, «Горе от ума» А. С. Грибоедова, «Кин» А. Дюма [305, с. 289–290].

В 1926 г. в Перми возник **Театр юного зрителя**, просуществовавший около трех лет. Несмотря на привычное название, это не был ТЮЗ в современном понимании. Сначала (с 1925 года) существовал детский самодеятельный кружок под руководством некоего Грузинцева. Одна из участниц кружка (впоследствии артистка Пермского драматического театра Клавдия Гурьева) вспоминала о том, как руководитель учил актерской технике: «Сегодня, дети, – говорил он, – я вам покажу технику смеха, т. е. как надо смеяться на сцене. Он садился на стул, запрокидывал назад голову и, вытаращив глаза, издавал хриплые звуки: “Ха, ха, ха!” Примерно так же учил он и плакать, и вообще играть на сцене. К счастью, Грузинцева скоро сменил режиссер

Никитин». Произошло это 12 ноября 1926 года. И вскоре (22 ноября 1926 года) на сцене Городского театра состоялась премьера «Оливера Твиста» по Ч. Диккенсу [172]. С этого времени в прессе впервые заговорили о рождении Пермского ТЮЗа. В его составе было 6 артистов и 30 детей. Председатель пермского Окрполитпросвета И. В. Щепкин заявлял, что необходимо «идти от малого к большому. <...> Дело с детской труппой будет идти вперед твердой поступью, если артисты профессиональные поставят основной задачей создание большого дела, хотя бы при ничтожно малой материальной базе, которая может быть создана на основе хозрасчета».

В следующем сезоне коллектив выпустил семь спектаклей, они были сыграны 30 раз (12 – на сцене Гортеатра, остальные –на клубных площадках), их посетило 15 000 зрителей» [305, с. 291]. Среди спектаклей, преобладали спектакли романтической направленности: «Маугли», «Робин Гуд», «Вильгельм Телль» (в обработке С. С. Заяицкого), «У Лукоморья», «Тимкин рудник» (Л. Ф. Макарьева), «Гайавата» по Г. Лонгфелло, «Красные дьяволята» по повести П. А. Бляхина, «Правь на Север» С. А. Ауслендера, «Хижина дяди Тома» А. Я. Бруштейн. В их постановке участвовали профессиональные режиссеры и художники.

О реальном внимании к детям, в том числе к проблемам детской беспризорности, свидетельствует такой, казалось бы, незначительный в масштабах истории факт, как празднование («по взрослому») годовщины со дня образования детского театрального коллектива. Примечателен сам текст приглашения: «Пермский театр юного зрителя при Окрполитпросвете и Окпрофбюро просит Вас 21-го ноября в 6 час. вечера пожаловать в Гортеатр на торжественное заседание и спектакль, посвященный первой годовщине существования ТЮЗа».

Пусть и на короткий срок ТЮЗ стал заметным участником театральной жизни города, благодаря зрелищным постановкам, которые нравились не только детям, но и взрослым.

Свои яркие краски в театральную жизнь Перми 1920-х годов вносили **гастроли**. В основном, как и в прежние времена, коллективы и отдельные гастролеры приезжали в межсезонье, в весенне-летний период. Суждения о них бывали разноречивы. Но все-таки по большей части гастроли приносили радость новых впечатлений. Такими, несомненно, были гастроли 3-й студии Московского художественного театра, начавшиеся 6 августа 1921 года. Проходили они в здании кинотеатра «Триумф». Пермская публика увидела спектакли, поставленные Е. Б. Вахтанговым: «Потоп» Г. Бергера, «Чеховский вечер» («Свадьбу» по А. П. Чехову) и «Чудо святого Антония» М. Метерлинка [167]. В Пермь приехали молодые студийцы, будущие легендарные актеры и режиссеры, среди них: Юрий Завадский, Борис Захава, Борис Щукин, Рубен Симонов, Леонид Шихматов, Александра Ремизова, Ксения Котлубай, Вера Львова.

В сентябре 1921 года на сцене Городского театра выступали братья Адельгейм в своих коронных ролях. По обычной практике их партнерами в спектаклях были местные актеры. Особенно насыщенным оказалось лето 1926 года. Состоялись выступления Театра «Мастерская революционной миниатюры» (МАРЕМ). Красочное представление из цикла «Танцы революции» показала Ирма Дункан при участии детей Московской государственной студии Айседоры Дункан. С успехом прошли концерты Л. В. Собинова, А. В. Неждановой. С 5 по 17 августа 1926 года в Перми гастролеровал Ленинградский театр рабочей молодежи под руководством создателя и художественного руководителя М. В. Соколовского. Гастрольная афиша состояла из специфических трамовских пьес: «Плаваются дни», «Дружная горка», «Целина», «Прими бой», «Крыша» [46, л. 18].

Но наибольший резонанс произвели гастроли Театра Революции, начавшиеся 24 мая 1927 года. Среди привезенных спектаклей: «Воздушный пирог» Б. С. Ромашова, «Купите револьвер» Б. Иллеша, «Наследство Рабурденов» по Э. Золя, «Амба» З. Чалой (настоящая фамилия автора – З. А. Антонова), «Озеро Люль» А. М. Файко, «Доходное место» А. Н.

Островского. Два последних спектакля, поставленные В. Э. Мейерхольдом, вызвали особый интерес, поскольку режиссер находился в расцвете славы. Уже тогда была известна и Мария Бабанова, исполнявшая роль Полины в «Доходном месте». Как писала Елена Ранова, «Театр Революции изгнал старые павильончики, затасканные приспособления для чеховских пьес. Заменял их станками, реалистическими и условно реалистическими конструкциями». Про «Озеро Люль» говорилось, что спектакль «идет в 199 раз, что в нем использованы две театральные школы, которые дают условный эстетизм. <...> Культура жеста, двойная, тройная игра поз – от Таирова, общая динамическая зарядка, трюки – от Мейерхольда. Сообщалось и о том, что «Озеро Люль» запрещено для постановки в провинциальных театрах (Главреперткомом) вне исполнения Театром Революции» [170].

Мнения зрителей о конкретных спектаклях разошлись. Обсуждения вылились на страницы газет. К примеру, в «Наследстве Рабурденов» одни увидели «балаган», «безобразия». На что другие парировали, мол, «увидели себя в параде «свинных рыл». Полемика касалась и способов актерского существования. Так, В. Бельский, анализируя сценическое воплощение «Наследства...», похвалил «прекрасно выстроенные массовые сцены: «Это не наша провинциальная вампука». При этом отметил, что «в игре актеров нет никакого нутра, никаких переживаний, все построено на точном математическом учете и обдуманности всех движений актера. Это биомеханика, в основе имеющая учение о рефлексах» [82].

В публичное пространство вылился и спор между Сергеем Келем, считавшим, что пермский зритель не дорос еще до Театра Революции, и Еленой Рановой, опровергавшей эту точку зрения. «Директор театра не прав, – писала она, – приезд Театра Революции – театральная радость для Перми. Театр заставил кипеть вокруг себя общественное мнение. За и против. Значит, пермский зритель вырос до оценки новых форм» [169]. В день закрытия гастролей по окончании спектакля состоялась дискуссия в «целях выявления отношения публики». Разговоры, дискуссии о театре шли не только во время

пребывания его в городе, они продолжались, даже спустя несколько месяцев после отъезда коллектива [171].

Следом за Театром Революции в Перми гастролировал Харьковский театр музыкальной комедии. В конце июня «Звезда» опубликовала разные мнения о выступлениях коллектива под заголовком «Много шума из-за ничего». Вот мнение студента: «Приезд оперетты не стоит шума, поднятого в “Звезде”. Понятно, что театр должен ориентироваться на рабочих, но сейчас лето. Можно дать место и оперетте как самостоятельному жанру. Ведь как жанр она не изгнана с советской сцены. Это не только «пошлость» и «гнилость». В ней есть сочетание легкожанровой музыки, доступной широкому зрителю. Оперетта имеет контингент зрителей не только с Красноуфимской (там проживало много «нэпманов». – Г. И.), но и в среде совслужащих и совинтеллигенции. Не беда, если раз, другой ее посмотрит рабочий зритель» [210].

Такова была «мозаичная» картина театральной жизни Перми первых послереволюционных лет, во многом сходная со столичными социокультурными процессами. Разнообразной по социальному составу, интересам (общественным, эстетическим), была и зрительская аудитория: от рабочих до нэпманов. В каждой из социальных групп поток сценических впечатлений формировал представления о новом мироустройстве и меняющемся искусстве.

В этой неустойчивой обстановке из вышеперечисленных театральных коллективов города смог выстоять, трансформироваться и стать профессиональным театром лишь один – Театр рабочей молодежи (ТРАМ).

Пермский ТРАМ, открывшийся 14 марта 1927 года был одним из первых в стране. К этому времени театры рабочей молодежи существовали в Ленинграде (1925), Баку (1926), Иваново-Вознесенске (1926). Нынешний «Ленком, в основе которого труппы Центрального и Замоскворецкого ТРАМов, открылся осенью 1927 года. В короткий промежуток, с середины 1920-х – по начало 1930-х годов, в СССР появились сотни трамов: областных, районных, заводских. Их стремительный рост даже стали называть «трамовским

движением». В современной России от этого широкого движения» осталось менее 10 театров, среди них – Иркутский и Астраханский ТЮЗы, Магнитогорский драматический театр, из столичных – Ленком и единственный из числа областных (краевых) – Пермский академический театр драмы (Театр-Театр). Путь от Пермского ТРАМа до академического театра был полон перипетий, особенно в первые годы, когда не раз приходилось менять не только названия, здания, но и города. Да и собственное здание у театра появилось только в 1948 году. Первым приютом начинающему коллективу послужили две комнаты в полуподвале Городской центральной библиотеки. Здесь проходили репетиции, студийные занятия. Комнаты служили и мастерской для изготовления декораций.

Об открытии Пермского ТРАМа написали в местной и центральной прессе [202]. Как сообщала газета «Уральский рабочий», «14 марта в городском театре состоялось первое выступление организованного Окрполитпросветом театра рабочей молодежи (ТРАМа). Шла драматическая поэма в 10 картинах Г. Шенгели “Броненосец” Потемкин”. Театр был полон. Цель ТРАМа – дать рабочей молодежи здоровый художественный театр и вовлечь молодежь в театральную работу. В ТРАМе работает около 80 товарищей, часть которых выступали уже любителями в рабочих клубах, большинство – совсем незнакомы со сценой...» [197].

Для понимания причин жизнестойкости ТРАМа, необходимо выявить особенности его развития, те отличительные черты, которые способствовали преобразованию полусамодельного театрального коллектива в профессиональный театр, тогда как множество других подобных коллективов были расформированы или распались, не выдержав испытания времени. Трамбовские начинания поддерживали представители «левого искусства», в том числе В. Э. Мейерхольд, к ним сочувственно относился А. В. Луначарский. С трамами сотрудничали Д. Д. Шостакович, С. М. Эйзенштейн. В юности в трамбовских коллективах приобретали художественный опыт Б. Е. Захава, Л. В. Варпаховский, А. И. Райкин,

Б. И. Равенских, Р. Р. Сулович, Н. А. Крючков, многие другие выдающиеся деятели отечественного театра и кино,

Первые трамы вызывали яростные дискуссии. Они развернулись и на 1-й Всесоюзной трамбовской конференции [176, с. 6]. В числе делегатов был и тогдашний руководитель Пермского ТРАМа Н. Н. Новиков. Выступления и дебаты длились шесть дней. Поднималось много вопросов организационного характера, в том числе о правомерности участия профессиональных артистов и других специалистов-профессионалов в работе театров рабочей молодежи. Говорилось и об опасности «стихийного роста» трамов. Приводились примеры, когда в Новосибирске трамбовцами называли сотрудников местного театра, в Киеве – труппу из профессиональных актеров и нескольких любителей, а Бакинский трам родился из ядра театрального техникума.

Бурной была полемика между ленинградскими, московскими и многочисленными провинциальными трамами. «Самонадеянное игнорирование культурного наследия» – так охарактеризовали позицию Ленинградского трам представители Замоскворецкого ТРАМа, изучавшие систему К. С. Станиславского под руководством Б. Е. Захавы. Однако сами они были обвинены в «культурничестве», «аполитичности» и «увлечении узкотраммальными задачами» [там же, с. 7–8].

С горячей речью выступил Александр Фадеев: «Когда товарищи говорят, что систему Станиславского, систему Художественного театра, трамбовцам нужно безоговорочно отбросить, то такая установка неправильна и легкомысленна». Вспоминая пролеткультовские литературные бои пятилетней давности, писатель сказал: «Только понимание сложности задач и дальнейшая учеба заставили нас пересмотреть многое, мы совершенно не сомневаемся в том, что как бы вы ни были сейчас настроены, с вами случится одно из двух: либо вы – случайная горстка, кучка, – тогда вы погибнете вместе со своими теориями, либо вы – целое движение, а вы – несомненно, движение, – с вами произойдет то же, что и с нами. Когда вы сбросите с себя детскую скорлупу, изживете мнимо-революционную, по существу, «трамбованскую» психологию,

вы увидите, что движение пойдет семимильными шагами, в чем мы от души желаем успеха вам и будем вам помогать» [196, с. 6].

Несмотря на разногласия, у большинства трамвцев и их сторонников все-таки преобладало мнение, что у профессионального театра трамвцам учиться нечему. Само слово «актер» было для них почти позорной кличкой. По словам пермской «трамвки» К. А. Гурьевой, в коллективе все называли себя только «трам-исполнителями». Тем не менее Пермский трам, быстро изжив признаки «трамчванства», пошел по пути обретения актерского мастерства, что стало одной из основ его жизнестойкости.

Определяющую роль в судьбе театра на раннем этапе становления сыграли его первые руководители. Люди знающие, увлеченные, бескорыстные, бесконечно преданные делу, они смогли сплотить начинающих актеров, заложить основные принципы творческой жизни. В отличие от большинства трамвов, отрицавших профессионализацию, в Пермском ТРАМе с самого начала было организовано обучение азам профессии: актерскому мастерству, гриму, сценическому движению, пластике (созданы физкультурная и балетная группы). Велись занятия по гуманитарным дисциплинам. Для этого приглашались преподаватели Пермского университета.

Вот, в частности, «Схема занятий по театру с коллективом ТРАМа», составленная профессором П. С. Богословским (он эти занятия и проводил):

- Театроведение как актуальная проблема.
- Методологическая установка театроведческих занятий.
- Театральный стиль и социально-классовая природа его.
- Проблема современного (советского) театра.
- Современный театр:
 - а) самодеятельный,
 - б) профессиональный.
- Социология современного театра.
- История театра как история борьбы за смену театральных стилей.
- Ретроспективный обзор основных этапов театрального строительства.

- Основные театральные стили в исторической перспективе:
 - а) западноевропейского театра,
 - б) русского театра в их социально-экономической обусловленности.
- Национальный театр СССР.
- Борьба за реконструкцию театра.
- Основные вопросы и пути советского театра.
- Театральная политика СССР.
- Театральные искания советского театра.
- Задачи советского театра в связи с социалистическим строительством в СССР, с театральной и культурной революцией.
- Ряд вопросов современного театрального строительства [51, л. 10].

Организатор и первый руководитель театра (должность называлась «заведующий художественной частью») *Борис Михайлович Никитин* был человеком разносторонне одаренным. В юности выступал на клубных сценах Саратова, учился в Ленинграде на землемера, прошел фронты Первой мировой и Гражданской войн. Летом 1919 года (после ранения и лечения в госпиталях) был зачислен в командный состав Красной Армии и направлен в Пермь на формирование запасных частей. В Перми он не ограничился воинскими обязанностями, но активно включился в театральную жизнь города как актер, драматург и режиссер. В этих ипостасях он проявил себя на многих сценических площадках города: в гарнизонном клубе Красной Армии, в Губернском революционном театре, довелось играть вместе с братьями Адельгейм во время их пермских гастролей. В 1924 – 1925 годах руководил первым в Перми коллективом «Синей блузы», с 1926 года – ТюЗом. С 1925 года Б. М. Никитин состоял членом Ленинградского общества драматических и музыкальных писателей. Его пьесы «Салтычиха», «Новь», «Сказка о братьях, о попе, да об Иване-дураке», «Саранча», «Провокатор» ставились в Перми. В 1925 – 1926 годах он был спецкором газет «Звезда» и «Уральский рабочий», помещал в них свои рассказы, стихи, очерки [там же, л. 2].

В ТРАМе Б. М. Никитин успел поставить четыре спектакля. Это уже упомянутый «Броненосец «Потемкин», «Ужовка» М. В. Шимкевича, «Константин Терехин» В. М. Киршона и А. В. Успенского, «Дело не в штанах» А. Черемисинова (местного автора, тоже трамовца). Все они имели зрительский успех. Об этом говорят и цифры. Так, «Броненосец...» и, выпущенная следом «Ужовка», собирали по 600 и более человек [170]. Несмотря на короткое время работы, всего год с небольшим, Б. М. Никитин успел заложить в коллективе основы его творческого существования,

Верным соратником Б. М. Никитина по ТЮЗу и ТРАМу был художник *Иван Матвеевич Вахонин*. При этом он сотрудничал и с сезонными труппами, работающими в городе. В ТРАМе И. М. Вахонин оформил 14 спектаклей, изобретая такие декорации (их называли тогда конструкциями), которые можно было не только быстро собрать и разобрать, но и переносить на плечах В этом была насущная необходимость, так как своего транспорта у трамовцев не было, а из-за отсутствия собственной сценической площадки спектакли приходилось показывать преимущественно в рабочих клубах, в цехах заводов. Иногда по понедельникам предоставлялась сцена Городского театра.

Первый заведующий музыкальной частью *Трувор Карлович Шейблер*⁵⁸ – композитор, выпускник Ленинградской консерватории (1924), ученик А. К. Глазунова и М. О. Штейнберга. Начиная Т. К. Шейблер концертмейстером и дирижером в ленинградских театрах («Передвижном» и «Пролеткульте»). В Перми Шейблер организовал малый симфонический оркестр (его называли «МУЗОРАМ») из молодых музыкантов города, профессионалов и учащихся музыкального техникума. Оркестр не только участвовал в спектаклях театра (музыке в них отводилась большая роль), но сопровождал кинофильмы, давал концерты по радио, в публичной библиотеке, на других городских площадках,

⁵⁸ Т. К. Шейблер (1900 – 1960), член Союза композиторов РСФСР, заслуженный деятель искусств Кабардино-Балкарской АССР (1951) и РСФСР (1957). С 1939 года жил в Нальчике, где многое сделал для развития музыкальной культуры. У него учился будущий известный дирижер Ю. Х. Темирканов. Вспоминая свой творческий путь, он с глубокой признательностью говорил о Т. К. Шейблере как о композиторе и «человеке добрейшей и возвышеннейшей души» [88].

Т. К. Шейблер неоднократно (более 10 раз) выступал с творческими концертами в Москве, а во время декады Кабардино-Балкарского искусства (1 июля 1957 года) его опера-балет «Нарты» шла на сцене Большого театра.

на заводах. В репертуаре оркестра были произведения Баха, Генделя, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана, Вебера, Брамса, Мендельсона, Шопена, Листа, Вагнера, Берлиоза, Сен-Санса, Глинки, Даргомыжского, Чайковского, Балакирева, Глазунова, Стравинского, Прокофьева. Игались и джазовые произведения. Кроме того, были созданы шумовой оркестр, ансамбль баянистов и хор, пользовавшиеся большой популярностью в городе. Хор разучивал массовые песни и переносил их в клубы, на предприятия и там уже проводилась работа с хорами рабочих. Подобные контакты ассоциировались с театром. Таким образом, театр входил в быт, в образ жизни людей, ранее далеких от театрального искусства.

Режиссеры ТРАМа, начиная с Б. М. Никитина, в поисках разнообразных средств воздействия на новых зрителей (новых по социальному составу, по психологии восприятия) активно использовали на сцене движение, трюки, свет, музыку.

После Б. М. Никитина Пермский трам возглавил режиссер *Г. В. Брауэр*, выпускник Ленинградского института сценических искусств. За полгода работы он поставил «Будни» С. М. Кашевника и П. Ф. Маринчика, «Город Хмельной» Н. Ю. Жуковской, «Зорьку» Н. М. Львова и «Бедность не порок» А. Н. Островского. Впервые театр обратился к классике. Сценическое прочтение ее было необычным: монологи первого акта переносятся во второй, а из второго – в первый, зимние сцены заменяются летними, вместо маскарада вводится интермедия «Царь Максимилиан». Один из главных героев, купец Любим Торцов, был одет в черную шляпу с романтическим пером. И когда в финале он выходил со словами – «Шире дорогу, Любим Торцов идет!», – актеры срывали с себя зеленые парики и палили из «винтовок». Все это называлось «социальным вскрытием пьесы». Репетиции проходили весело, однако, по воспоминаниям трамцев, «зрители смотрели спектакль угрюмо». Наверное, театру еще рано было браться за классику. Возможно, приспособившись к уровню труппы, на тот момент еще далекой от профессионализма, режиссер хотел внешними приемами скрыть их актерскую слабость. Или, что вероятнее, здесь было

подражание (по всей видимости, не очень удачное) нашумевшим спектаклям В. Э. Мейерхольда («Доходное место» в Театре Революции и «Лес» в ТИМе) и своеобразное понимание призыва А. В. Луначарского – «Назад к Островскому!».

Газета «Звезда» призвала ТРАМ «отказаться от беспочвенного фокусничества» [81]. После отъезда Г. В. Брауэра театр несколько месяцев оставался без руководителя. За это время труппа поредела. Одни ушли, поняв, что театр – это не их путь, другие (около 10 человек), наоборот, укрепившиеся в мысли стать профессиональными актерами, уехали учиться в Ленинград, в институт сценических искусств. Была среди них и Н. Н. Казаринова, впоследствии народная артистка РСФСР ⁵⁹.

С ноября 1928 года новым художественным руководителем театра стал *Николай Николаевич Новиков*. Он приехал в Пермь по путевке ЦК ВЛКСМ из Иваново-Вознесенского ТРАМа. Ранее он учился в Ленинграде в театральных мастерских Пролеткульта. В то время руководство мастерскими осуществлял В. А. Орлов, а среди педагогов были Б. В. Алперс, В. Н. Всеволодский-Гернгросс, А. Л. Грипич, И. В. Мейерхольд. Несмотря на молодость, Н. Н. Новиков быстро завоевал авторитет лидера. С его приездом творческая жизнь в театре возродилась. «ТРАМ, очевидно, организация живучая, жизнеспособная, – писала «Звезда», – сколько болезней он перенес за последние месяцы <...>. Кажется, театр рассыплется, не сможет быстро встать на ноги. И вот, всего через месяц после приезда нового режиссера, ТРАМ дает новую постановку «Шлак» [129]. О содержании этой пьесы В. П. Державина говорит ее подзаголовок «Молодежь и любовь». Спектакль, адресованный молодежи, имел успех, благодаря и режиссерской изобретательности, и азарту юных исполнителей, хотя до подлинного мастерства им было еще далеко.

⁵⁹ Нина Николаевна Казаринова (1907 – 1999). По окончании института была приглашена в Ленинградский ТЮЗ его создателем А. А. Брянцевым. Вся ее дальнейшая творческая жизнь была связана с этим театром. Тем не менее она сохраняла связи с Пермью и пермскими трамовцами. Неоднократно приезжала в город и до последних дней присылала поздравительные открытки в Пермский драматический театр, считая его родным.

Из воспоминаний В. Д. Офрихтера⁶⁰, одного из основателей театра, о постановке спектакля: «В последнем акте, когда идет катанье с гор девушки должны были смеяться. Смех у них не получался. Тогда я и артист Митрофанов, в то время маленький, тощий мальчуган, принимались щекотать их. Смех получался естественным» [373, с. 54].

Несмотря на профессиональные изъяны, роль трамовских спектаклей была тогда очень значимой. Острота, злободневность, эффектные сценические формы, все это обратило внимание города на молодой театр. На его спектакли стали ходить не только рабочая молодежь, но люди разных возрастов, интеллигенция. Театр говорил с ними о многих наболевших вопросах в их жизни, в быту, на работе. Трамвские постановки отличались от спектаклей антреприз не только содержанием и эстетикой, но и характерными названиями: «Будни», «Дело не в штанах», «Девушка из 17-го», «Плавятся дни», «Под угрозой», «Цеха горят», «Дружная горка», «Штурм земли» и др.

Эти заголовки звучали диссонансом среди кричащих «киношных» и театральных афиш, рекламирующих «Голос любви», «Свадьбу на эшафоте» и т. п. В первые годы трамы, в том числе и пермский, придерживались общей репертуарной линии, обращаясь к пьесам из репертуара Ленинградского театра рабочей молодежи. Некоторые пьесы издавались. Благодаря успехам Ленинградского коллектива, его репертуар и теории руководителя М. В. Соколовского были весьма популярны.

О первоначальном способе распространения (пьес и идей) свидетельствует ответ Пермского ТРАМа на запрос комсомольцев из города Армавира. Характерна выдержка из письма пермских трамвцев: «Литературы по руководящей работе ТРАМа в продаже не имеется и не издано. Часть литературы руководящей есть в книжке, где отпечатаны «Зорька», «Будни», «Сашка Чумовой». Далее сообщается об основных установках ТРАМа:

⁶⁰ Виктор Давидович Офрихтер (1911 – 1984) – заслуженный деятель искусств РСФСР. Работал в театре с 1927 по 1941 год, сначала актером, а с 1937 года – режиссером. С 1960 по 1982 год был главным режиссером Пермского театра кукол.

1. Приближение искусства к рабочей молодежи.
2. Воспитание художественно грамотного молодняка из рабочей молодежи.
3. Отражение быта и настроений молодежи в художественной форме.

Чтобы играть своих героев, трамовцам не надо было куда-то ходить, ездить, собирать впечатления. Они хорошо знали среду, о которой и для которой говорили со сцены. Казалось, сама жизнь врывается на сцену сюжетами трамовских пьес. Некоторые из них были написаны самими трамовцами или близкими к ним авторами. К примеру, в основу сюжета пьесы А. Соболева «Штурм земли» положены реальные события, произошедшие в одном из близлежащих к Перми сел, куда трамовцы приехали со своими спектаклями. В колхозе сломался единственный трактор. Трамвцы его починили (кому-то, кто придерживался принципа, «чем хуже, тем лучше», это не понравилось), юная трамовка Елена Носкова чуть не поплатилась за это жизнью.

Популярность ТРАМа закрепил спектакль «Плаваются дни». В основе пьесы Н. М. Львова – проблемы молодой семьи в борьбе с «предрассудками старого мира». Спектакль вызвал споры, которые, в сущности, подогревали интерес к нему. Постановка привлекала и своей зрелищностью, кстати, в ней весьма удачно применялся такой прием, как «кинонаплыв». Выглядело это так. По сюжету в одном из эпизодов молодой герой уходит из семьи и в поисках забвения оказывается за столиком в пивной. Круг, на котором была установлена декорация, под звуки танго ритмично двигался вправо и влево. В это время на полупрозрачный тюлевый занавес перед сценой проецировались кадры из кинофильма В. И. Пудовкина «Мать», изображавшие завсегдатаев пивной, что создавало впечатление, будто герой находится среди них.

В этом же спектакле использовался принцип своеобразного «кадрирования». Параллельно с событиями, которые разворачивались на сцене, зрители могли видеть то, что происходило за ее пределами. Эффект синхронности достигался с помощью огромного зеркала, установленного на сцене (с поисками старинного зеркала была целая эпопея). Закрепленное на

шарнирах, оно разворачивалось в разных ракурсах, что позволяло отражать выгороженную за кулисами комнату, в которой находились другие персонажи. Менее чем за полтора года спектакль «Плавятся дни» прошел 120 раз (а всего – более 200 раз). И все это время билеты было трудно достать, они раскупались задолго до очередного представления. Невольно напрашивается сравнение с практикой дореволюционных антреприз, вынужденных ставить до 100 пьес за сезон, из которых лишь некоторые выдерживали до 7 показов.

Пермский трам выпускал в течение сезона не более 6 спектаклей. В книге А. П. Панфилова «Театральное искусство Урала» говорится, что «спектакли выпускались в спешном порядке, до 16 в месяц» [376, с. 47]. Очевидно, прокат спектаклей (16 – 17 в месяц) был принят за количество премьер⁶¹. Уже при Н. Н. Новикове был установлен «нормальный» репетиционный режим. Премьеры готовились без особой спешки. Так, над спектаклем «Плавятся дни» театр работал два месяца. Трамовские спектакли вызывали бурные дискуссии, особенно в среде студенчества и рабочей молодежи. Они часто так и афишировались – «спектакль-диспут».

Бывали на спектаклях и артисты профессиональных сезонных трупп. Однажды после спектакля «Плавятся дни», на котором присутствовали артисты труппы В. Ф. Торского (в большинстве состоявшей из бывших артистов театра Корша), разгорелся жаркий спор. Позднее заслуженный артист РСФСР Н. В. Васильев писал в письме трамвцам: «Жизненность вашего спектакля в жизненной правде, в живых простых интонациях, в жизненности мизансцен, в художественной отделке деталей, в отсутствии мещанской пошлости, от которой вопишь в нашем театре. <...> Вашему коллективу еще много предстоит работать над дикцией, словом, произношением, но это то, от чего вы сами, наверное, испытываете боль. Мы (наш театр) дадим большее мастерство, технику, опыт, но никогда не дадим той свежести, аромата непосредственности, той радости, которые дал ваш спектакль» [64, с. 257–258].

⁶¹ Весь репертуар театра, начиная с 1927 года, нами восстановлен по годам и с указанием постановочных групп на основании архивных документов, прессы, бесед с актерами – «основоположниками», с режиссерами, с другими участниками событий.

И действительно, спектакли трамовцев брали не фокусами, а точной социальной направленностью, эмоциональной насыщенностью. Таким образом, театр приобщал к театральному искусству те слои населения, которые раньше были от него далеки. По точному замечанию Б. В. Алперса, «огромное тактическое значение имело в то время приближение основ актерской игры к физкультуре, упрощение в глазах рабочей массы самого ремесла актера» [212, с. 42]. Характерен в этом смысле спектакль «Цеха горят» по пьесе пермского автора, трамовца Ивана Щеглова, написанной на местном материале. Он наиболее полно выражал специфику театра рабочей молодежи. Трудовой азарт, ритм подчеркивались световыми эффектами, музыкой, танцами, акробатикой, физкультурой. Массовые сцены строились как действия одного человека.

Первый раз трамовцы показывали спектакль в Шпагинских мастерских⁶², в самом большом котельном цехе. Сценой служил помост, специально сооруженный заводскими комсомольцами. По окончании смены цех превратился в своеобразный зрительный зал, вместивший около 2000 зрителей. Паровозы, стоящие на ремонте вдоль широкого прохода, послужили своего рода амфитеатром и балконами. Партером стало пространство перед импровизированной сценой, уставленное возвышавшимся одна над другой скамьями из досок. По словам рецензента, «даже в антракте никто не сходил с места» [83]. Для зрителей содержание спектакля было не затасканной «производственной темой», а самой жизнью, тем более что некоторые события были взяты автором из рабочих буден этого предприятия. «Цеха горят» долго сохранялись в репертуаре. Кстати, эта пьеса вошла в репертуар других трамов.

В то время, когда на спектакли ТРАМа было не попасть, зал Городского театра, где выступали сезонные труппы, случалось, пустовал. В газетах пестрели заголовки: «Почему зал театра пустой?», «О недостатках репертуара Гортеатра» [179], «За кулисами Пермского театра». Последнее заглавие в газете «Уральский

⁶² Позднее завод «Ремпутъмаш» им. А. А. Шпагина. В 2018 году завод закрыт, его территория отдана для использования в культурно-рекреационных целях.

рабочий» имело длинный подзаголовок: «Протекционизм, раздутые штаты, высокие ставки, явно убыточную оперетту, нарушение советского законодательства о труде культивирует в советском театре антрепренер Сергей Кель с высокого благословения Пермского ОКРОНО и благосклонном попустительстве ОКРКИ». Далее автор статьи писал: «Здесь все от середины прошлого века: старенькое и потрепанное. Пыль «веков» густо осела и в зрительном зале, и на сцене, с которой когда-то лучшие артисты услаждали нежными ариями и руладами аристократию губернского центра» [133].

В конце статьи помещена карикатура. На ней изображен Сергей Кель с портфелем. Он тянет за веревочку худую собачонку, на хвосте которой дощечка с надписью «цирк». За ними толпится ряд персон: упитанный господин с вздернутым носом – протекция, дородная дама – раздутые штаты, проворный тип на полусогнутых ногах, в клетчатом пиджаке и канотье – халтура. За ним – полуголая красотка в восточных шароварах, держащая в руках репертуарную афишу, в которой значатся – «Ночь любви», «Тайны гарема», «Африканская любовь» и т. д. Замыкает процессию тощая фигура с надписью на спине – «дефицит».

Свое отношение к не удовлетворяющей их работе приезжих антреприз трамбовцы выразили со всем максимализмом юности в «Новогодней декларации», опубликованной в «Звезде»: «Рабочую молодежь перестали удовлетворять дешевые истины резонеров профессиональных трупп, пьесы, искажающие действительность, лакирующие ее, не нужны ей. Беря все лучшее, что дала старая культура, настойчиво учась, мы ударим по рукам всем, кто пытается нас свернуть на проторенную дорогу беспринципности и политической слепоты. Мы будем драться за новый пролетарский репертуар, за трамбовские формы сценического зрелища, находящиеся в неразрывной связи с тематикой спектакля и всецело ей подчиненные» [149].

Горячность молодых актеров, «нападавших» на профессиональный театр и во время многочисленных диспутов со зрителями, будоражила город. Подобные нападки не обходились трамбовцам даром. Как сообщалось в газетной

заметке, «31 января, не были допущены в театр и к директору даже руководитель ТРАМа Кобелев и режиссер ТРАМа Новиков, специально приглашенные для просмотра первого спектакля «Без вины виноватые» режиссурой Гортеатра и горлитом. Главный контролер театра, почтенный Прокопий Сергеевич, прекрасно их знающий в лицо, сначала сделал вид, что не узнает их, а затем авторитетно заявил, что «не велено пускать» [115].

Деятельность театра не ограничивалась постановкой спектаклей. В «Рапорте Горсовету» трамовцы писали: «Нет ни одной кампании, в которой бы ТРАМ не участвовал, и которую бы ТРАМ не отразил в своей работе. Слабо обстоит дело с хлебозаготовками, ТРАМ бросается в наиболее опасные пункты. Прорыв на лесозаготовках, туда бросаются 5 ударных трамовских бригад» [108]. При ТРАМе создавались различные кружки: музыкальные, по изобразительному искусству, кружки рабочих фотокорреспондентов, кинооператоров, киномехаников, а также объединения, изучающие литературу, театр, вопросы текущей политики. Трамвцы были задействованы в работе недавно открытого Пермского радио. На предприятиях Перми по инициативе ТРАМа и под его руководством создаются трам-ядра, призванные нести трамовские идеи в молодежную среду. Все это сближало заводскую молодежь с театром.

Успех спектаклей и большая общественная работа укрепили авторитет театра, доказали его право на существование. Вопрос о необходимости постоянной сцены стал обсуждаться и на комсомольских собраниях, и в печати. Вот некоторые из характерных заголовков: «Театр рабочей молодежи в подвале», «О тяжелых условиях ТРАМа», «Об успехах ТРАМа и его тяжелых условиях».

Вопрос решается неожиданным образом. Весной 1931 года постановлением президиума Уральского облисполкома Пермский театр рабочей молодежи реорганизуется в областной, что предопределило его перевод в Свердловск, в центр Уральской области⁶³. Когда перемещаются театры, это

⁶³ В 1930 году в Свердловске уже был создан профессиональный драматический театр. С 1929 по 1930 год в городе существовал и свой трам.

всегда процесс болезненный, часто коллективы распадаются. Трамовецам удалось создать внутри коллектива тот нравственный климат, который защитил художественный организм от распада. В Свердловске театр ждало новое испытание. 23 апреля 1932 года выходит Постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных объединений» [15, с. 44–45].

Существование особого «пролетарского искусства», в том числе и театров рабочей молодежи, было признано нецелесообразным. По сути, такое решение было правомерным. Что касается трамовского движения, то оно начинало испытывать творческий кризис, исчерпав свои агитационно-просветительские задачи. При этом трамы во многом решили культуротворческие проблемы, с одной стороны, по адаптации нового (неподготовленного) зрителя к театру, а с другой – «старого» зрителя – к новому социуму через пьесы с современными героями и темами на злобу дня.

Пермские трамовцы, своевременно отказавшись от однотипной трамовской эстетики, были готовы к новому повороту, в том числе к освоению и классики, и современной драматургии. Находясь в Свердловске, театр отметил свой первый юбилей, который стал праздником для города. Молодой юбиляр получил приветствия со всех концов страны, из театров Ленинграда, Киева, Баку, из московских театров – из Театра Революции, из Театра Красной Армии, из Малого, МХАТа. Личные поздравительные телеграммы прислали В. Э. Мейерхольд и К. С. Станиславский. Из телеграммы К. С. Станиславского: «Я получил ваш чудесный подарок – альбом ваших постановок, любовался им, радовался вашему любовному отношению к делу, очень тронут, и ценю ваше ко мне внимание и память. Шлю всем самый душевный привет, пожелания продуктивной работы, успехов».

В Перми после отъезда ТРАМа не раз предпринимались попытки создания в городе постоянного драматического театра. Выносились решения, на должность художественных руководителей приглашались режиссеры, съезжались артисты из разных городов. В газетах появлялись объявления о предстоящем открытии сезона, публиковались роскошные репертуарные планы,

но, увы, они оставались лишь на бумаге. Театральные коллективы, не объединенные общей творческой идеей, не имеющие связей с городом (и не успевающие их установить), не приживались. Регулярно поднимался вопрос и о возвращении театра из Свердловска. Наконец, в 1938 году, в связи с новыми административными делениями, в результате которых Пермская область вновь обрела самостоятельность, театр вернулся в родной город профессионально окрепшим и продолжил свой творческий путь.

Основой жизнестойкости театра явилось несколько факторов. Во-первых то, что в отличие от большинства трамв, согласно своей эстетике отрицавшим актерскую профессионализацию, пермские трамвцы проявили в начале пути не только энтузиазм, но и стремление постигать своеобразные законы творчества. И в этом безусловная заслуга их руководителей. Во-вторых, завоевание «своего зрителя». В отличие от сезонных трупп, выступавших на сцене Городского театра, спектакли ТРАМа с первых его шагов привлекали зрителей («заслуженных зрителей») ясно выраженным современным мироощущением, доступной образностью, и ему одному присущим способом общения с молодежной аудиторией.

Возникновение Пермского ТРАМа и его преобразование в профессиональный театр стало возможно в процессе социокультурных и художественных трансформаций, которые происходили в Перми с начала 1920-х годов. Значимой была и роль местных властей, их представителей в подразделениях образования и культуры. Оказывая помощь театральным коллективам, работавшим на разных сценических площадках, они в то же время не поддерживали претензии отдельных лиц или групп выступать от имени «единственно правильного» искусства, пролетарского или иного другого направления, обеспечив тем самым разнообразие театральной жизни Перми послереволюционного десятилетия.

Подводя итоги развитию театральной жизни, процессам трансформации театра в послереволюционное десятилетие, можно сказать следующее. В этот период и в столичной среде, и в провинции, благодаря разбуженному

«энтузиазму масс», появлению театральных студий, новых театров, произошла своеобразная «цепная реакция» молодежных начинаний в театрально-художественной сфере. Она поддерживалась не только крупными достижениями известных режиссеров, но всем множеством свободных поисков, самой возможностью самоорганизоваться.

Конечно, была разница в эстетических спорах о «творческом переустройстве жизни», об искусстве сцены, происходивших в высокопрофессиональной среде, и дискуссионными баталиями в провинции, в пролеткультовских студиях, в рабочих клубах. Первые могли оканчиваться непримиримой личной враждой, но при этом творческая полемика способствовала рождению произведений искусства, получивших мировое признание. На «низовом уровне» представления о «новой культуре» и «новом театре» тоже различались, но под этими понятиями подразумевалось не какое-то особое искусство, а главным образом новый дух общественных отношений в культуре, основанный на энтузиазме совместного сотрудничества. Многочисленные «Революционные театры», ТРАМы, рабочие клубы в значительной степени занимались созданием таких общественных и художественных форм, которые бы преодолевали отчуждение между театром и публикой, разными ее категориями.

В условиях переходности, когда прежние духовные и управленческие структуры были деформированы или разрушены, когда часто и непредсказуемо менялась внутривполитическая и внешняя обстановка, неизбежно обновлялась, трансформировалась и система управления культурой, менялись и ее приоритеты, касающиеся поддержки искусства.

В каком направлении развивался процесс? В первые послереволюционные годы, в период жесткого противостояния различных направлений в искусстве, власть, сохраняя как национальное достояние «академические театры», провозглашая плюрализм, тем не менее явно поощряла авангардное, «левое» искусство». Именно оно объявлялось художественным соответствием левому политическому и социальному курсу. Затем авангардистов (в плане поощрения

инициатив, материальной поддержки) вытеснили пролеткультовские «пролетарские художники».

Однако размах деятельности Пролеткульта быстро снижается, он утрачивает самостоятельность, подчиняясь партийному и профсоюзному контролю. С 1925 года Пролеткульт окончательно переводится в подчинение ВЦСПС, и в этом статусе просуществует до своего роспуска в 1932 году. К концу 1920-х годов в культурной политике становится преобладающим покровительство реалистическим направлениям в искусстве.

Масштаб и разнообразие театральных достижений в период послереволюционного десятилетия, сложнейшего для государства, заставляют изучать опыт, приобретенный театром в столкновениях разных политических и художественных позиций, в том числе и на региональном уровне.

Глава IV. Театральные процессы в переходную эпоху в России рубежа XX – XXI веков

Новый цикл перемен на рубеже XX – XXI веков принес проблемы, во многом схожие с теми, с которыми столкнулись наше общество, культура, театр, веком раньше. Вновь произошло крушение идеалов, переоценка ценностей. Наряду с резкой социальной стратификацией, начались процессы культурной дифференциации, дробления и размежевания, как по идеологическим, так и по эстетическим основаниям. Вновь были провозглашены заветные идеалы «свободы», «равенства», «братства». Однако свобода во многих случаях обернулась вседозволенностью, «равенство» – расслоением на бедных и богатых, «братство» – стрельбой и кровью в разных концах и «точках» бывшего СССР, очередным отрицанием прошлого.

Распад СССР, как прежде крах империи, резко изменили ощущения времени и пространства – базисные категории мировосприятия. Если после революции и окончания Гражданской войны появилась (и внедрялась) вера в «светлое будущее», то подобные настроения, возникшие в середине 1980-х годов, в 1990-е для многих сменились боязнью будущего, «футурошоком», как назвал это болезненное состояние, порождаемое переменами, А. Тоффлер» [435].

Изменились и пространственные ориентиры. Границы страны «сжались», а по их периметру разгорелись конфликты. Даже собственный дом перестал быть местом безопасности. Рухнувший «железный занавес» раздробился на множество железных дверей внутри страны. В годы «холодной войны», хотя и возникало чувство изолированности, но все-таки люди не чувствовали себя на обочине мира.

Театр как социокультурный институт и вид искусства (при видовой неизменности), адаптируясь к внешним и внутренним меняющимся обстоятельствам, испытал трансформацию практически всех сторон своей деятельности: организационно-экономической, функциональной, творческой.

4.1. Социокультурные изменения в России второй половины 1980-х годов и их влияние на функционирование театра

Общегосударственные реформы, начавшиеся в Советском Союзе в середине 1980-х годов, последующий переход от социалистической системы отношений к капиталистической, повлекли за собой изменения и в сфере культуры.

На волне гласности поднялся газетно-журнальный бум⁶⁴. Апологетика советских порядков быстро сменилась обличительным пафосом. При этом свобода оказалась под диктатом жестких конъюнктур – «за» или «против» власти, что в сфере театра (и не только) приводило к смещению собственно художественных критериев. Сам факт оппозиционности давал своего рода индульгенцию на художественные слабости. Хотя в нынешнем веке нигилистическое отношение к наследию советской культуры ослаблено, два полюса (советское и антисоветское) продолжают разрывать общественное сознание. Столетие назад «беда футуризма» виделась Н. А. Бердяеву в том, что «он слишком обращен назад, отрицательно прикован к прошлому, слишком занят сведением с ним счетов и все не переходит к новому творчеству в свободе» [229, с. 11–12]. На современном историческом этапе подобное «сведение счетов» тоже обедняет творчество.

Если в 1920-е годы устраивались театрализованные судилища над Онегиным, Печориным, иными книжными и историческими героями, то в перестроечное время осуждениям подверглись М. Горький⁶⁵, М. А. Шолохов, даже Б. Ш. Окуджава (за «Комиссаров в пыльных шлемах»), А. Н. Пахмутова и Л. Г. Зыкина, другие представители искусства за «советские мотивы» в творчестве. Со временем их творчество было «реабилитировано». Во второй

⁶⁴ Тиражи публицистических и литературно-публицистических журналов достигли небывалых цифр. К примеру, с 1986 по 1990 год тираж «Нового мира» вырос с 414 000 экземпляров до 2 610 000, «Огонька» – с 1 485 000 до 4 600 000 экземпляров. Как признался кто-то из журналистов – «плохие новости лучше продаются».

⁶⁵ Яркий пример – удаление в 1990 году профиля М. Горького с логотипа «Литературной газеты» (возвращен в апреле 2014 года).

половине 1980-х годов некоторые статьи по жанру стали напоминать доносы. В новом времени с новой силой возродилась старая установка: замкнуть оценки на идеологию, на политику.

Симптоматично, что спектакль 1986 года «Диктатура совести» в Ленкоме по пьесе М. М. Шатрова в постановке М. А. Захарова, был построен как импровизированный «суд над Лениным». Хотя, в финале звучал призыв «следовать заветам Ленина», тем не менее, в ходе представления под вопрос ставились суть и судьба социалистических идей и роль их «проводников», отдельных личностей. В полемику, происходившую на сцене между историческими и вымышленными персонажами прошлого и настоящего времени, вовлекались и зрители. В одном из интервью 2014 года М. А. Захаров назвал «Диктатуру совести» спектаклем-митингом, спектаклем-диспутом: «Это был такой период, когда хотелось митинговать, сметать старые устои, выстраивать новую демократическую Россию. <...> Все это делалось без глубокого исследования, без понимания, что именно нужно сделать, чтобы построить эту новую Россию. <...> И когда на «Диктатуру совести» пришел Борис Николаевич Ельцин, ему, как и другим зрителям, тоже дали микрофон. И он сказал: «Да, мы поначалу думали, что все проблемы легко и быстро можно преодолеть. А оказалось, что это дело трудное и неоднозначное» [110].

В Китае, наряду с выражением – «Не дай вам Бог жить в эпоху перемен», есть и другое: «Если ты почувствовал ветер перемен, то надо строить не стены, а ветряную мельницу». Первое, что «ветер перемен» изменил в театре, это – репертуар, основополагающий компонент художественной программы театра. Продолжив аналогию, самыми шумными сценическими «ветряными мельницами» перестройки можно назвать уже упомянутую «Диктатуру совести» в Ленкоме и спектакль «Говори» в Ермоловском театре (1985)⁶⁶. Пьеса молодого автора А. М. Буравского «Говори...» по мотивам очерков В. В. Овечкина

⁶⁶ Во второй половине 1980-х годов в центре общественного внимания также были: «Серебряная свадьба» А. Н. Мишарина во МХАТе, «Стена» А. М. Галина в «Современнике», «Статья» Р. Х. Солнцева в ЦАТСА, «Цитата» Л. Г. Зорина в Театре имени Моссовета и другие спектакли, публицистической направленности, отражавшие перемены в жизни страны. Многие из них почти сразу же были экранизированы (созданы телеспектакли или оригинальные фильмы).

«Районные будни», опубликованных на волне «оттепели» в 1956 году, вдруг оказалась весьма созвучной атмосфере гласности⁶⁷. «Говори...» даже называли «визитной карточкой перестройки». В. В. Фокин, постановщик спектакля⁶⁸, спустя 30 лет, как и М. А. Захаров, признает иллюзорность многих представлений, существовавших в раннеперестроечный период: «Нам казалось, что все завтра поменяется, потому что мы это говорим. Сейчас мы понимаем, что ничего не поменялось, хоть мы и говорили» [524].

Действительно, преобразования, начавшиеся в конце 1980-х годов с помощью манипуляций «невидимой руки рынка», пока не принесли ожидаемых результатов. Вновь наблюдается, перефразируя Осипа Мандельштама, «водянка больших деклараций» [134, с. 75]. Известная максима Адама Смита о «невидимой руке рынка» от многочисленных повторений утратила свой первоначальный смысл. Ведь основоположник современной экономической теории, излагая идеи экономического либерализма в своем труде «Исследования о природе и причинах богатства народов» (1776), полагал, что способ мироустройства на основе свободных рыночных отношений требует от человека не просто естественного поведения, но и следования должному, то есть – правилам общественной морали и нормам закона. «Каждому человеку, пока он не нарушает законов справедливости, – писал экономист и философ, – предоставляется совершенно свободно преследовать по собственному разумению свои интересы и конкурировать своим трудом и капиталом с трудом и капиталом любого другого лица и целого класса» [413, с. 497]. Таким образом, у «невидимой руки рынка», по мысли А. Смита, есть жесткие ограничения пределов свободы предпринимателей. Эти ограничения определяются моральными категориями и прежде всего социальной справедливостью. Но именно ее дефицит остро ощущается в современном обществе.

⁶⁷ Показ порядков колхозной жизни, сложившихся в давнюю пору, приобретал на сцене характер обобщения, критики всей советской «тоталитарной системы», говорил о необходимости системных перемен.

⁶⁸ В 1987 году В. В. Фокин за этот спектакль (первый, поставленный им в качестве главного режиссера Театра им. М. Н. Ермоловой) был удостоен Государственной премии РСФСР в области литературы и искусства.

В 1980-е годы о многих проблемах, накопившихся в театральной сфере, стали говорить открыто. Нарастающее сопротивление вызывала регламентация практически всех сторон деятельности театров. О необходимости демонтажа жесткой системы администрирования применительно к театру первым публично в 1985 году выступил Марк Захаров. Его статья «Аплодисменты не делятся» в «Литературной газете» [109] вызвала бурную дискуссию в СМИ. В ней участвовали не только известные театральные деятели (Георгий Товстоногов, Андрей Гончаров, Олег Ефремов, Анатолий Эфрос и др.), но экономисты, социологи, другие специалисты. Они выражали обеспокоенность по поводу разросшихся трупп, репертуарных ограничений по идеологическим причинам, отсутствия финансовой гибкости, низкой заработной платы и ее неадекватности (зависимости от продолжительности работы в театре, а не от занятости в репертуаре), устаревшей материально-технической базы и многих других назревших проблем. Дискуссия, продолжавшаяся в течение года, обнажила наличие системного кризиса в театральном деле, что побудило власти к его поэтапному реформированию, к разработке законодательной основы управления театрами в меняющихся условиях. Первым шагом в этом направлении стало Постановление Совмина СССР от 8 июля 1986 г. № 800 «О комплексном эксперименте по совершенствованию и повышению эффективности деятельности театров». В эксперименте, рассчитанном на два года (с 1 января 1987 по 1 января 1989) приняли участие 82 театра, из них 58 драматических, 17 музыкальных, 6 юного зрителя и 1 кукольный, что составляло приблизительно 13,5% от общего числа театров [11]. Основные положения эксперимента предполагали следующие изменения:

- децентрализацию системы управления театрами;
- расширение самостоятельности театров в планировании и осуществлении творческо-производственной деятельности;
- демократизацию внутритеатрального управления, усиление роли художественного руководства и худсоветов;

– новый порядок формирования репертуара (отмена цензуры, актов приема готовых спектаклей вышестоящими органами культуры).

Рассмотрим результаты эксперимента, основываясь на воплощении вышеуказанных четырех положений.

1. Децентрализация системы управления театрами происходила через расширение прав местных органов власти: они получили правовое основание для создания новых театральных коллективов самых разных форм, их реорганизации или ликвидации с учетом потребностей регионов. Тем самым был запущен процесс структурной трансформации театров.

В 1987 году в Москве был открыт «Театр дружбы народов» без постоянной труппы, призванный развивать культурные связи между национальными республиками (в 1992 году преобразован в Театр наций). Возникли первые в стране театры на контрактной основе: в 1988 году в Тольятти в рекордные сроки открыли «Государственный экспериментальный театр «Колесо»⁶⁹, в 1989 году в Волгограде – Новый экспериментальный театр (НЭТ). Труппа НЭТа была сформирована за три месяца. Перед тем произошло событие еще более редкое в советское время – ликвидация театра. Драматический театр им. М. Горького, открывшийся в 1918 году, именно в год 70-летия закрыли. В его здании и начал работать НЭТ.

В ходе эксперимента в связи с меняющимися обстоятельствами в него вносились коррективы. Важным дополнением стало «Положение о театре-студии на бригадном (коллективном) подряде», принятое в 1987 году сначала для Москвы. Ранее студии могли работать у нас только в статусе самодеятельности. Новый документ давал любительским объединениям возможности профессионализации, сопоставимые по размаху, пожалуй, лишь с началом 1920-х годов. Инициаторами (лоббистами) выступили лидеры московских театров-студий (М. Г. Розовский, С. Р. Кургинян, В. С. Спесивцев,

⁶⁹ 2 марта 1988 года подписан приказ о его создании, а 15 декабря 1988 года театр уже принимал первых зрителей в собственном, специально реконструированном здании. Модель контрактного театра была разработана руководством театра, художественным руководителем театра нар арт. РСФСР Г. Б. Дроздовым совместно с кафедрой экономики Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии (ныне – Российский государственный институт сценических искусств).

М. Г. Щепенко), образовавшие «Экспериментальное хозрасчетное объединение театров-студий – «ЭХО». Вскоре на хозрасчетный способ работы перешли театр-студия «На Юго-Западе» под руководством В. Р. Беляковича и театр-студия под руководством О. П. Табакова, образованная из его учеников, выпускников ГИТИСа 1980 и 1986 годов. Так, в столице появилось шесть новых театров. Это был значительный прорыв, учитывая, что за послевоенный период, с 1946 по 1986 год (за 40 лет!), в Москве было открыто всего несколько театров⁷⁰. А к концу 1987 года в одной Москве было уже около 300 театров-студий [516].

С 1 января 1989 года, согласно Постановлению «О переводе театров страны на новые условия хозяйствования», организационно-правовые нормы «Положения о театре-студии на бригадном подряде» были распространены на остальные театры-студии, что способствовало процессу самоорганизации, многовариантности путей развития театрального дела [25]. Быстрый рост студийных коллективов с последующей профессионализацией начался повсеместно. Студийное движение было поддержано Союзом театральных деятелей России. Организовывались многочисленные фестивали в Москве, в других городах (региональные, зональные), которые способствовали самоопределению коллективов в новых условиях. В конце 1980-х годов театры студийного типа появились и в Перми.

2. Расширение самостоятельности театров, выразилось в снятии ряда ограничений, отмене планового количества новых постановок, в предоставлении театрам права самим устанавливать цены на билеты, решать вопросы материального стимулирования и другие задачи. Все это благоприятным образом трансформировало финансово-экономическую деятельность, повысило показатели в этой сфере, улучшило положение самих

⁷⁰ В 1956 – Современник, в 1965 – Детский музыкальный театр (ныне им. Н. И. Сац), в 1972 – Московский государственный академический Камерный музыкальный театр под художественным руководством Б. А. Покровского (с 2018 года – Камерная сцена им. Бориса Покровского в составе Большого театра), в 1976 – Новый драматический театр в Бабушкинском районе, в 1985 – Сфера, в 1986 – Еврейский драматический театр-студия.

работников театра. Если раньше фонд зарплаты был жестко увязан со списочным составом работников, то эксперимент позволял увеличивать фонд за счет экономии расходов и дотации, а сэкономленные средства расходовать на премии и надбавки. Творческому коллективу предоставлялось право самостоятельно выбирать форму распределения дохода. При этом на период эксперимента театрам был гарантирован стабильный размер дотации. Конечно, вместе с обретением свободы (художественной и экономической) возросла и ответственность театров за результаты творческо-производственной деятельности.

3. Демократизация внутритеатрального управления происходила, с одной стороны, через расширение прав художественного руководства, с другой – путем усиления роли худсоветов. С 1987 года в академических театрах (в остальных театрах – с 1989) были введены, точнее сказать, возвращены должности художественных руководителей, отмененные в 1949 году. Тогда, 70 лет назад, вместо полновластных худруков были учреждены главные режиссеры, подчиненные директорам. Как показала многолетняя практика, больший порядок и успех сопутствовал тем театрам, в которых директор «добровольно» признавал лидерство главрежа, и, соответственно, – приоритетность художественных задач. В противном случае конфликты из разряда, «кто главнее?», действовали разрушительно.

С 1999 года на основании Постановления Правительства РФ от 25 марта 1999 г. N 329 «О государственной поддержке театрального искусства в Российской Федерации» руководство театром (по выбору учредителя) может осуществляться на основе единоначалия – директором или художественным руководителем, с которым учредитель заключает трудовой договор (контракт), а также на основе разделения сфер ведения, когда с каждым из руководителей заключается отдельный трудовой договор (контракт) [10]. Но поскольку производственная и творческая сферы в театре тесно взаимосвязаны, фактически было санкционировано двоевластие, чреватое конфликтами. При этом в штатном расписании осталась и должность главного режиссера.

Для театров, участвовавших в эксперименте, было разработано новое «Положение о художественном совете театра» как органе внутреннего самоуправления, выбиравшегося творческим составом. Худсоветам предоставили право окончательных решений по ряду вопросов, связанных с творчеством, с финансовыми делами (например, участвовать в перераспределении фонда зарплаты). При этом ответственность за реализацию решений возлагалась на администрацию и художественное руководство. Подобная структура, обладающая властью, но безответственная, оказалась нежизнеспособной: до истечения двух лет, отпущенных на эксперимент, худсоветы были лишены властных полномочий, возвращены к прежнему совещательному статусу. Так, в очередной раз провалилась идея самоуправления в театре. А вскоре худсоветы почти повсеместно вообще были упразднены. Но периодически возникают разговоры о возрождении в творческих коллективах худсоветов, главным образом для наблюдения за уровнем художественности, предотвращения низкопробных явлений и т. п.

4. Значимым результатом театрального эксперимента стала трансформация репертуара, связанная с изменением порядка его формирования. Главным фактором послужила отмена цензуры. Сначала – де-факто, де-юре это произойдет в мае 1991 года [19]. Выбор пьес без предварительного утверждения на репертуарных совещаниях, упразднение многоступенчатой системы приемки готовых спектаклей представителями вышестоящих органов культуры, привели к довольно быстрому обновлению репертуара. Произошло это преимущественно за счет обращения к авторам, темам, проблемам, ранее запрещенным или замалчиваемым.

На пике популярности оказались историко-публицистические пьесы, среди них – «Дача Сталина» В. С. Губарева, «Я, бедный Сосо Джугашвили» В. П. Коркия, инсценировки прозы – «Дети Арбата» А. Н. Рыбакова, «Белые одежды» В. Д. Дудинцева. В репертуарных афишах появились имена М. А. Булгакова, Н. С. Гумилева, А. П. Платонова, Н. Р. Эрдмана, И. Э. Бабея, Э. Ионеско, С. Мрожека, других авторов, чьи произведения ранее были изъяты

из культурного наследия или имели ограниченный доступ на сцену. Хотя поток запрещенной литературы довольно быстро был исчерпан, ее сценическое воплощение расширило содержательную, функциональную составляющие в деятельности театра, привлекло в театр новых зрителей.

Наконец, появилась возможность свободно (без изнурительного преодоления запретов) ставить пьесы Л. С. Петрушевской, В. К. Арро, А. Н. Казанцева, С. А. Злотникова, А. М. Галина, В. И. Славкина, Л. Н. Разумовской, А. А. Дударева, других представителей «новой волны» (или поствампировской), как называли группу драматургов, заявивших о себе в конце 1970-х – начале 1980-х годов. Их творчество стало своеобразной альтернативой производственной и политической драме 1970-х (А. И. Гельмана, И. М. Дворецкого, М. М. Шатрова). При разной манере письма феномен единства авторов «новой волны» проявился в точно схваченной атмосфере времени: в ощущении неблагополучия, безысходности в сочетании с предчувствием грядущих перемен. Наблюдалась и схожесть судеб героев (преимущественно среднего возраста, разочарованных, неустроенных). В этом смысле «новая волна» типологически (по атмосферности как основной черте стилистики) связана с «новой драмой» конца XIX – начала XX века.

Чтобы подчеркнуть, как стремительно, всего через несколько лет, изменилось состояние общества и социокультурные запросы публики, повлиявшие на трансформацию репертуара, остановимся на весьма показательных перипетиях пьес авторов новой генерации. В 1983 году в «Литературной газете» прошла широкая дискуссия: «Драматургия 80-х – проблемы и поиски». Л. А. Аннинский, открывший дискуссию, писал, что новая драматургия показала духовный финал розовских «мальчиков»: «Вчерашние мечтатели неожиданно для себя стерженеют» [70]. Обсуждение проблем было активно подхвачено и другими периодическими изданиями. Несмотря на растущий со стороны театров интерес к этим пьесам, власти, опасаясь ненужных аллюзий, препятствовали их включению в репертуар. Характерными были обвинения в «мелкотемье», «чернухе», «пессимизме». За требованиями –

усилить положительное начало, гражданственность и т. д., – в сущности, стояли охранительные установки по отношению к государству.

Как вскоре выяснилось, авторы проявили прогностическую зоркость: в событиях частной жизни, в смещении понятий престижа, они уловили изменение социальной структуры общества, зафиксировали, с одной стороны, пошатнувшееся самоощущение интеллигентов, а с другой – появление героев, порожденных временем потребительского дефицита, «энергичных людей» (по характеристике В. М. Шукшина). В 1990-е годы одни превратились в «новых бедных», а другие («энергичные») стали «новыми русскими».

Впервые на театральную сцену новые герои вышли в спектакле «Смотрите, кто пришел!» по пьесе В. К. Арро, одного из лидеров «новой волны». Постановка в театре им. В. В. Маяковского (режиссер Б. А. Морозов) стала событием не просто театральным, но общественно-социального значения. Спектакль был приостановлен после двадцатого представления, что только подогрело интерес к нему⁷¹. Само название пьесы превратилось в имя нарицательное. После запрета и последовавших доработок, спектакль сдавали разным инстанциям несколько раз. Разрешили только после изменения финала: герой не кончал жизнь самоубийством, дачу не продавали (мотив «вишневого сада» в то время был весьма популярен). Пьеса в этой редакции шла в 50 театрах, хотя была заявлена более чем в ста, но в половине ее запретили местные власти.

Драматичным был путь на сцену и других пьес «новой волны». Тогда появилась установка, чтобы «не ссориться» с творческой интеллигенцией, готовые спектакли не запрещать, а «дорабатывать». Так, в 1982-году в Москве, кроме «Смотрите, кто пришел», «дорабатывались» «Борис Годунов» на Таганке, «Самоубийца» в Театре сатиры, «Три девушки в голубом» в Ленкоме и другие спектакли. «Три девушки в голубом» вышли к зрителям в 1985, «Борис

⁷¹ Говорили, что у истоков запрета стоял сам Ю. В. Андропов, недавно ставший Генеральным секретарем компартии. Впоследствии Г. А. Арбатов (советник и близкий друг Ю. В. Андропова) в книге «Свидетельство современника», выпущенной в 1991 году, подтвердил посвященность генсека в театральные перипетии, его негативное отношение к ряду спектаклей и наличие прямых «запретительных» указаний [58, с. 324–325].

Годунов» – в 1988. «Самоубийца» Н. Р. Эрдмана был «отредактирован» С. В. Михалковым.

В 1981 году состоялись премьеры «Дорогой Елены Сергеевны» Л. Н. Разумовской в Молодежном театре Таллина на эстонском языке, в 1982 году – в Ленинградском Ленкоме. Пьеса была принята к постановке во многих (более 20) театрах. Но в 1983 году по распоряжению Министерства культуры СССР спектакли сняли с репертуара. Сигналом послужило возмущенное письмо учительницы из Уфы, увидевшей в пьесе «очернение советской школы» и вообще советской действительности [545]. Лишь в 1987 году, благодаря театральному эксперименту, постановки возобновились. Запрет был снят и с других пьес.

Но вот парадокс! Когда преграды исчезли, интерес к драматургии «новой волны» снизился. Разошлись и дальнейшие пути драматургов, в том смысле, что с конца 1980-х годов прежней общности в их творчестве не наблюдалось. Феномен «новой волны» длился непродолжительный период, около 5 – 7 лет, затем произошел спад. Почему? Причина видится в том, что свобода, которую «волна» приближала, ее же и поглотила, по крайней мере, уменьшила эффект воздействия. То, о чем театр говорил со зрителем намеками, с началом «гласности» заговорили открыто. Конечно, в репертуаре столичных и провинциальных театров пьесы вышеназванных авторов сохранялись, а некоторые возглавляли репертуарные списки, но их время было уже на исходе. Сценические аллюзии, подтексты этой драматургии, как и социально-обличительный пафос пьес производственной и политической драмы, утратили для зрителей прежнюю притягательность.

В 1989 году по итогам осмысления двухгодичного эксперимента (1987 – 1988) на новые условия работы были переведены все театры. Основанием стало совместное Постановление коллегии Министерства культуры СССР и секретариата правления СТД СССР от 16 марта 1989 года «О переводе театров на новые условия организационно-творческой и экономической деятельности» [28, с. 12–30]. Таким образом, в масштабах страны осуществился переход от

отраслевой системы управления театрами к территориальной, от государственного управления к государственно-общественному. Произошла децентрализация финансирования театра, появилась возможность финансирования из разных источников (меценаты, спонсоры). В бюджетах местных органов власти стали создаваться фонды поддержки театрального искусства. В 1989 году дотации, выделяемые театрам и предназначенные лишь для покрытия плановых убытков, были заменены бюджетными ассигнованиями, которые включались в доход театра.

В результате предоставленных театрам художественных и экономических свобод в сочетании с постоянным финансированием, произошло, по выражению Г. Г. Дадамяна, настоящее «экономическое чудо» в отдельно взятой театральной сфере: в 1990 году впервые в истории театрального дела совокупные доходы театров России превысили их расходы в 2,4 раза [531]. Период такого финансового благополучия был коротким, его обеспечивала (ругаемая) «административно-командная система», ослабленная, но еще сохранявшая рычаги влияния. С развалом этой системы нарушилось и стабильное бюджетное финансирование..

В 1991 году ключевые идеи театрального эксперимента легли в основу так называемого «Положения о театре в РСФСР» (Постановление Совета министров РСФСР от 31 мая 1991 г. N 297 «О социально-экономической защите и государственной поддержке театров и театральных организаций в РСФСР») [19]. Согласно постановлению, театрам была гарантирована свобода художественно-творческой и административно-хозяйственной деятельности, текущее финансирование возлагалось на учредителя. Были узаконены театры трех форм собственности – государственной, муниципальной и частной. Началось постепенное включение всей театральной сферы в рыночную экономику.

Освободившись в ходе реформ от идеологических императивов, театры попали в зависимость от условий рынка, от потребительского спроса, что привело к трансформации их функциональной направленности. Хотя искусство

театра полифункционально, и функции тесно взаимосвязаны, но, как справедливо подчеркивает Н. А. Хренов, наблюдается их производность «по отношению к общественной системе» [460, с. 128]. Так, в театрах «производным» от рыночных отношений (как ранее в годы НЭПа) стал сильнее проявляться развлекательный аспект, в том смысле, что приоритетной оказывалась не художественная программа «по совершенствованию и повышению эффективности деятельности театров», на что изначально был направлен эксперимент, а коммерческая составляющая, ставка на «кассовый репертуар». Соответственно заметно усилилась ориентация на западную коммерческую пьесу, на комедии и мелодрамы А. Николаи, К. Манье, Н. Саймона, А. Пуаре, Р. Тома и пр. Возникают даже эротические театры. Эротические сцены и эпизоды с «обнаженной натурой» начинают появляться и в спектаклях репертуарных театров. В частности, такая «натура» мелькнула в спектакле Ленкома «Мудрец» (по мотивам пьесы А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты») в 1989 году в постановке М. А. Захарова. Но далеко не во всех театрах подобные эпизоды были художественно оправданы и решались остроумно, не говоря уже о «пиратской» продукции, которая показывалась в многочисленных кооперативных видеосалонах.

Возмущенная общественность, как и в послереволюционные годы, сигнализировала в соответствующие надзорные инстанции, писала в газеты. К обсуждению проблемы подключились депутаты. 5 декабря 1990 года М. С. Горбачев подписывает распоряжение «О разработке неотложных мер по охране общественной нравственности». Председателем специальной комиссии по борьбе за нравственность был назначен министр культуры СССР Н. Н. Губенко⁷². Распоряжением предписывалось разным ведомствам⁷³ выделить для работы в комиссии соответствующих специалистов [6].

⁷² Н. Н. Губенко был первым Министром культуры СССР (назначен 21 ноября 1989 г.) не из партийных функционеров.

⁷³ Министерству юстиции СССР, Прокуратуре СССР, Верховному суду СССР, Министерству внутренних дел СССР, Министерству финансов СССР, КГБ СССР, Государственному комитету СССР по кинематографии, Государственному комитету СССР по народному образованию, Союзу кинематографистов СССР.

В целом первый этап реформирования театральной сферы, происходивший в годы «перестройки», расширил возможности самоорганизации театров, обусловил появление новых элементов инфраструктуры (среди них – антрепризы, продюсерские центры, театральные агентства). Снятие идеологических ограничений способствовало трансформации репертуара, что повлекло за собой функциональное и эстетическое обновление.

Изменения коснулись театральной коммуникации. Творцы стали чаще использовать так называемые «художественные стратегии», провокации, завоевывая известность не всегда от мастерства, но зачастую от популярности у зрителей выбранного ими «художественного поведения». В публике сильнее стали проявляться элементы «престижного потребления».

Как показала практика, культурная политика перестроечных лет, принятие ряда законодательных мер в отношении театров, нормализовавших деятельность театров в плане свободы творчества, не повлекли за собой автоматически художественных успехов. Эйфория, связанная с надеждой на хозрасчет и рыночные отношения в искусстве, быстро прошла. Адаптация репертуарных театров к изменившимся социокультурным условиям оказалась весьма болезненной. Посещаемость их стремительно падала. Если в 1986 году заполняемость российских театров составила 73,7 млн зрителей (был всплеск зрительской активности), то уже в 1987 году театры недосчитались более двух миллионов зрителей [44, с. 38–40]. К 1990 году посещаемость снижается до 55,6 млн [516].

Подобное снижение зрительского спроса, характерное для репертуарных театров (за некоторыми исключениями), было особенно заметно на фоне стремительно растущего количества театров студийного типа, преимущественно камерных, мобильных, привлекавших зрителей своей необычностью (в названии многих содержалось слово «эксперимент»). Кстати, именно под названием «Эксперимент» возник в Перми в 1987 году театр танца модерн, реорганизованный в 1992 году в «Балет Евгения Панфилова». Подъем студийного движения в середине 1980-х годов совпал с жадой перемен, когда

все новое, «неформальное» (в политике, в экономике, в системе образования, в других сферах деятельности), приобретая ореол гонимости, быстро входило в престижную обойму, априори наделялось нравственным, художественным и иным авторитетом.

И как следствие, нередко происходила подмена смыслов в понятиях и делах: достаточно было какое-то создание в художественной сфере назвать экспериментом, как оно уже приравнивалось к открытию. Этот «знак равенства» возникал на страницах печати, в других средствах массовой информации, привлекая интерес публики, формируя соответствующим образом общественное мнение. Как известно, эксперимент может дать и отрицательный результат (что тоже бывает чрезвычайно важно, особенно в науке), но очевидно, что по ценности эксперимент и открытие – далеко не одно и то же.

Репертуарный театр (как крупный корабль) в силу своей структуры не может быстро разворачиваться, то в одну, то в другую сторону, повинуюсь диктату общественного мнения, требованиям рынка или поискам художественной альтернативы. В годы «перестройки», ставшая достоянием общества информация о тайных преступлениях «административно-государственной системы», породила мощный вал неприятия всего «государственного». Общественное сознание почти автоматически вписывало государственные театры (на основании однокорневых прилагательных) в государственный монолит, скомпрометировавший себя ложью и лицемерием. Своеобразная путаница происходила и с существительными: «стагнация», «стабильность», «стационарность».

Таким образом, стационарные театры с большой историей, с традициями – предмет зависти «цивилизованного мира» – в родном отечестве стали зачастую представляться устаревшей структурой, которую необходимо разрушить наравне с иными государственными оплотами «застоя» и «тоталитаризма». Подобный взгляд сопоставим с отношением в послереволюционное время к императорским, впоследствии академическим театрам.

«Ветер перемен» проник и в театры, и в творческие союзы. Если считать, что культура задает модели поведения, можно предположить, что импульс к переменам, к расколу страны был дан на V съезде Союза кинематографистов СССР, состоявшемся в мае 1986 года [392]. Тогда впервые открыто прозвучала критика руководящей роли КПСС и советской идеологии, было обвинено в застойности и отстранено от занимаемых постов все правление Союза кинематографистов, в которое входили Лев Кулиджанов (председатель СК), Сергей Бондарчук, Евгений Матвеев, Владимир Наумов, Станислав Ростоцкий, другие корифеи советского кино.

В 1986 году прошли съезды других творческих союзов, в июне – VIII съезд писателей СССР [256], в октябре – XV съезд Всероссийского театрального общества и Учредительные съезды Союза театральных деятелей РСФСР и СССР [391]. И хотя съезды писателей и деятелей театра, в отличие от кинематографистов, проходили в более спокойной атмосфере, наряду с организационными переменами и рокировками в руководстве⁷⁴, они тоже сопровождались тревожащими дискуссиями, что через освещение в СМИ влияло на самосознание не только «корпоративной», но и широкой общественности, расшатывая устоявшиеся представления о процессах в социуме и культуре.

В этом контексте своеобразной репетицией распада Советского Союза видится раздел МХАТа (1987) и Театра им. М. Н. Ермоловой (1989). Конфликты происходили и в ряде периферийных театрах. Были случаи голодовок, забастовок, когда артисты отказывались играть спектакли, требуя увольнения того или иного главного режиссера. Подобные скандалы снижали в глазах зрителей авторитет творцов, бывших ранее властителями дум. «Желтая пресса» сорвала остатки покровов с тайн творчества. Как предупреждал в свое время Г. Флобер, – «не прикасайтесь к кумирам, позолота останется на руках».

⁷⁴ Бывший первый секретарь Правления Союза писателей СССР Г. М. Марков был перемещён на должность председателя Правления, первым секретарём стал В. В. Карпов. Театральное общество было переименовано в Союз театральных деятелей РСФСР, его председателем избран нар. артист СССР М. А. Ульянов. Тогда же был организован Союз театральных деятелей СССР для координации работы республиканских отделений СТД под председательством нар. артиста СССР К. Ю. Лаврова.

В создавшихся условиях, с одной стороны, разрушали тоталитаризм, рассуждали о плюрализме и «новом мышлении», с другой (с прежним тоталитаристским пафосом), требовали – «единым строем», «в массе», «все как один»: общество – к рынку и капитализму, театры – к «новым формам»,

4.2. Культурная политика постсоветского времени и трансформации театра

Культурная политика государства как макроинструмент культурного процесса особенно важна в переходные периоды. В постсоветское время процесс театрального реформирования продолжился. Одна из главных проблем – адаптация репертуарного театра как модели, сложившейся в годы советской власти, к новым социокультурным и экономическим условиям. Функционирование театров последних десятилетий (как и в послереволюционное время) неразрывно связано с созданием новой законодательной базы.

В 1992 году были приняты «Основы законодательства Российской Федерации о культуре», регулирующие правоотношения в различных сферах культурной деятельности, в том числе театральной [16]. В «Основах...» были строго разграничены полномочия федеральных органов государственной власти, органов власти субъектов РФ и органов местного самоуправления в области культуры. Впервые в России на законодательном уровне была ограничена степень вмешательства государства в сферу культуры. Установлен гарантированный минимальный уровень расходов государства на культуру. Ее финансирование должно было составлять не менее 2% средств федерального бюджета и не менее 6% средств местных бюджетов [там же]. Однако эта норма закона на практике не выполнялась. Доля затрат на сферу культуры в 1992–2000 годах (по разделам функциональной классификации бюджетных расходов «Культура искусство» и «Средства массовой информации») в среднем составляла из федерального бюджета – 0,9 %, из бюджетов субъектов РФ – 2,75 % [471, с. 196].

В 2000 году по бюджетному финансированию культуры из восьмидесяти девяти регионов Москва находилась на тридцать первом месте. Первое место занимала Кемеровская область, где губернатор Аман Тулеев выполнял закон и выделял на культуру положенные 6% бюджета [541]. Остальные регионы в

полном объеме их никогда не выплачивали. В Перми финансирование культуры в 2000 году составляло 3,5% [317, с. 5].

В связи с тем, что финансирование не обеспечивалось соответствующими бюджетами, с 1 января 2001 года действие второй части статьи 45 («Финансирование культуры и культурной деятельности») «Основ законодательства Российской Федерации о культуре», ежегодно приостанавливалось федеральными законами и законами субъектов РФ [26]. С принятием так называемого «закона о монетизации льгот» (Федеральный закон от 22 августа 2004 г. № 122-ФЗ) вышеупомянутая статья утратила свою силу [2].

Помимо базового закона – «Основ законодательства Российской Федерации о культуре», принятого в 1992 году, в последующие годы по многим направлениям культурной жизни были приняты специальные нормативно-правовые акты, регулирующие особенности государственного воздействия в той или иной области. В целом, к началу 2000-х годов отношения в сфере культуры регламентировались Конституцией РФ, другими федеральными законами и подзаконными актами, которых насчитывалось более сотни [495, с. 34].

Новые нормы гражданского, бюджетного и налогового законодательства РФ фактически отменяли ряд прежних обязательств государства в отношении производственно-финансовой стороны театральной деятельности, сводили на нет свободы в этой сфере, завоеванные театрами ранее. Стала снижаться и доля государственного финансирования театров. О негативных тенденциях заговорили практики сцены и ученые, профильные специалисты. Если в 1990 году Г. Г. Дадамян говорил об «экономическом чуде», то в 1993 году, когда в театрах была введена единая тарифная сетка, и произошел переход к сметному планированию и сметному финансированию, он констатировал, что «чудо закончилось» [531].

В начале 1990-х годов ситуация с посещаемостью российских театров, резко ухудшилась [45, с. 46–49, с. 52–54]. Полагаем, что были и объективные причины спада зрительского спроса, не зависящие от самих театров. Если в

первой фазе перемен (1986 – 1990) в обществе еще были живы надежды на скорые положительные перемены («мы ждем перемен», как пел Виктор Цой), то после распада СССР, в период 1991 – 1993 годов произошел своего рода срыв в хаос. Как сообщалось, в начале 1990-х годов в России почти наполовину упала рождаемость, а люди стали чаще болеть, словно нация вдруг разом потеряла иммунитет. Нервная система очень часто не выдерживает нагрузок, связанных с новой ситуацией. И если человек долго не справляется с проблемами, то он реагирует на это состоянием тревоги, паники, агрессии или органическими заболеваниями.

Вследствие постоянной повышенной реактивности, преобладания защитных агрессивных реакций произошел эмоциональный износ общества, что не могло не повлиять и на характер восприятия искусства. При длительном состоянии стресса, усталости, когда «спит» воображение, снижается способность к сочувствию, к восприятию юмора. А отсюда и неадекватное, снивелированное впечатление от спектаклей: комедии не смешат, трагедии не потрясают, снижается и сама тяга к развлечениям. Характерно признание, пожалуй, самых «комедийных» авторов 1970 – 1980-х годов – Б. М. Рацера и В. К. Константинова о провале читки своей очередной комедии в одном из театров, где прежде шли почти все их пьесы. Как прозвучало на обсуждении, «время такое, что хочется серьеза. Закончим перестройку – тогда и посмеемся» [69, с. 146].

Отрицательно влияли на посещаемость и такие факторы, как страх темных улиц, финансовые затруднения, вторичная занятость, что с особой наглядностью проявилось в начале 1990-х годов. Обстановка в обществе оказалась настолько зыбкой, что стало вообще не до театра: произошло инстинктивное отторжение публики от театра как от искусства в принципе иллюзорного. Иллюзии выключают человека из социума, а это опасно, когда картина мира смутна и колеблется. В обманчивой, почти иррациональной действительности, вымышленные сюжеты не влекли. И наоборот, возрос интерес к документу, факту, точной информации. Обнаружились эти тенденции и на книжном рынке,

где снизился интерес к беллетристике и повысился к литературе non fiction. Еще Э. Гуссерль высказывал мысль о том, что в ходе развертывания кризисного сознания у людей возникает страсть к наблюдениям и познанию мира. По всей видимости, у людей в трудный переходный период исчезает желание (а подчас и силы) вникать в чужую психологию, переживать за чужую, выдуманную жизнь. Как писал в свое время Сергей Есенин, «с того и мучаюсь, что не пойму,/ Куда несет нас рок событий».

Очевидно, резкое падение зрительского спроса с начала 1990-х годов носило объективный характер и являлось не столько кризисом собственно театра, сколько кризисом зрителей, точнее того, что ранее определили как – «кризис вымысла». Так бывает с подростками в переходном возрасте, когда реальная жизнь становится для них интереснее и важнее вымышленной. Кстати, социологи и педагоги давно (еще в начале 1970-х годов) обратили внимание на то, что у зрителей отроческого возраста (от 10 до 15 лет) ослабевают интерес к театру [393, с. 86].

Здесь можно провести параллель и с целым обществом на стадии коренного перелома. Люди порой предположительно затруднялись назвать длительность того или иного процесса, они стали острее ощущать, что не управляют ходом событий даже в локальных пределах собственной жизни: что-то начавшись, могло неожиданно и главное – независимо от человека оборваться. Ценностные ориентиры стали размываться или стремительно обесцениваться, как, к примеру, честный труд. Зато странным образом возрос престиж «продажной любви» и «бандитского промысла».

Изменения в мироощущении, ухудшение экономической ситуации негативно сказались не только на устоявшихся репертуарных театрах, но и на театрах студийного типа, число их стало резко сокращаться. По характеристике А. Я. Рубинштейна, прозвучавшей на заседании Экспертного совета при СТД в ноябре 2004 года, «все законодательство, которое создано с 1992 года, абсолютно недружественно к искусству». Кроме того, напомнив театральный эксперимент, первый этап реформирования, начинавшийся со статьи Марка

Захарова «Аплодисменты не делятся», ученый подчеркнул, что существовавший тогда диалог с властью, позволивший театру выжить в очень тяжелых условиях, сейчас разрушен [558].

Особенно «недружественным» законодательным актом в отношении театральной сферы стал, принятый в 1998 году и введенный в действие в 2000 году, Бюджетный кодекс [7]. Театры были включены в бюджетную реформу без учета своей специфики вместе с другими организациями по «оказанию услуг населению» (школами, больницами, собесами и т. п.). В 2003 – 2004 годах в недрах Минфина и Минэкономразвития РФ была разработана «Программа реорганизации государственных и муниципальных учреждений социальной сферы (на период до 2006 года)».

22 мая 2004 года вышло Постановление Правительства РФ «О мерах по повышению результативности бюджетных расходов» [12]. Важной частью реорганизации стал перевод части бюджетных учреждений, в том числе театров, в новую организационно-правовую форму автономного учреждения (АУ) либо в государственную (муниципальную) автономную некоммерческую организацию (ГМАНО).

Принципы и перспективы реформирования, предпринятого фактически в закрытом режиме, обеспокоили театральную общественность своей скороспелостью и неопределенностью. Начались активные дебаты на телевидении, в прессе. Как тогда писали, «гудит не только столица – гудит Россия». Вот характерные названия статей 2004 года: «Театралы зовут народ на защиту», «Финансовая драма грозит театральным деятелям», «Куда двинется армия артистов?», «Великий театр должен уметь кусаться», «Кто театр уничтожит, будет проклят». Под таким заголовком вышла статья Георгия Исаакяна (тогда директора и художественного руководителя Пермского театра оперы и балета), в которой он писал: «Русский репертуарный театр – это великий театр. Нигде в мире этого нет. И тот, кто этот великий театр уничтожит, тот будет проклят. Как говорили про Александра II, что при нем произошло

освобождение крестьян, так про президента, при котором это произойдет, будут говорить, что при нем убили русский репертуарный театр» [113].

Союз театральных деятелей, кроме того, что организовывал пресс-конференции, форумы, оперативно привлек к изучению и обсуждению документов специалистов в области экономики театра из Государственного института искусствознания и других структур. Профессионалы негативно оценили сам вектор реформ. По их мнению, свобода хозяйственной деятельности автономным учреждениям давалась в обмен на отказ от бюджетных обязательств государства. Негативно оценивалось и стремление экономических ведомств создать в каждом театре, получившем статус автономного, наблюдательные (попечительские) советы из числа людей «со стороны», наделенных правом менять правовой статус учреждения. (Перспектива внедрения таких надзорных органов вызывала особенно бурные протесты в театральной среде.)

Ошибочной признавалась и установка на изъятие внебюджетных доходов у тех учреждений, что оставались в прежнем статусе бюджетных. По логике реформаторов доходы, которые учреждение зарабатывает с использованием имущества учредителя (собственника имущества), должны принадлежать собственнику, то есть государству (муниципалитету), создавшему это учреждение и передавшему ему в управление соответствующее имущество. А. Я. Рубинштейн в докладе «Нужна ли культура власти?» высказал следующие контраргументы: «Казалось бы, все выглядит достаточно убедительным, если бы не одна деталь, указывающая на особенность культурной деятельности, основу которой составляет творческий труд. Недоучет этой особенности привел к непониманию другого важного факта – внебюджетные доходы учреждений культуры в очень большой мере обусловлены «человеческим капиталом» этих организаций, а не имуществом учредителей» [548].

Деятели культуры довели свои аргументы (возражения и предложения) до Президента страны В. В. Путина. Личная встреча с ним (после письменных

обращений) состоялась 10 февраля 2005 года⁷⁵. В результате руководство Минэкономразвития внесло в законопроекты ряд поправок, предложенных профессионалами в сфере театра. В мае 2005 года председатель СТД Александр Калягин сообщил следующее:

«Добились трех форм существования для всех театров, которые вправе выбирать любой приемлемый для себя путь:

– полное государственное финансирование. Сидит на бюджете. Получил, отчитался;

– автономные учреждения. Микс государственного и получастного;

– третья форма собственности – частная: хотите выкупить здание – пожалуйста;

– предотвратили появление в театрах попечительских советов» [116].

Однако активного перехода театров в статус автономных не произошло. Причины были и экономического, и психологического характера. В первом случае недоверие вызывало отсутствие гарантий финансового обеспечения. По новым правилам субсидии выделялись не по факту существования, а на выполнение государственного (муниципального) задания с учетом расходов на содержание недвижимого имущества, закрепленного за театрами на праве оперативного управления. Есть вероятность, что при дефиците местных бюджетов театр может оказаться без задания и без средств. Отсюда и психологическая неуверенность, неготовность к риску, тем более при довольно частой корректировке нормативных актов на разных уровнях.

Так, в итоговом документе автономные театры, вопреки договоренностям, подведены под действие закона № 94-ФЗ от 21 июля 2005 года о «О размещении заказов на поставки товаров, выполнение работ, оказание услуг для государственных и муниципальных нужд» [4], а впоследствии – и его

⁷⁵ В ней приняли участие Председатель СТД Александр Калягин, худруки столичных театров – Марк Захаров, Юрий Соломин, Кирилл Лавров, Олег Табаков, Валерий Фокин, а также – директор Эрмитажа Михаил Пиотровский и секретарь Совета при Президенте по культуре и искусству Юрий Лаптев.

«преемника» – закона № 44-ФЗ «О контрактной системе в сфере закупок товаров, работ, услуг...», принятого в 2013-м году [3].

Эти законодательно-правовые акты, направленные на эффективность использования бюджетных средств, действенные в широком народнохозяйственном спектре, применительно к театру не просто непродуктивны⁷⁶, но ведут к увеличению расходов. По словам директора Большого театра Владимира Урина, сказанным на расширенном заседании секретариата Союза театральных деятелей в ноябре 2017 года, затраты Большого театра на выполнение процедур по «контрактным закупкам и работам» в восемь раз превышают экономию театра на этих контрактах [551].

О подобной неадекватности, которая сказывается и на творческих процессах, говорилось много лет, но лишь в 2019 году в упомянутый закон были внесены поправки, учитывающие специфику художественной деятельности. Дело не в отдельно взятом законе, а в том, что законодательно-правовые акты в отношении культуры, театра, не учитывающие особенности этой сферы, мешают осуществлять творческую деятельность, по сути, противоречат основополагающим документам в области культурной политики, принятым в постсоветское время, начиная с вышеупомянутого базового закона – «Основ законодательства Российской Федерации о культуре» 1992 года и последующим. Среди последних ключевыми являются:

– «Концепция развития театрального дела в Российской Федерации на период до 2020 года» 10 июня 2011 г. № 1019 [8].

– «Основы государственной культурной политики» от 24.12. 2014 г. № 808 [5].

– «Стратегия государственной культурной политики на период до 2030 года» от 29 февраля 2016 г. № 326-р [23].

⁷⁶ Так, чтобы пригласить на постановку режиссера, художника, заказать декорации или сделать ввод в спектакль вместо заболевшего актера, театр должен в установленные сроки провести тендер, конкурс и выбрать не того, кто нужен, а того, кто дешевле.

На сегодня «культурная политика» РФ определена «как действия, осуществляемые органами государственной власти Российской Федерации и общественными институтами, направленные на поддержку, сохранение и развитие всех отраслей культуры, всех видов творческой деятельности граждан России и формирование личности на основе присущей российскому обществу системы ценностей» [там же].

Важнейшей составляющей культурной политики являются пути и способы ее реализации. К сожалению, на стадии реализации возникают отступления от вектора, указанного в «Концепции...», «Основах...», и «Стратегии...», происходят искажения целеполагания или включаются механизмы торможения. Подобный вывод напрашивается при ретроспективном взгляде на постсоветский период и при осмыслении текущих процессов.

С 1990-х годов на разных уровнях (среди деятелей культуры и в структурах власти) поднимались вопросы о необходимости принятия нового закона о культуре, закона о театре, о стабильном системном финансировании театров, о меценатстве, об авторских правах режиссеров и т. д. Эти проблемы обсуждались на Совете при президенте РФ по культуре и искусству в декабре 2017 года и декабре 2018 года, а также на встрече президента с деятелями театрального искусства на открытии Года театра в декабре 2018 года в Ярославле [30; 31; 530].

По итогам этих встреч президентом были даны поручения соответствующим структурам по разработке нового «Закона о культуре» с привлечением деятелей культуры и корректировке законодательства с учетом интересов театров. Принято решение о создании региональных культурных центров в Калининграде, Кемерове, Севастополе и Владивостоке. Это благоприятные сдвиги. Важным подтверждением внимания к театральной сфере стал факт объявления 2019 года Годом театра в России. Во Владивостоке с участием первых лиц государства стартовал театральный марафон.

Но практически на старте этого марафона Д. А. Медведев на встрече с членами Совета Федерации, состоявшейся 12 февраля 2019, заявил: «У нас

государственных театров в РФ, которая в два раза меньше Советского Союза, – в несколько раз больше, чем в советский период, <...> нам нужно определиться, какова их будущая судьба [520]. Выступление вызвало широкий резонанс. Председатель СТД А. А. Калягин отреагировал открытым письмом к Председателю Совета Федерации, В. И. Матвиенко. В своем обращении он пишет: «Дмитрий Анатольевич сказал то, что потрясло не только меня, но и всю театральную общественность, настолько это не соответствует ни фактическому положению вещей, ни целям провозглашенной в России государственной культурной политики». В подтверждение он приводит фрагмент из «Концепции долгосрочного развития театрального дела в РФ до 2020 года», утвержденную в 2011 году Председателем Правительства В. В. Путиным: «Количество театров и театральных предложений не полностью удовлетворяет потребности населения страны... При сопоставлении статистических данных по развитости сети театров наша страна проигрывает большинству европейских государств... В настоящее время в России имеют свои театры только 18,8 процента населенных пунктов, обладающих статусом города» [8].

С критическими комментариями выступили и другие известные театральные деятели. Особенно негативно было воспринято предложение Д. А. Медведева «идти по пути поддержки наиболее востребованных театров, в ряде случаев, может быть, даже идти на объединение отдельных коллективов, для того чтобы они были самодостаточными». В противовес этим тезисам ставились закономерные вопросы о том, что понимать под востребованностью. Ведь в театрах, включая ведущие коллективы, периодически происходят колебания подъемов и спадов, что в определяющей степени зависит от личности режиссера, его творческой программы, способности через репертуар и сценический язык находить контакт со зрителем. Как справедливо замечено А. В. Эфросом, «театров столько, сколько режиссерских художественных индивидуальностей» [477, с. 142].

Яркие примеры – творческие взлеты Ленинградского БДТ и Московского театра драмы и комедии (театра на Таганке), связанные в первом случае с

творчеством Г. А. Товстоногова, в другом – Ю. П. Любимова. Улучшение ситуации, вызванное сменой художественного руководства, характерно и для ряда других театров, что можно проследить по динамике зрительского спроса. Например, в Пензенском театре драмы заполняемость зрительного зала, составлявшая в 1973 году 41,4%, с приходом С. М. Рейнгольда повысилась к 1975 году до 91,9%. В Челябинском драмтеатре с приходом Н. Ю. Орлова она тоже значительно выросла (с 58,7% в 1970 году до 90,1% в 1977 году). Подобные колебания были и в Пермском театре драмы. Так, в середине 1950-х годов зал театра был полон, в середине 1960-х начался спад, в сезоне 1966/1967 годов полный зал не собирали даже премьеры и были неоднократные отмены спектаклей из-за отсутствия зрителей. И. Т. Бобылев, возглавивший театр весной 1967 года, довольно быстро вернул публику в театр. Заполняемость стала в среднем на уровне 95% [304, с. 43, 46, 53, 60]. Хотя «положительная» статистика посещаемости не всегда сопровождается соответствующим качеством, в вышеприведенных случаях ретроспективный взгляд позволяет говорить о художественной обеспеченности зрительского спроса.

Учитывая, что востребованность театра, его результативность – категории меняющиеся, всегда будут возникать вопросы, кто судьи и каковы критерии оценки эффективности? Договориться по этим вопросам трудно. Что касается слияния театров, то здесь театральное сообщество (от практиков сцены до театральных критиков) единодушно. Журнал «Театрал» под заголовком «Бомба под сценой» опубликовал ряд солидарных высказываний по этому поводу. По мнению Павла Руднева, активного участника театрального процесса, «объединение – этап, через который мы проходили уже раз восемь. В конце концов, все-таки поняли, что объединить два коллектива – значит, погубить сразу оба. <...> Все без исключения случаи объединения театральных структур доказали свою несостоятельность, уже не говоря о том, что спровоцировали массу театральных конфликтов» [526].

Опасения в театральной среде вызывало и то, что призыв к «оптимизации», губернаторы, муниципальные власти могут воспринять как

руководство к действию. Если это произойдет, заключает свое письмо в Совет Федерации А. А. Калягин, «страна Великой театральной культуры, каковой все еще остается Россия, сгинет навсегда! Этого нельзя допустить!» [544].

Эти тревожные мысли перекликаются с теми, что были выражены А. А. Блоком в «Письме о театре», опубликованном в газете «Жизнь» 3 мая 1918 года: «В наше время, – писал поэт, – опять поднимается вопрос о существовании театров, содержимых за счет государства. <...> Государство должно сделать опыт, попробовать выдержать бюджетное испытание; если оно пойдет на это до конца, искусство соизволит на принятие от него внешней поддержки» [236, 273–274]. В заключительной части говорилось: «Государству ничего не стоит при каком угодно режиме закрыть двери театров, так же, как и двери университетов. <...> Но если это случится, то горе государству в будущем. Щупальцы его отсохнут, ослабеют; ответом на всю его мрачную деятельность в прошлом будет неслыханная и дикая анархия, которая затмит собою все ужасы его прошлых войн; это будет слепой бунт людей, долго пребывающих во мраке; справедливое возмездие тем, кто полагает, что человек может быть доволен единым хлебом» [там же, с. 275].

Как отмечалось ранее (раздел 3.1), в 1920 году в стране насчитывалось 5757 театральных коллективов (из них 1547 – в ведении Наркомпроса). Бюджетные средства, выделяемые театрам в тот год, составляли 10% от общего бюджета страны. Для сравнения: по данным на 2017 год от консолидированного бюджета РФ театрам выделялось менее 0,2 % [551]. Конечно, в денежном выражении эти 0,2 % несоизмеримо больше, чем прежние 10%, но ведь и уровень возможностей страны сегодня совсем иной, нежели столетие назад, в период разрухи и Гражданской войны.

Государство после 1917 года, говоря о необходимости «открыть и сделать доступными для трудящихся все сокровища искусства», преследовало не только цели просвещения, но и пропагандистские. И выделяло на это средства. После 1991 года, когда театральное искусство было фактически освобождено от идеологической функции и отнесено к сфере услуг, к рекреационному досугу,

государство утратило интерес к театру как к одному из инструментов воздействия на общественно-политические процессы. Исчезло и понимание театра как одного из основных системообразующих элементов культуры⁷⁷.

Возможно, отсюда расхождения между стратегическими целями культурной политики, заявленными в основополагающих документах (где культура, театр интерпретируются как «общественное благо», а не услуга), и практикой, где, согласно бюджетной реформе, отношение к культуре строится на представлении об избыточности учреждений культуры, театров, библиотек и т. д., якобы неоправданном дублировании их деятельности [335, с. 53].

Соответственно, возникает стремление сократить число бюджетополучателей, уменьшить расходы на театр, вписав его в рыночные отношения. Хотя о том, что настоящее театральное искусство не может развиваться в условиях свободного рынка говорили еще делегаты Первого всероссийского съезда сценических деятелей, проходившего в 1897 году: «Дело это возможно только в том случае, если антрепренерами станут сами города и земства. <...> Не следовало бы исполнение этих высоких задач передавать в частные руки» [439, с. 111–112].

Итак, театральная жизнь в России в силу общеисторических причин изменилась. Изменилась значимость театра в обществе. Наряду с объективными политическими, экономическими, социокультурными сдвигами, на трансформацию театра влияла позиция государства по отношению к культуре. Обобщая опыт культурной политики постсоветского периода в сфере театра, к значительным результатам следует отнести организационно-экономические преобразования, развитие инфраструктуры.

Динамика показателей по количеству государственных театров и посещаемости с 1990 по 2019 такова:

⁷⁷ М. Е. Швыдкой в интервью журналу «Театрал» (2017), отвечая на вопрос, «почему так долго не принимается новый Законопроект о культуре?», высказал следующую мысль: «Логика очень простая: считается, что театр посещают до 10% населения. Однако цифра эта завышенная, поскольку в реале посетителей театра – 5–7% от населения всей страны. У филармонии еще меньше – 1–2%, у музеев и галерей – 2–3% (в лучшем случае). Электорально этот сегмент неинтересен. Вот и вся история» [556].

Годы	1990	1991	1996	2001	2006	2010	2011	2012	2013	2014	2016	2017	2019
Число театров	382	393	489	556	590	604	618	643	658	661	651	649	670
Число зр., млн чел.	55,6	50,5	29,1	31	28,6	31	32,9	33,9	35,8	37,2	38,8	39,6	41

[33, с. 165; 143, с. 169–170; 27; 34].

Как показывает приведенная статистика, несмотря на появление новых (государственных) театров, количество зрителей не увеличилось. Наоборот, их численность за двадцатилетие (с 1991 по 2011 год) снижалась на 40 %. Затем начался, хотя и незначительный, но подъем. По данным ГИВЦ Министерства культуры РФ, количество зрителей на одном мероприятии (спектакле) в 2010-е годы в среднем колебалось в пределах 215 – 226 человек. [36; 37; 39; 40, 43].

Относительно невысокие показатели, полагаем, обусловлены и тем, что в общем числе театров, появившихся в последние годы, преобладают театры камерного характера. Сопоставление показателей по разным видам театров выявляет, что в театрах оперы и балета и музыкальной комедии (как правило, с большими залами), среднее число зрителей на одном спектакле значительно превышает эти показатели по другим театрам. Среднее число зрителей на одном мероприятии в театрах РФ за 2016 год по данным ГИВЦ выглядит следующим образом [42]:

Театры оперы и балета	477
Театры музыкальной комедии	479
Драматические театры	224
Театры юного зрителя	179
Театры кукол	116
Прочие	186

Для ясности картины необходимо обозначить еще два обстоятельства, связанные со статистическим учетом. Так, в советские времена отчетные показатели по обслуженным зрителям в некоторых театрах достигались за счет того, что билеты оптом приобретали профсоюзы предприятий, на специально выделенные «на культурные цели» деньги, при этом члены профкомов не всегда занимались распространением этих билетов. С начала 2010-х годов, когда началось интенсивное внедрение электронной продажа билетов, в театрах стали

учитываться (наравне с реально проданными билетами), приглашения с нулевой стоимостью, по которым в большинстве случаев никто не приглашался, то есть зрители тоже были виртуальными, но (в отличие от советского варианта) без финансового эквивалента.

Учитывая издержки прежних и нынешних форм отчетности, можно предположить, что в итоге общие показатели заполняемости театров в разные периоды сопоставимы. Ситуация с достоверностью статистики осложняется еще и тем, что вышеприведенные цифровые данные за последние десятилетия отражают положение дел лишь в государственных театрах, поскольку, согласно существующей системе федерального статистического учета, «негосударственные» театры, т. е. не имеющие бюджетного финансирования на постоянной основе, остаются за рамками наблюдения.

В целях получения дополнительной информации еще в 2013 году по заказу Минкультуры России был создан портал «Театральная Россия», в который театры через личный кабинет вносили данные о себе. Всего на портале отражены данные о 1002 театрах. Очень важен следующий шаг, сделанный «Лабораторией будущего театра» ГИТИСа: в результате переписи российских театров, проведенной сотрудниками «Лаборатории...» летом 2018 года (через открытые интернет-источники), было выявлено уже 1762 театра [552]. Среди них – 782 негосударственных театра, деятельность которых ранее не учитывалась, хотя они, несомненно, оказывают влияние на культурную среду, расширяют репертуарное предложение, увеличивают варианты индивидуального выбора для публики.

Однако существование новых коллективов проблематично. Инициатива Минфина допустить их к бюджетному финансированию на конкурсной основе вызвала сопротивление, поскольку их финансирование планировалось производить за счет изъятия средств у государственных учреждений. Против законопроекта «О государственном (муниципальном) заказе на оказание государственных (муниципальных) услуг в социальной сфере», которое готовилось в 2017 году, выступили Союз музеев России в лице Михаила

Пиотровского, Союз театральных деятелей в лице Александра Калягина и других деятелей культуры, объяснявших, что законопроект погубит систему репертуарных театров. Высказывались опасения, что «частник (за некоторыми исключениями) для собственного заработка будет заниматься популярными вещами, которые не смогут обеспечить нужного уровня культуры» [556].

Как показала перепись, негосударственные театры в основном сосредоточены лишь в 19 регионах страны, которые почти полностью совпадают с перечнем регионов-лидеров театрального предложения, среди которых Москва (281 театр), Санкт-Петербург (195 театров), Свердловская область (38 театров), Новосибирская область и другие. Пермский край с 16 негосударственными театрами находится на шестом месте в этом списке [552]. На основании полученных данных переписи авторы делают заключение о том, что, несмотря на превосходящую численность негосударственных театров, по объему репертуара, жанровому разнообразию, прокату, зрителям, они «значительно уступают аналогичным показателям в государственных театрах». Таким образом, «репертуарный драматический театр продолжает оставаться основой как театрального предложения, так и зрительского спроса» [там же].

Этот вывод можно проиллюстрировать на примере Перми. Так, камерный театр «Новая драма, возникший в Перми в 2002 году, за прошедшие 18 лет поставил 24 спектакля. При зале на 50 человек спектакли показываются в среднем четыре раза в месяц, соответственно в год театр посещают около 2500 зрителей. В среднестатистическом государственном репертуарном театре вышеназванное число зрителей достигается за одну-две недели.

Конечно, цифры далеко не всегда являются мерилем качества, публика важный, но не единственный показатель успешной деятельности театра. Как справедливо замечал Г. Г. Дадамян, «в истории искусства остается искусство, а не число зрителей» [98]. При этом он признает, что общепринятых показателей, которые бы позволили дать объективную оценку художественному уровню театра, на сегодня нет. К методу экспертных оценок ученый относился скептически, полагая, что в искусстве такой беспристрастной системы быть не

может, поскольку каждый художник уникален, «и мир другого художника ему, как правило, чужд». Еще в 2012 году Г. Г. Дадамян предложил измерять (и оценивать) творческие достижения (или неудачи) театра через оценку степени изменений уровня художественного развития зрителей. По его мнению, в самом общем виде это должно выглядеть так: «Заключается договор с худруком на три – пять лет, социологи фиксируют уровень художественного развития аудитории – методы для такой фиксации известны. К завершению срока его работы исследование повторяется, данные сравниваются, и учредитель принимает решение» [там же]. Но подобный метод определения эффективности театра (с учетом не только количества зрителей, но, главное – их эстетического и духовного развития) на практике распространения не получил.

Способы адаптации театров к жестким условиям переходного времени подчас носят хаотический, бессистемный характер. Что обусловлено не только общими народнохозяйственными проблемами, существующими в стране, но и не всегда внятным воплощением программ государственной культурной политики, внезапными изменениями юридических, экономических и иных «правил игры», к тому же без их обсуждения с участниками «игры», без учета специфики творчества.

Вопросы культурной политики обсуждались на Всероссийском театральном форуме, проходившем в Москве 9 и 10 декабря 2019 года (по итогам Года театра). В своем докладе на форуме профессор В. И. Музычук одной из главных характеристик специфики творческой деятельности назвала «болезнь Баумоля» – опережение расходов над доходами [543]. «Болезнь», описанная У. Баумолем и У. Боуэном в книге «Исполнительские искусства: экономическая дилемма», опубликованной в 1966 году [504], получила известность как «болезнь издержек». По мысли авторов, она обусловлена генетической неспособностью большинства творческих организаций окупать себя за счет основной деятельности. Издержки могут быть компенсированы только за счет государственной и спонсорской помощи, налоговых льгот,

создания фондов целевого капитала, других форм непроизводственного дохода (хотя дискуссии по поводу этих положений продолжаются).

Со стороны театров, конечно, тоже предпринимаются действия по трансформации художественных, организационных, финансовых форм работы. Усиливается менеджерская составляющая, задействуются PR-технологии, возможности Интернета. Инновациям в современном театральном продюсерстве посвящена диссертация А. Е. Князевой «Продюсерский проект и проблемы его продвижения в современном театральном процессе в России» (2018). Как показывает автор, «организационная форма театрального проекта, включающая в себя самостоятельные постановки, акции, перформансы, театральные фестивали и другие виды театральных инициатив, стремительно развивается и может также иметь государственное, частное и комбинированное начало» [490, с. 27].

«Театр-дом», «театр-храм», утрачивает свои позиции. Нарушается целостность трупп. Характерной стала «миграция» актеров, выступления на «чужих» сценах. Во многих театрах нет художественных руководителей, главных режиссеров. Режиссерам выгоднее и финансово, и психологически быть «свободными художниками», ставить спектакли в разных театрах, не беря на себя ответственности за состояние театра, его творческое направление, за воспитание труппы.

В меняющихся социокультурных реалиях трансформируются и функции театра. Если в перестроечное время доминирующими были гражданско-публицистические, то в последующем (при сохранении основополагающих функций – коммуникативной, компенсаторной), стали ярче проявляться развлекательные, игровые, что нашло выражение в большей зрелищности спектаклей, их насыщенности музыкой, движением.

«Кризис вымысла», в наибольшей степени влиявший на театральную ситуацию конца 1980-х – начала 1990-х, когда зрителей не привлекали даже комедийные жанры, стал сменяться на потребность в вымысле. В чем суть этих изменений, повернувших публику лицом к театру?

Человек не может длительное время находиться в кризисе, испытывая острую боль. Он, как правило, начинает искать пути и способы исцеления от болезни, в том числе и социальной. Погружение в гущу реальности не принесло людям облегчения, не уберегло от ошибок. И тогда в поисках выхода из стрессовой ситуации каждый стал вырабатывать свои правила жизненной игры, отказываясь играть по навязываемым правилам. Выстраивая собственные ориентиры, человек таким образом дистанцировался от общества, от государства. Так, и серию отставок правительства, и уход первого президента России в канун Нового 2000-го года люди встретили спокойно.

Итак, временные перспективы опять удлинились, изменились пространственные параметры, стал отступать и душевный хаос. На горизонте общественных интересов вновь появился театр как стимулятор жизненных сил, так необходимых человеку в трудную минуту, когда острая фаза болезни миновала. Н. Я. Джинджихашвили, обосновывая психологическую необходимость искусства, пишет, что «ощущение или неощущение чувственного дефицита зависит не столько от интенсивности или даже ассортиментного богатства переживания, сколько от их происхождения. Переживания, если они утилитарны, если возникли в рабочем порядке, если обусловлены защитной реакцией организма, – не воспринимаются, не осознаются в качестве таковых. Эти переживания (назовем их рабочими) не переживаются, но потому в реальной жизни всегда ощущается чувственный дефицит. Если же переживания разыграны, не заинтересованы, свободны, т.е. если осознаются как искусственные, – они переживаются как именно переживания. Назовем их «развлекательными» [282, с. 498].

Течение жизни во второй половине 1990-х годов можно определить, как «стабильно трудное». И в обществе вновь стала оживать потребность в вымысле («над вымыслом слезами обольюсь»), в выдумке, позволяющей «воспарить» над действительностью. Не случайно сказки исстари служили средством народной психотерапии (задолго до того, как психотерапия стала наукой), возможно, потому, что в сказках нет тупика.

В 2000-е годы распространение получают мюзиклы, объединившие в себе современную театральность и актуализацию классики. Все заметнее проявляется социализирующая функция, связанная с модными тенденциями, с престижным потреблением, с тем, что еще в конце XIX века американский социолог Т. Веблен в книге «Теория праздного класса» назвал «демонстративным поведением», подразумевая под ним приобретение всего самого дорогого, элитного, в том числе и в сфере художественной [249].

Это явление иногда приобретает искаженные формы. С конца 1970-х годов (время нарастающего товарного дефицита) основу премьерной публики в Театре на Таганке стали составлять представители торговли. Для большинства из них смыслы таганковских спектаклей были неактуальны, а для тех, кому они были необходимы, билеты в театр оказались недоступны. Подобные метаморфозы с подменой публики случаются и на современных модных постановках. мода приходит и уходит, а восстановить потерянный контакт со «своей» публикой сложно.

Характерная примета времени – расширение театром диапазона деятельности, своих функций через внесценическую практику. Происходит парадоксальная трансформация. Если в репертуарном предложении театров воспитательная, познавательно-просветительская функции ослаблены, зато они (эти функции) стали реализовываться за пределами сцены. В массовом порядке в театрах проводятся лекции, встречи с мастерами искусств, с учеными, устраиваются дискуссии о театральных проблемах, по вопросам истории, философии, организуются экскурсии, мастер-классы, читки пьес и т. д..

Это – важная составляющая в деятельности театра, но, она не может заменить воздействия средствами искусства, поскольку, по мнению психологов, «ценностям мы не можем научиться – мы должны их пережить» [449, с. 47]. Именно театральное искусство, как никакое другое дает возможность этих «ценностных переживаний», расширяя при этом (по сравнению с ограничениями реальной жизни) пространство возможного.

Наряду с традиционными репертуарными театрами, формируются альтернативные модели, проектные театры, мультикультурные центры. Среди них наиболее активны – Электротheater Станиславский, Гоголь-центр. В этом направлении в последние годы движутся Большой драматический театр им. Г. А. Товстоногова и Александринский театр. Данные аспекты на примере драматических театров сети Министерства культуры РФ исследуются в диссертации Н. Л. Фроловой [503].

Неотъемлемой частью театральной жизни стали **фестивали**, региональные, межрегиональные, международные, которые поддерживаются из бюджетов разных уровней, привлекают средства спонсоров. Зрелища, празднества, характерные для переходного периода послереволюционных лет, оказались востребованы и в новых социокультурных условиях перехода, но они приобрели другое содержание. Среди основных задач фестивального движения на начальном этапе (в 1990-е годы) можно выделить три основополагающих задачи. Во-первых, в условиях нестабильности фестивали как универсальный инструмент коммуникации играли важную роль в сохранении единого культурного пространства, межрегиональных общественно-художественных контактов, в налаживании связей между центром и провинцией. Во-вторых, в пору падения зрительского спроса фестивали, привлекая внимание к фестивальным событиям, в целом повышали интерес к театральному искусству. И, в-третьих, они стимулировали творческие поиски в самих театрах.

В 2000-е годы эти задачи сохранились, но произошла их трансформация, появились новые акценты, обусловленные «взрывным» ростом числа фестивалей. По данным СТД уже в России насчитывается более 250 постоянно действующих театральных фестивалей, которые проводятся почти в 100 городах России [35]. Постоянными стали поездки отечественных театров на зарубежные фестивали, гастроли, равно как выступления у нас иностранных коллективов. Подобный взаимообмен – весьма позитивное явление. С развитием фестивального процесса началось широкое использование маркетинговых технологий, выработка брендов, сегментация зрительской аудитории,

привлечение целевой публики, обеспечивающей тому или фестивалю долголетие. Очевидно, что приверженцами конкретных фестивалей, допустим, «Новой драмы», «Старейших театров России в Калуге» или «Дягилевского фестиваля» в Перми являются представители разных социальных групп с разными художественными предпочтениями, соответствующими фестивальным брендам.

К сожалению, фестивальный бум не ведет к автоматическому росту качества, а ряд фестивалей не имеют и четко выраженной концепции. Анализируя ситуацию, Марина Дмитриевская, редактор «Петербургского театрального журнала», еще в 2004 году в статье «Фестивалей – масса, есть жизнь, а есть гримасы», констатировала: «Фестивалей стало слишком много, больше, чем хороших спектаклей, а зачем свозить плохие?» По словам критика, «фестивали с очками и местами искажают и сам театральный контекст, и психику участников» [532].

За прошедшее время, картина в этом плане мало изменилась. Среди негативных последствий, порожденных фестивальным индустриальным современным «рынком театральных услуг», видится развитие доминантной установки на результат, а не на творческий поиск. Характерной приметой времени стали «фестивальные спектакли», которые представляются своеобразными перевертышами или реинкарнацией «датских спектаклей» советских лет. Их роднит обязательность (надо поставить!), в одном случае – к определенной исторической дате, в другом – к определенному фестивалю. Если «датские спектакли» должны были демонстрировать лояльность к системе власти (хотя и среди них было немало интереснейших постановок, к тому же противоречивших «устоям»), то «фестивальные спектакли», преимущественно со специфической постмодернистской эстетикой, нацелены на признание критики, на премии и награды. В конечном счете, полученные премии (особенно в провинции) привлекают внимание руководства города, области, что помогает решать прагматические задачи, связанные с финансированием и т. д. Подобные трансформации целеполагания, извращают творчество, природа которого,

говоря словами поэта, «...езда в неизвестное», а не погоня за запрограммированным успехом.

Тем не менее «фестивализация всей страны» продолжается. Одни фестивали исчезают («Театр без границ»), другие модифицируются («Сибирский транзит», ныне – «Ново-Сибирский транзит»), появляются новые, многожанровые, камерные.. Вожделенной, несмотря на сопровождающие ее скандалы, остается «Золотая маска». В фестивальном движении, позволяющем отслеживать картину театральной жизни, есть и положительные, и отрицательные стороны. Полагаем, что для минимизации последних необходимо отбраковывать на стадии формирования фестивальной афиши всё конъюнктурное, малохудожественное, ориентируясь в первую очередь на взыскательного зрителя, а не на предпочтения того или иного сегмента критиков или интересы платежеспособной публики.

Несмотря на размах и значимость фестивальной деятельности, фестивали лишь частично компенсируют, но не могут заменить систему гастрольной деятельности, которая рухнула с распадом Союза. Для ее возрождения в 2014 году создана федеральная программа «Большие гастроли». Она предусматривает «гастроли ведущих драматических и музыкальных театров страны, таких как – Большой и Малый театры, МХТ им. А. П. Чехова, Театр Вахтангова, Табакерка, Губернский театр, РАМТ, Театр Наций, «Новая опера», «Геликон-опера», «Современник» и многих других, с полноценными декорациями, костюмами, полным актерским составом спектаклей, с участием звезд отечественного театра» [525].

Программа имеет несколько направлений – межрегиональное, федеральное, зарубежное. Организацией гастролей занимается специально учрежденный Министерством культуры РФ «Федеральный центр поддержки гастрольной деятельности». «Большие гастроли» становятся всё масштабнее. Если в 2014 году в программе участвовал 21 театр, были задействованы 31 город и 30 областей, а показано 140 спектаклей, то в 2018 году в программу вошло уже

260 театров, гастролями было охвачено 160 городов во всех 85 регионах страны, где состоялось более двух тысяч спектаклей [там же].

Хотя гастроли возвращаются, по степени участия в них театров до практики «советских времен» еще далеко. По программе «Большие гастроли» поддержка оказывается в основном столичным театрам. В настоящее время далеко не все из них могут позволить себе полномасштабные самостоятельные гастроли (вне рамок Программы или других акций), не говоря уже о ежегодных поездках областных и городских театров в другие регионы, как это было раньше. Например, Пермский театр драмы только в последнее советское десятилетие гастролитировал во Владивостоке и Хабаровске, в Минводах (Кисловодске, Ессентуках, Железноводске), Риге, Омске, Одессе и Севастополе, Челябинске, Калининграде, Бухаресте. На летние гастроли, которые длились месяц, иногда два месяца, вывозилось 15 и более спектаклей. А в Пермь в 1980-е годы приезжали МХАТ (в спектаклях играли Олег Ефремов, Евгений Евстигнеев, Иннокентий Смоктуновский, Олег Табаков), Театр сатиры, Большой драматический театр из Ленинграда, Рижский театр русской драмы и другие крупные театры с большим репертуаром, не менее десяти названий. Для сравнения: театр «Сатириконт» в сентябре 2016 года по программе «Большие гастроли» привозил в Пермь два спектакля.

Свою нишу занимают коммерческие гастроли, которые организуются продюсерскими центрами, компаниями, более или менее солидными. В таких гастролях по городам и весям российской провинции участвуют и государственные театры (группа актеров того или иного театра), и антрепризы разного уровня, иногда, мягко говоря, не самого высокого, именуемого «чёсом». Подобное неблагоприятное явление было распространено и на рубеже XIX – XX веков, о чем с осуждением говорилось в 1897 году на упомянутом выше съезде сценических деятелей. Из выступления делегата съезда П. В. Панина: «Я понимаю гастрольные спектакли целого театра вроде Мейнингенского, где зритель выносит цельное впечатление, но наши гастрольные спектакли подрывают престиж истинных тружеников сцены и приучают отдельных лиц к

дешевым лаврам» [439, с. 102]. К сожалению, эти слова можно отнести и к ряду современных гастрольных выступлений. Но в целом, за исключением дискредитирующих инцидентов, интенсивность и разнообразие форм фестивальной и гастрольной деятельности – важный фактор растущего интереса к театру.

При ускоренном и нелинейном характере развития процессов, когда возрастает роль случая и то же время открываются новые возможности, особенно повышается ответственность за выбор плодотворного пути. В отличие от неживой природы, интеллект способен трансформировать случайность в свободу, свободу выбора. Член-корреспондент РАН С. П. Курдюмов в одном из интервью, выражая согласие с И. Р. Пригожиным в том, что на человека налагается ответственность за выбор того или иного пути развития, отметил: «Человек, зная механизмы самоорганизации, может сознательно ввести в среду соответствующую флуктуацию, если можно так выразиться, уколоть среду в нужных местах и тем самым направить ее движение. Но направить, опять же, не куда угодно, а в соответствии с потенциальными возможностями самой среды. Свобода выбора есть, но сам выбор ограничен возможностями объекта, поскольку объект является не пассивным, инертным материалом, а обладает, если угодно, собственной «свободой»» [127, с. 56].

Резюмируя изложенное выше, можно утверждать, что в постсоветский переходный период, в результате общественно-политических и социокультурных перемен, в том числе под влиянием культурной политики, произошли существенные трансформации театральной жизни. Репертуарный театр по-прежнему сохраняет лидирующее положение, но его традиционное бытование изменилось. Изменения коснулись разных составляющих театральной деятельности: структурной, функциональной, творческой. появилась новая драматургия.

4.3. Реструктуризация театральных процессов в социокультурном контексте постсоветского периода

Реструктуризация театральной жизни последних десятилетий обусловлена не только вышеописанными социальными сдвигами и изменениями культурной политики, но и внутритеатральными процессами. В соответствии с культурологическим аспектом исследования важно определить, каким образом имманентные силы, присущие природе театра, активизируются в условиях переходности, как трансформируется современная сцена, театральная инфраструктура, в каком направлении меняются режиссерские техники, способы актерского существования.

Сценические трансформации в театре всегда неразрывно связаны с новациями в драматургии. В начале 1990-х годов репертуар – основа диалога с публикой – стремительно устаревал. Спрос на новые пьесы, осмысляющие изменившуюся реальность, превышал предложение. Одни драматурги повторяли изжитые темы и, соответственно, мало привлекали театры, но и те авторы, что пытались изобретать в своих пьесах «новые формы», резко ломавшие привычные каноны, тоже были мало востребованы, но уже по другой причине (театры боялись рисковать). В ситуации нестабильности к субъективным эстетическим критериям выбора репертуара, а также вполне прагматическим (занять труппу, определенных актеров), примешиваются и экономические причины.

Таким образом, в 1990-е годы возник «репертуарный голод», несмотря на обилие новых пьес, появившихся уже в постсоветское время. Даже такой апологет «новой драмы», как Кирилл Серебренников, говорит о «чудовищном репертуарном голоде». Нехватка современной качественной драматургии ощущается и на Западе. Там уже многие годы адаптируют для сцены известные кинофильмы. За это все активнее берутся и у нас. Всевозможным и «невозможным» переделкам подвергается и классика.

Определяющую роль в поиске авторов, в их сближении с практиками театра, сыграл Фестиваль молодой драматургии «Любимовка»⁷⁸, созданный в 1990 году известными драматургами – Михаилом Роциным, Алексеем Казанцевым, Виктором Славкиным, Владимиром Гуркиным, работником Минкульта Маргаритой Светлаковой, критиками – Инной Громовой, Юрием Рыбаковым и другими творческими людьми. В рамках фестиваля впервые были представлены пьесы авторов нового поколения: Олега Богаева⁷⁹ и Василия Сигарева (учеников Николая Коляды), Елены Греминой, Ксении Драгунской, Ольги Михайловой, Ольги Мухиной, Алексея Слаповского, «тольяттинских» драматургов – братьев Вячеслава и Михаила Дурненковых, Вадима Леванова, Юрия Клавдиева и других, вскоре составивших движение – «новая драма». Этот условный термин закрепился за кругом начинающих молодых авторов, благодаря фестивалю «Новая драма», проложившему им ускоренный путь на сцену.

Фестиваль, учрежденный в 2002 году тогдашним директором «Золотой маски» Эдуардом Бояковым и Еленой Греминой (при участии Михаила Угарова, в том же году создавшим вместе с Еленой Греминой Театр.doc), изначально задумывался как фестиваль спектаклей, что в тот период было особенно важно, поскольку театры не спешили обращаться к нестандартным пьесам. Возникший в 1998 Центр драматургии и режиссуры (ЦДР) еще не имел постоянной сцены, статус государственного и собственное помещение он получит только в 2003 году, а театр «Практика» также с целью продвижения новой драматургии будет создан по инициативе Эдуарда Бояковым в 2005 году.

Конечно, появление новых пьес – это естественный художественный процесс, но в переходные периоды, когда окружающий мир резко меняется, художники стремятся новыми средствами отразить меняющуюся реальность. Так, новое мироощущение – трагичность повседневности –

⁷⁸ Изначально проводился в исторической усадьбе К. С. Станиславского «Любимовка». С 2001 года фестиваль проходит в Москве, с 2007 года его базовой площадкой стал Театр.doc.

⁷⁹ В 1998 году в «Табакерке» по его пьесе «Русская народная почта» Кама Гинкас поставил спектакль «Комната смеха» с Олегом Табаковым в главной роли (Ивана Жукова).

передавала «новая драма» на рубеже XIX – XX веков, кризисность времени по-своему выразили авторы «новой волны» в конце 1970-х – начале 1980-х годов. Определенным этапом стала и «новая драма». Поэтому при анализе взаимодействий драматургии и театра, в массиве пьес, написанных в постсоветские годы, выделим именно этот сегмент, в котором ярко выразилась эпоха перехода.

Со временем, благодаря новым сценическим площадкам, ориентированным на новую драматургию, а также фестивалям⁸⁰, которые сопровождалась творческими лабораториями, конференциями, семинарами, конкурсами пьес и т. п., о «новой драме» заговорили. Она стала восприниматься не только драматургическим явлением, ломающим каноны построения пьес, но и социокультурным вызовом, расширяющим рамки бытования театра, альтернативой устоявшимся представлениям о степени допустимого на сцене. Содержанием многих пьес явились шокирующие реалии повседневной жизни: нищета, терроризм, брошенные дети, подростковая жестокость, пороговые ситуации в маргинальной среде.

При всем различии молодых авторов, объединяющим импульсом в их творчестве было стремление преодолеть отчуждение между театром и публикой, привлечь в театр молодежь, говорить с ней на одном языке. Поставив себя в оппозицию к репертуарному и антрепризному театру, драматурги начали сами ставить свои пьесы, демонстрируя отказ от интерпретации, относительное ослабление роли режиссеров, установку на бесстрастное воспроизведение действительности, автоматизм визуальной фиксации.

На разных полюсах новодрамовской эстетики – гипернатурализм, сравнимый с документальной фотографией, и фантастичность. Наиболее характерными признаками «новой драмы», превратившими ее в своеобразный бренд, стали перформативность и насилие в разных его проявлениях,

⁸⁰ Важную роль сыграл литературно-театральный фестиваль «Майские чтения», возникший в Тольятти еще в 1990 году. С конца 1990-х годов в программу фестиваля по инициативе Вадима Леванова и его единомышленников начала активно включаться новодрамовская драматургия, а с 2007 года фестиваль стал называться «Новая Драма. Тольятти».

физическом, психологическом, дискурсивном. Эти базовые свойства нашли отражение в самом названии книги М. Липовецкого и Б. Боймерс «Новая драма: Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «новой драмы» [348].

Сам термин – «новая драма» не всеми признается. Так, по мнению режиссера Р. Е. Козака, «новая драма» – это просто современная пьеса и ничего более. <...> Сейчас к новой драме прикрепили ярлык некоего эксперимента, сделали ее форпостом разрушения старых форм. Но возьмите любое произведение искусства – это всегда эксперимент! Без эксперимента, без новизны получается дежавю. А это уже не искусство» [121, с. 182]. Действительно, в какой-то момент в новодрамовской среде произошла узурпация права называться современной пьесой, что фактически стало тормозом ее развития. Мода на «новую драму», на провокационную подачу табуированных тем, породила подражателей, растиражировавших маркеры «перформансов насилия».

Алексей Казанцев признавался, что начинающие драматурги присылают ему одно и то же: «Я хочу видеть что-то новое, индивидуальное, а все думают, что надо писать как Сигарев» [178, с. 192]. В этом же духе высказалась Ксения Драгунская: «Молодые авторы притворяются хуже, чем они есть, чтобы быть поставленными. Это тоже плен». Схожая тенденция проявилась и в конкурсе, который был проведен среди студентов в Пермском институте культуры в 2015 году. В содержании пьес преобладало насилие, криминал, мистика, безысходные финалы. Характерный набор: взрывы, наркотики, смерть. Места действия: или вневременное пространство, или провинциальный городок, грязный подъезд, публичный дом, стриптиз-бар и т. п.

Марина Дмитриевская после просмотра 21-го спектакля (!) на фестивале «Новая драма», проходившего в Санкт-Петербурге в 2004 году, писала: «Мрак, тьма египетская <...>. “Новая драма” предпочитает пьесы, где суицид, онанизм, голые задницы, социальная депрессия и смрад жизни, проститутки, бомжи, наркоманы, герои zero и пр.» [102, с. 22]. Рассказывая о проходивших

обсуждениях, критик отметила, что руководители «Новой драмы» «провозглашали свободу от всяких табу, но запрещали обсуждать, нужен ли на сцене мат. Нужен!» [Там же]. То, что не соответствовало «нормативам» новой драмы, то (в специфической фестивальной среде) достойным внимания не признавалось.

Идея зрительского дискомфорта, как ключевая особенность брехтовской эстетики, когда-то успешно заимствованная и развитая нашим политическим театром, стала активно использоваться новодрамовцами. Но современное общество, наверное, в большей степени нуждается в исцелении, нежели в том, чтобы ему постоянно показывали «свинцовые мерзости жизни». Кроме того, люди устали от «симулякров» и «симуляций» в политике, в быту, в искусстве. Как говорил на одной из конференций режиссер С. Я. Спивак [177, с. 18], «я с грустью часто слышу великие похвалы спектаклям, на которые приходишь живой, улыбочивый, а уходишь подавленный и не желающий жить. Для тех, кто понял свое призвание, важно понять, что нечеловеческая усталость зрительного зала не может не учитываться»⁸¹.

Авторская и режиссерская оптика, резко нарушающая пропорции добра и зла, фактически искажает картину мира. Агрессивность в навязывании подобного способа видения мира вызывает неприятие. Если в начале XX века авангард выступал против буржуазности и коммерциализации искусства, то в начале XXI века авангард по большей части стал двигаться в этом направлении. Маргиналы, реальные герои «дна», на новодрамовские спектакли редко попадают. Да, наверное, и не надо. Это вогнало бы их в еще б'ольшую депрессию. Одна из причин «ухода в наркотики» – однообразие жизни (только у одних – нищета, у других – пресыщенность).

Расхождения возникли и среди самих «новодрамовцев», что наглядно проявилось в «Театре.doc» во главе с Михаилом Угаровым и Еленой Греминой, и в «Практике» под руководством Эдуарда Боякова. Первый театр, следуя

⁸¹ С высказыванием С. Я. Спивака перекликаются слова П. Н. Фоменко: «Мне самому хочется найти свет в этом мире, уйти от чернухи. Но теперь наш театр, если не упрекают, то скоро будут упрекать в утешительстве, слишком уютном отношении к человеку...».

демократическому направлению, придерживался принципов «бедного театра», «театра-лаборатории» и в общей атмосфере театра, и в спектаклях (в подвале, при минимуме декораций или вообще без них), и в зрительском составе (молодежном, студенческом, «интернетовском»). «Практика», наоборот, стала явно демонстрировать черты элитарности и во внутренней обстановке, и в яркой рекламе, и в постановочных предпочтениях, и в привлекаемой публике. По свидетельству Эдуарда Боякова, «в театре побывала половина списка российского «Форбса». Хотя он подчеркивает, что и «студентов бывает не меньше, чем в любой театральной лаборатории, – на ступеньки, на стульчики-то мы всегда пускаем» [527].

Различия во взглядах главных идеологов новодрамовского движения на дальнейшие пути развития театра и вектор фестивального движения, предопределили судьбу фестиваля «Новая драма». В 2009 году после семи лет существования он был закрыт. Как объяснили сами его создатели: «Из-за принципиальной невозможности договориться друг с другом» [там же]. Дополнительной причиной, ускорившей решение о закрытии фестиваля, стало предложение, поступившее Эдуарду Боякову от пермских властей, открыть экспериментальный театр в Перми (речь о нем – в следующей главе). Исчезновение конкретного фестиваля, разумеется, не остановило развития современной драматургии.

Резюмируя развитие «новой драмы» с культурологической точки зрения, следует отметить, что ее взаимодействие с театром, стало частью культурного контекста. Начавшись с малого, с малых резонансных воздействий на неустойчивую театральную среду, пьесы новодрамовцев и сопутствующая фестивальная инфраструктура (конкурсы, читки, мастер-классы и т. д.), произвели синергетический эффект, стимулировали рост процессов самоорганизации. Возникли новые театральные коллективы, ориентированные на современные тексты. Кроме уже названных, это «Школа современной пьесы» в Москве, театр «Новая драма» в Перми, Центры современной драматургии в Уфе и других городах, иные структуры, способствующие продвижению

молодых авторов на сцену. Активнее заработали малые сцены, в том числе в репертуарных театрах, где наряду с постановками новых пьес, привычным явлением стали драматургические лаборатории, публичные читки пьес, их обсуждения с аудиторией. Появились книги М. И. Громовой, П. А. Руднева исследующие историю российской драматургии, в том числе современной [266; 401], диссертации: И. М. Болотян – «Жанровые искания в русской драматургии конца XX – начала XXI века» (2008), М. Н. Сизовой – «Феномен тольяттинской драматургии» (2013), исследующих «новую драму» в филологическом и искусствоведческом аспектах [481; 499].

В 2000-е годы научные конференции и семинары по вопросам «новой драмы» проводились в Москве, Самаре, Казани, Кемерове, Новосибирске, Перми, других городах. Таким образом, возникла порождающая среда, обладающая функцией своего рода «творческого лифта», то есть действующего механизма поддержки усилий драматургов, режиссеров, актеров к достижению личного успеха, признания. «Новая драма» сформировала поколение режиссеров, сделавших себе имя на ее воплощении: Владимир Агеев, Марат Гацалов, Филипп Григорьян, Виктор Рыжаков, Кирилл Серебренников и другие.

Дебютный спектакль Серебренникова в 2001 году – «Пластилин» по пьесе Василия Сигарева в Центре драматургии и режиссуры п/р Алексея Казанцева и Михаила Рощина, вызвавший большой резонанс, фактически дал старт движению. В 2011 году спектакль «Экспонаты», по пьесе Вадима Дурненкова, поставленный Маратом Гацаловым в Прокопьевске Кемеровской области, был выдвинут на «Золотую маску» в трех номинациях. Лауреатами национальной премии стали и другие режиссеры. С 2009 года off-программа фестиваля «Золотая Маска» начала формироваться преимущественно из спектаклей по современным пьесам.

«Новая драма», выйдя из тени маргинальности, послужила своеобразным катализатором, ускорившим процессы трансформации на современной сцене. Она заставила театры, в том числе репертуарные, забывшие в эпоху свобод о

гражданском пафосе, пристальней взглядеться в реалии жизни и обратить внимание на актуальные социальные темы.

Оказала трансформирующее влияние на сценическую практику и новодрамовская эстетика, явившая очередную модификацию реалистических способов выразительности, что расширяло возможности актерского существования без «зазора» с ролью. Примечательно высказывание актера традиционного направления Андрея Смолякова: «Многие не понимают, зачем мне новая драма. Я думаю, что она необходима, так как снимает «театральную шелуху», как ракушки с корабля, которые иногда нужно счищать. Надо уметь говорить со зрителем на современном ему языке» [554]. Хотя, как уже было отмечено, по отношению к «новой драме», особенно в ее наиболее жестких вариантах на грани «физиологических очерков», существуют разные точки зрения. Приведем несколько фрагментов высказываний теоретиков и практиков сцены на вопрос журнала «Сеанс» о «новой драме»:

– Алексей Бартошевич: «Три четверти пьес, которые я знаю, очень похожи одна на другую. Кажется, что все они взаимозаменяемы».

– Борис Любимов: «Современные драматурги очень плохо чувствуют то, без чего драматургия существовать не может, – роль».

– Сергей Юрский: «Многие пишут, совершенно не понимая, что такое театр».

– Юрий Бутусов: «Очевиден талант Вырыпаева и Сигарева. Но если говорить серьезно, то последним значительным драматургом в России был Вампилов» [550].

Единодушия нет и среди самих новодрамовцев. К примеру, Иван Вырыпаев, назвав «новую драму» сообществом, добавил: «Не единомышленников, чаще даже противников». У «новой драмы», по его словам, «большая претензия, она агрессивна, но качество и талант авторов оставляет желать, мягко говоря, лучшего. Подавляющая часть “новой драмы” не конкурентоспособна большому, серьезному искусству» [178, с. 189].

Если задаться вопросом, «кто виноват?» в сложившейся ситуации, то проблема видится шире, нежели только театральнo-драматургическая. Само появление «новой драмы», ее тяготение к документальности, к технике «вербатим», представляется реакцией на «кризис вымысла». Отсюда расцвет эссеистики, мемуаров, другой литературы нон-фикшн. В ситуации переходности, распада привычных связей, неопределенности перспектив и переоценки ценностей, драматургам трудно выявить и понять героев времени, тех, с кем бы зрители могли себя идентифицировать. Полагаем, что значительная часть публики не готова идентифицировать себя с персонажами, «новой драмы», проецировать на себя, преобладающий в их поведении негатив.

Очевидно, для рождения подлинно новой драмы, как и для эпопей, осмысляющих жизнь во всей ее полноте, еще не пришло время. При этом опыты «новой драмы», поиски современных авторов в других направлениях, к примеру, театральная практика «человека-театра» – Евгения Гришковца, чрезвычайно важны.

Если судить по показателям посещаемости театров, то трансформации, обусловленные законодательными мерами и художественными преобразованиями, пока не привели театры к консолидации с публикой. В целом это свидетельствует о том, что состояние переходности затянулось. В то же время в самих театрах, в театральном сообществе, как и столетие назад, несмотря на кризисность времени, активизировались творческие процессы, вечные споры о традициях и новаторстве.

Современный переходный период, как и рубеж XIX – XX веков, отмечен обострением коллизий между традицией и авангардом, понимаемом в данном случае в широком смысле, не как определенное направление, а как метаисторическая категория, стремление к новому. За столетний период, разделяющий обозначенные рубежи искусство прошло путь от модерна к постмодерну. Как считает большинство исследователей, постмодернистские тенденции заявили о себе во второй половине XX века сначала в искусствах, а

затем стали проявляться в других сферах человеческой деятельности, в политике, образе жизни. Как правило «постмодерн» и производные от него явления («постмодернизм» и т. п.) рассматриваются в качестве коррелята «модерна».

Понятие «постмодерн» (как и «модерн») многозначно, оно охватывает и историческую эпоху (постиндустриальный этап в развитии общества, отмеченный ростом информатизации), и тип мировоззрения, и способ философской рефлексии и стиль в искусстве. При этом взгляды философов-постструктуралистов и ведущих теоретиков постмодерна (Р. Барта, Ж. Бодрийера, Ж. Делёза, Ж. Деррида, Ф. Джеймисона, П. Козловски, Ж.-Ф. Лиотара, И. Ю. Хабермаса, И. Хассана, У. Эко и др.) на суть и временные рамки феномена различаются [222; 242; 279; 281; 100; 326; 346; 453; 507; 475].

Если Ю. Хабермас полагает, что эпоха модерна еще не завершена [290], то, по мнению Ж.-Ф. Лиотара, постмодернизм не привязан к какому-то конкретному историческому периоду и имплицитно содержится в модернизме. Применяя понятие «постмодерн» для определения современной западной культуры, главным ее признаком Лиотар называет «недоверие в отношении метарассказов» как «объяснительных систем» мироустройства, среди которых – идея прогресса, гегелевская диалектика духа, гипертрофированное представление о роли разума, знания для достижения счастья [346, с.10].

В понимании У. Эко современная постмодернистская культура тождественна переходной и знаменует собой момент самопознания и переосмысления реализовавшегося культурно-исторического типа: «У любой эпохи есть собственный постмодернизм» [475, с. 75]. При этом Эко иронично замечает, что к слову «постмодернизм» «прибегают... всякий раз, когда хотят что-то похвалить», он, как «некое духовное состояние» хорош тем, что «здесь, в системе постмодернизма, можно участвовать в игре, даже не понимая ее, воспринимая ее совершенно серьезно», при этом помня, что «раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить, иронично, без наивности» [там же, с. 75, 77–78].

Существуют мнения, что эпоха постмодерна уже заканчивается или закончилась (В. В. Савчук, М. Н. Эпштейн и др.) [549]. Американский исследователь И. Хассан, в работе «Еще раз. Постмодерн» (1985), отмечая, что не берется дать точное определение феномена, среди основных черт постмодернистского искусства выделяет следующие: культурный плюрализм, стирание границ между элитарным и массовым, отсутствие канона, ироничность, утрату универсального авторитета, выражаемую в ряде метафорических смертей («смерть» автора, «смерть» истории, «смерть» метафизики и др.) [507, 47–56]. В каждом из традиционных видов искусства эти свойства проявляются по-своему.

В России постмодернизм заявил о себе с опозданием почти на четверть века. Перечисленные выше авторы, исследовавшие постмодернизм как специфическое явление, стали доступны у нас в основном с середины 1990-х годов. Работы И. П. Ильина, Н. Б. Маньковской, Е. В. Листвиной, В. М. Диановой, других отечественных авторов, исследующих проблемы постмодернизма в глубоком общефилософском плане, появились в конце 1990-х – начале 2000-х годов [308; 494; 283; 379]. Проблемы постмодернизма на примере русской литературы исследовали И. В. Кондаков [328], М. И. Липовецкий, М. Н. Эпштейн [347; 476]. Постмодернистские процессы проанализированы в монографии Н. А. Кривицкой-Барабаш «Постмодернизм: история любви и разочарований. Литература. Театр. Телевидение. Знаки и символы» [332]. Проявлениям постмодернизма непосредственно в театре, в творчестве зарубежных и отечественных режиссеров, посвящена диссертация Т. А. Крюковой – «Постмодернизм в театральном искусстве» [493].

В современном российском театре постмодернизм выражается в подчеркнутом антипсихологизме, в деконструкции смыслов и форм, в различного рода цитировании, палимпсесте, бриколаже, пастише, коллажах, двойном кодировании, в других приемах, рассчитанных на «продвинутую» публику. Активно используются травестирирование, провокативность, всепроникающая ирония. Поначалу постмодернистский инструментарий

применялся в узком сегменте экспериментального театра. Но довольно быстро эти тенденции стали модными, активизировав процесс взаимодействия разных эстетик, породив на многих сценах взрыв формотворчества.

К числу первых спектаклей, решенных в духе постмодернизма можно отнести «Горе от ума» А. А. Праудина на сцене Александринского театра, «Школу для дураков» по роману Саши Соколова в постановке А. А. Могучего в «Формальном театре». В постмодернистской эстетике, создающей на сцене ризоматическую среду с нестандартными ассоциативными связями, сегодня работают Ю. Н. Бутусов, К. Ю. Богомолов, Л. Б. Эренбург, К. С. Серебрянников, Т. А. Кулябин, М. В. Диденко, Д. Е. Волкострелов и многие другие.

Не вдаваясь в оценочные характеристики театральных работ, выполненных в данной манере многочисленными последователями, перенявшими лишь внешние приметы стиля, следует отметить, что создаваемый на сцене образ (чаще схема) мира, в котором отказ от нормы является нормой, далеко не всеми категориями публики принимается. Ведь идентификация – один из важнейших механизмов восприятия в театре, в сущности, без нее не возникает и контакта между сценой и залом. Установить контакт мешает и незнание многими зрителями особых коммуникационных кодов, заложенных в постмодернистских спектаклях.

А. А. Пелипенко в статье «Постмодернизм в контексте переходных процессов» отмечает кричащее противоречие «между плюралистическими декларациями и жестким навязыванием постмодернистского кода в гносеологии и эпистемологии, непереносимом снобизме и диктаторском конституировании той самой “законодательной истины” против которой и был изначально направлен весь пафос постмодернизма» [379, с. 394].

В ряде случаев сценические опыты в духе современного индивидуализма, ориентированные на «самовыражение художника» по принципу – «я так вижу» – становятся самодостаточными, оторванными от зрителя, от социума, и нередко однообразными. Как заметил в связи с этим К. А. Райкин, «знаю те 18 приемов, которые нужно учесть, дабы сразу попасть в обойму. Видеомониторы, камера,

декорация из пластика, безоценочная речь, стрелочки, комментарии, загорающиеся в том или ином месте сцены, обязательно живые инструменты, никакой фонограммы и так далее. <...> Как бы не был оснащен спектакль, какой бы электроникой он не был напичкан, а всё равно главную эмоцию, потрясение ты получаешь только через игру артистов» [546].

К сожалению, наряду с оригинальными, талантливыми сценическими созданиями, происходит подмена мастерства модностью. Модные приемы, используемые в постановках любых пьес от Эсхила до Вырыпаева, порождают эстетическое эсперанто. Так, одним из распространенных приемов в решении спектаклей стало снятие оппозиций добра и зла, демонстрация подчеркнутого имморализма, что особенно заметно при некоторых современных переосмыслениях классики, граничащих с извращением.

Питер Брук, рассуждая о проблеме препарирования классических пьес в постмодернистском духе, говорил: «Главный вопрос все равно: для чего, почему это делается? Чтобы делать пьесу более свежей и более живой? Но зададимся вопросом: вся эта современная атрибутика – голые мужчины и женщины, на сцене занимающиеся любовью, не является ли с точки зрения сегодняшнего дня таким же штампом, как, допустим, роскошные елизаветинские костюмы в традиционных постановках? Если играть “Гамлета” без Гамлета, – возникнет ли нечто новое, нечто неожиданное, нечто очень значимое? <...> Строго спрашивать себя всякий раз: что будет в результате? И понимать то, что штампы рождались не только в прошлые времена, они рождаются и сейчас» [244, с. 93].

Здесь напрашивается немало параллелей. К примеру, немецкий историк Эдуард Фукс в своем уникальном исследовании, посвященном истории нравов (от Возрождения до начала XX века), опираясь на европейскую театральную практику начала XX века, когда «революционным подвигом» считалось появление на сцене Монны Ванны, Юдифи и Саломеи с обнаженной грудью, писал: «Люди воображают, что поступают как революционеры или, по крайней мере, смело, если порывают со старыми традициями формы и преодолевают чувство чопорности и стыдливости. <...> На самом деле – это не более чем

ухищрения спекулянтов, отвлекающих внимание публики от идеи в сторону пикантной детали». Из этого историк делает следующий вывод: «Все притупилось, ...и все поэтому жаждут сенсационных переживаний: одни – представляя, другие – созерцая. А затушевываются и оправдываются эти сенсационные переживания высокими фразами «о мужественном служении» правде» [452, с. 388].

С конца 1980-х годов на наших сценах, экранах и в выставочных залах этого «служения» предостаточно. Характерны фразы из статей известных театральных критиков:

– Нина Велехова (1988): «Раздетая актриса – приманка для кассы. Вот и все идеи, проблемы, кодексы» [91].

– Ирина Василюхина (1996): «Страшно быть заподозренным в тупости и отсталости, мы спокойно проглатываем то, от чего заведомо мутит и подташнивает» [89].

Если в 1990-е годы уверенно звучали заявления вроде того, что рельсы прогресса ведут к станции «Постмодернизм», то к середине 2000-х годов оживление стало спадать. В научном дискурсе существует разделение понятий постмодерна (как стадии культуры) и постмодернизма (как языка искусства). Неприятие исследователей в большей степени вызывает постмодернистская идеология, основанная на апологии релятивизма, к тому же претендующая на монополизм. К примеру, Е. А. Ермолин предлагает не игнорировать постмодернизм как метод. Он выступает одним из отечественных разработчиков концепции трансавангарда (совмещения авангарда и традиции) [105], впервые выдвинутой итальянским арт-критиком Бонито Оливой [372].

На характере театрального процесса в России сказывается еще одно обстоятельство: у нас очень сильна интеллектуальная мода. Были свои пики восторженного поклонения писателям (среди них Э.-М. Ремарк, Э. Хемингуэй, А. Сент-Экзюпери, в литературоведении – М. М. Бахтин). Свои модные тренды появляются и в театральной среде, в репертуарном выборе. Так, в начале перестройки возникла мода на абсурдистские пьесы Э. Ионеско, С. Беккета и их

последователей следующей генерации. Несмотря на почти полувековую давность ряда пьес, они воспринимались как новаторские. В какой-то степени это было так. Отечественный театр в свое время не прошел путь освоения их стилистики (хотя у нас были свои абсурдисты – А. И. Введенский, Д. И. Хармс). Театрам было интересно, обращаясь к этой, ранее фактически запретной драматургии, испытать себя в новой эстетике.

Но, как представляется, исторический момент был упущен дважды. Западноевропейская абсурдистская драма 1950-х годов (с ее характерной кольцеобразной фабулой безысходности) говорила европейцам, потрясенным войной и ее последствиями, о конечности и бессмысленности мира. И в то же время ее авторы хотели растревожить, если не шокировать, благополучного обывателя-буржуа, «загнивающего» в своем потребительском стандарте, и, конечно, разрушить, демонтировать «консервативный» театр, в котором игрались дешевые, развлекательные мелодрамы. Наша страна, победившая в войне, в начале 1950-х годов жила трудно, но были надежды, поиски смыслов, подкрепленные «оттепелью», успехами в космонавтике и т. д. «На театре» работали выдающиеся режиссеры: Михаил Лобанов, Алексей Попов, Николай Охлопков, Рубен Симонов, Борис Равенских. И представляется, что если бы произведения названных авторов были доступны и поставлены, навряд ли они были востребованы «большой публикой». И в первое перестроечное время люди тоже надеялись на перемены, и сценический круговорот бессмыслицы их не манил, а позднее сама российская жизнь стала абсурднее любой драматургии. Хотя на малых сценах абсурдистские пьесы находили свою благодарную аудиторию, особенно фестивальную.

Прошел отечественный театр и через увлечение идеями Антонена Арто. Еще в начале 1930-х годов он писал: «Все, что помогало нам жить, лопнуло: мы все безумны, больны и полны отчаяния», а в качестве исцеления предлагал свою систему спасения – через испытание жестокостью [216, с. 168, 190]. Но, как показала история, эти представления оказались утопичными, они не спасли благополучную Европу от фашизма. Идеи Арто, востребованные в Европе и

Америке в 1960-е годы (в эпоху контркультуры), в 1990-е годы, после падения «железного занавеса», дошли и до российской сцены. И были интересные спектакли. Один из них – «Превращение» (по одноименной новелле Ф. Кафки), поставленное в 1995 году Валерием Фокиным в театре «Сатирикон» с Константином Райкиным в главной роли. В Перми со стилистикой Арто успешно экспериментировал еще в начале 1990-х годов Сергей Федотов в театре «У моста». Но во многих случаях подражание Арто выродилось в агрессию и патологию.

В этом смысле примечательно высказывание В. Э. Мейерхольда (на встрече со столичными театральными деятелями): «Не надо смешивать экспериментаторское с патологическим в искусстве, <...> надо со значительным напряжением настойчивого анализа различать одно от другого» [358, с. 330]. Полагаем, что и театр абсурда, и театр жестокости разминувшись (в середине XX века и в его конце) с доминирующими общественными настроениями в нашем обществе.

Если в конце XIX века, в пору становления модерна, эстетические сражения в искусстве происходили между натурализмом, реализмом и модернистскими течениями, что «на театре» выражалось главным образом в борьбе сценического реализма с условностью, то к концу XX века, пожалуй, наибольшие дискуссии в философско-культурологическом и художественном дискурсах вызывают именно постмодернистские тенденции, семиотическая парадигма, концепции перформативности, постдраматического театра.

В пространстве сцены в роли основного антагониста постмодернистских практик опять выступает реализм. Реализм именно в переходные эпохи начинает подвергаться ожесточенным нападкам. Почему это происходит? Остановимся на двух факторах.

Во-первых, реализм как взгляд на действительность и метод ее художественного выражения в искусстве является воплощенной и яркой традицией с глубокими корнями. Отторжение традиции как таковой, отождествляемой с консервативностью и общественной реакционностью,

особенно усиливается в эпохи «бури и натиска», когда происходит активное отрицание устоявшихся норм, канонов. Деформация самого понятия традиции просматривается еще в эпоху Просвещения. Согласно просветительской философии истории, пронизанной духом антитрадиционализма и верой в прогресс, на традиции стали смотреть как на старые обычаи, суеверия, «пережитки», которые следует искоренять. Эта давняя «прогрессистская» установка – «новое лучше старого» и в XXI веке не преодолена.

Во-вторых, в неприятии реализма проявляется терминологическая неопределенность, ведущая к узкому толкованию понятия, к упрощенному и искаженному взгляду на смысл и возможности реалистического подхода в искусстве. В живописи его часто уподобляют умению копировать, в театре приравнивают к жизнеподобию. Реализм в разных модификациях неоднократно провозглашался отжившим, уже само его отрицание считалось признаком авангардности.

Сопоставление прошлых и нынешних эстетических противостояний демонстрирует засилье бинарных установок («или-или»), по которым лишь одна позиция (своя) трактуется как единственно верная. Об опасности подобной односторонней гиперболизации, в частности, условности на сцене, еще в начале прошлого века предупреждал В. Я. Брюсов. Примечательно, что его (провозвестника русского символизма и яркого противника натуралистического копирования на сцене) тревожила возрастающая мода на условность: «Чем условная постановка будет последовательней, чем полнее она будет совпадать с механическим театром, тем менее она будет нужной. Шаг за шагом отнимая у артиста возможность игры, возможность художественного творчества, театральная условность, наконец, уничтожит сцену, как искусство» [245, с. 253].

Исходная агрессивность бинаризма опасна (и не только в искусстве), поскольку способна превращать различия в непреодолимые противоречия. Если же противоборство разных стилей, направлений, не переходит в крайние, воинствующие формы, это может благотворно воздействовать на развитие эстетической театральной платформы, в сущности, служить движущей силой

трансформации. Так, Е. Б. Вахтангов, синтезировав условный театр Мейерхольда с мхатовским психологизмом, создал свою школу фантастического реализма с преобладанием игровой стихии, самоиронии. В результате вахтанговская школа, развиваясь, модифицируясь, остается до сих пор живой, а Театр им. Е. Б. Вахтангова – одним из самых востребованных.

Конечно, для успешного функционирования театра, важна, прежде всего, художественная идея. Но даже раньше, в стабильной ситуации, когда театр-дом казался незыблемым, режиссерам было трудно привести труппу к единству не только в понимании, но главное – в практическом следовании тем или иным художественным критериям. Мешает многое – разные школы, неравный сценический опыт, неравные дарования. Как остроумно заметил Ф. М. Достоевский, «источник неравенства – повышенные способности». Тем более сложно режиссерам добиться единства при разовых постановках. Даже само слово ансамблевость почти исчезло из театрального лексикона.

Задача по обновлению сценического языка, искоренению отживших приемов, никогда не может считаться окончательно решенной. Свойства переходности отличают саму природу творческого сознания. Эта природа активизируется при дополнительных внешних импульсах. Так, после возросших в годы «оттепели» степеней свободы, в театральной среде стал нарастать своего рода «эстетический вопрекизм», вызванный многолетним, почти директивным внедрением однотипной эстетики, называемой «системой Станиславского». Хотя сам К. С. Станиславский в этой ситуации неповинен. Учитывая его собственное горькое признание, – «через мои руки прошли сотни учеников, но только нескольких из них я могу назвать своими последователями, понявшими суть того, чему я отдал жизнь» [423, с. 375], – становится очевидным, что всеобщая причастность к его системе была иллюзией. По словам режиссера, «некоторые из артистов и учеников приняли мою терминологию без проверки ее содержания или поняли меня головой, но не чувством. Еще хуже то, что это их вполне удовлетворило и они стали преподавать якобы по моей “системе”. <...>

Так называемая “система” принята была понаслышке» (выделено нами. – Г. И.) [422, с. 350].

Если еще при жизни автора «система принята была понаслышке», то, что говорить о ее толкованиях, спустя десятилетия. Длительная подмена сущности терминологической оболочкой (в учебном процессе и на практике) привела к выхолащиванию смысловой основы системы. И в таком виде (фактически выхолащенном) она стала вызывать отторжение. На рубеже 1960 – 1970-х годов, при обострившихся поисках сценического языка, в театрах значительно возрос интерес к творческим системам Б. Брехта, В. Э. Мейерхольда, Е. Б. Вахтангова, А. Я. Таирова, М. А. Чехова. Театральная мода явно качнулась в сторону эстетики условного театра. Это увлечение поддерживалось спектаклями Театра на Таганке, который был на пике успеха.

А система К. С. Станиславского в негласном «эстетическом рейтинге» опускалась все ниже. В некий жупел превращался и «психологический театр». В нем стали видеть бытовой, примитивный, скучный театр. В перестроечные годы эти тенденции, особенно в молодежной творческой среде, только усилились. Но вот примечательна точка зрения на психологический театр, которую высказали в беседе с Ю. М. Барбоем в 2004 году режиссеры разных театральных школ: Александр Галибин, Лев Эренбург, Анатолий Праудин, Сергей Женовач. Все они высказались в том смысле, что «не психологического театра вообще не бывает»:

– Лев Эренбург: «Если театр не психологический, то кому он нужен? Что же он тогда исследует? Как режиссер и как врач я считаю, что психология возникает через физиологию и никак иначе. А обозначаешь ли ты эту физиологию балетом или “один к одному” (скатерть, чашки, чай, сердца разбиваются) – это вопрос языка, жанра, эстетики».

– Анатолий Праудин: «Все социальные, философские вопросы требуют конкретизации, психологической зацепки. А иначе не получится спектакль, будет лекция».

– Сергей Женовач: «Психологический театр – это наивысшее проявление театра как такового. “Психологический театр” и театр – это одно и то же. <...> Психологизм – это свойство театрального искусства. <...> Дело не в жанрах, не в подходах, ни в эстетиках, а дело в самой природе» <...> [520].

Кстати, в этом же ключе не раз высказывался и Анатолий Васильев [90, с. 72–73]. К сожалению, с отрицанием психологического театра (ложно понятого) «выплескивается» и собственно психология. Солидарны с позицией В. В. Иванова, выраженной в первом сборнике «Мнемозины»: «Перестроечная мода на ”белые” и “черные” пятна советской истории коснулась и русского театра, не дав сколь-нибудь существенных результатов, более того, налицо урон, связанный с нецеломудренными попытками наскоро переписать прошлое применительно к нынешним вкусам» [302, с. 4].

В данном контексте примечательна точка зрения известного греческого режиссера Теодороса Терзопулоса, который, начиная с 1993 года, ставит спектакли в России: «Во время перестройки я был в России, <...> я на себе почувствовал все эти разрушительные тенденции. Русские творцы – их настолько поразила западная театральная постмодернистская форма, это их заставило уйти от русской театральной традиции. Они стали все больше обращаться к театру как к продукту, но не к театру как сущности <...>. В русском театре много человечности» [553].

Главная основа, на которой К. С. Станиславский возводил свою театральную систему, – природа человека, полагаем, неустранима и неопровержима как закон всемирного тяготения. Другое дело, что наши знания и представления о человеке, о законах природы, благодаря новым научным открытиям, меняются. И в силу этого следовать той или иной системе или традиции можно, только развивая ее. Тогда она не будет истощаться, как и сама жизнь.

Рефлекторные теории И. М. Сеченова и И. П. Павлова, на которые преимущественно опирался К. С. Станиславский, принципиально не могли объяснить механизм целостного поведения человека, как впоследствии

психоанализ З. Фрейда или бихевиоризм Д. Уотсона (психологическая концепция о первичности физической реакции по отношению к реакции эмоциональной, которую использовал В. Э. Мейерхольд при создании биомеханической техники актерской игры, биомеханики). Современная наука иначе смотрит на механизмы человеческой психики. Сегодня уже известно, что чем сложнее детерминированы человеческие взаимоотношения, тем труднее их постичь посредством логики.

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

Еще в 1985 году Б. Ю. Юхананов (в 2013 году возглавивший «Электротheater Станиславский») создал первую в СССР независимую театральную группу «Театр-Театр», объединившую московских и ленинградских актеров, музыкантов и художников, экспериментировавших в области перформанса и хэппенинга. Последним спектаклем объединения стала «Октавия», поставленная в 1989 году по пьесе Сенеки об императоре Нероне и эссе Л. Д. Троцкого о В. И. Ленине. Спустя годы на основе «Октавии» Борис Юхананов и Дмитрий Курляндский ставят оперу «Октавия. Трепанация», посвященную столетию революции 1917 года. Причем инициатором и заказчиком проекта, выступил один из крупнейших театральных фестивалей мира Holland Festival. Впервые спектакль (копродукция фестиваля и «Электротheater Станиславский») был показан на площадке Muziekgebouw (Амстердам), затем – в Москве.

Даже один этот пример выявляет трансформации в функционировании российского театра, в его репертуаре и эстетике. В 2000-е годы наблюдается бум театра, далекого от традиционных эстетических форм: action-art, иммерсивный, променад, саунд-театр, сайт-специфик и ряд других, крайне минималистских или, наоборот, с широким спектром средств выразительности.

В 1910-е годы первые иммерсивные шоу-программы в России устраивали футуристы. Н. Н. Евреинов показывал возможности театра воспроизводиться в любых условиях и пространствах. Эти эстетические направления, прерванные в конце 1920-х годов, сегодня восстанавливаются, трансформируются. Неординарные представления, не связанные с определенным местом, устраиваются в особняках, поездах, на лестницах, могут обходиться вообще без стен, декораций и даже без участия актеров⁸².

Полемику в театральную среду внесла теоретическая работа Ханса-Тиса Лемана «Постдраматический театр». Написанная в 1999 году, на русский язык она была переведена в 2013 году, хотя отдельные фрагменты публиковались и обсуждались раньше [339]. Немецкий теоретик называет изменения в развитии театра последних десятилетий XX века новым этапом, «постдраматическим», отмеченным смещением сценических техник в сторону невербальных средств выразительности. Определяющей характеристикой «постдраматичности» он считает сдвиг от театра-story (истории) к театру театру-game (игре), с изменившимся типом связей между сценой и зрителем, когда главными для восприятия становятся не сюжетные перипетии и нравственные вопросы, а неожиданные изменения театральных форм. Книга Лемана предлагает оптику и инструментарий для этой группы явлений в современном театре.

Однако концепцию автора далеко не все теоретики и практики театра (отечественные и зарубежные признают «новым словом»). С точки зрения А. В. Бартошевича, «часто автор всего лишь находит новые обозначения для хорошо известных или очень спорных истин». К примеру, спорным он считает леманское утверждение о том, что постдраматическая практика существует только с 1970-х годов, тогда как элементы демонтажа и деконструкции драмы, к которым апеллирует Леман, в разной мере были свойственны театру и раньше, не только в конце, но и в начале XX века [74, с. 7].

⁸² Швейцарская Театральная компания Magic Garden из Берна, исследующая границы современного театра, представила в России интерактивный перформанс «Questioning/Кто ты?», участниками которого стали сами зрители. Премьера состоялась в 2015 году на фестивале современной драматургии «Драма. Новый код», затем перформанс показывался в Красноярском драматическом театре имени А. С. Пушкина и в «Гоголь-центре».

В этом мнении сходится большинство оппонентов. Среди них и российский теоретик Ю. М. Барбой [73, с. 5–9], и французский исследователь К. Бидан. Последний в статье «И театр стал постдраматическим: история одной иллюзии» называет постдраматический театр «концептуальной чехардой», где «энергетический театр Лиотара соседствует с заимствованным у Клоделя противопоставлением европейской модели и театра Но» [514].

Неожиданной представляется позиция Анатолия Васильева, учитывая, что Ханс Леман называет его в числе «постдраматических» режиссеров. В интервью журналу «Театр», на вопрос, чем отличается русская театральная школа от европейской, он ответил следующим образом: «Европейская школа не предполагает обучения базовым дисциплинам. Она обучает только прикладным». Базовыми режиссер назвал те дисциплины, структуры, «которые относятся к психологическому театру». И, по его мнению, «всякий, кто херит это, рано или поздно к этому вернется», напомнив, что «последние лекции Мейерхольда о театре очень напоминают те речи, которые мог бы произнести Станиславский» [90, с. 72].

В связи с этим Анатолий Васильев затронул тему постдраматического театра: «Сейчас после книги Ханса-Тиса Лемана везде открывают кафедры постдраматического театра – мне трудно уловить не что это такое, а что они там делают. Мне только ясно, что дисциплины постдраматического театра отрицают внутреннюю дисциплину мастерства актера. Человек изменился. Русская же школа отличается тем, что эта дисциплина, какая бы она ни была – уродливая, убогая, самовольная, – тут все же есть. И без нее никуда невозможно двигаться, даже если «человек изменился». Без дисциплины, которая занимается внутренним миром человека, школа, как мне кажется, будет выхолощена. Расчет на то, что прикладные к мастерству актера дисциплины сами по себе откроют внутренний мир, не оправдывается. Я таких чудес не наблюдал» [там же, с. 73–74].

Х.-Т. Леман неоднократно подчеркивает, что его книга – не манифест, не претензия на смену театральная парадигмы, но «попытка развернуть

эстетическую логику нового театра, стилистические черты и способы существования которого отличаются от привычных драматических» [339, с. 31].

Нестабильность современного мира проявляется и в изменчивости театра, в том, что его сценические приемы быстро исчерпываются. За время, прошедшее после выхода книги Лемана, вопреки его тезисам об уходе театра от нарративности, театр вновь проявляет интерес к театру-story. Наряду с разрушением нарративности, в моду входит сторителлинг. О том, что «театр без слов уходит, ...опять вербализируется» еще в 2011 году заговорил даже один из идеологов «новой драмы» – Михаил Угаров [101, с. 170].

Если в начале 1990-х годов «броуновское движение» на наших сценах, выразившееся в деиерархизации средств выразительности, во все большей их визуализации, в тяготении к безэмоциональному актерскому существованию, представлялось необычным, то в современном театре стало почти трафаретным приемом. Признаки «постдраматичности» стали проявляться у нас еще до выхода книги Х.-Т. Лемана, в одних случаях – интуитивно, что связано с изменением мироощущения, в других – подражательно, после знакомства с западными спектаклями во время фестивалей, гастролей. Когда-то считалось нормальным делать постановки по мизансценам МХАТа (и это указывалось в программах). Теперь довольно часто спектакли, похоже, ставятся по калькам со спектаклей, допустим, Б. Уилсона, К. Марталера и других «постмодернистов», «постдраматистов», в том числе и отечественных, но уже без указания авторства этих режиссеров. Хотя, как говорил сам К. Марталер: «Если бы все шло по такому пути, как я, можно было бы сказать, что театр кончился. Но, к счастью, другие работают по-другому. Множественность подходов ко всему, что есть в жизни, и есть главное содержание нашего времени» [394, с. 291].

Конечно, в не меньшей степени отношения с публикой нарушались и нарушаются в театрах с устаревшей стилистикой, когда происходит своеобразная фетишизация традиций, ведущая к «консервации» штампов. Недостатки у «психологического театра», сводимого к бытовому, были и есть. Но если современный художник будет соотносить себя с образчиками плохого

театра, который и раньше был объектом критики, то планка окажется невысока. Разумеется, зрелище может и должно быть разным, художник имеет право на свое видение мира. Но одно дело, когда режиссер, исходит из собственного сознания и опыта, из свободного проявления своего ощущения жизни, и совсем другое, когда идет слепое подражание.

Затянувшийся переходный период и вектор ряда театральные трансформаций вызывает опасения. Не является ли (тоже затянувшийся) страх перед эмоциями на сцене, анахронизмом или того хуже – ошибкой, ведущей в тупик, к утрате видовых свойств театрального искусства? Приверженность театра всему новому, в том числе и «прививку» к нашей традиции современных западных тенденций можно только приветствовать. Но с одним уточнением, если это происходит в качестве дополнения, а не тотального замещения, тем более, в угоду моде, амбициям или ложно понятой свободе.

В сущности, подобные установки существуют не только у нас, и возникли они не сегодня. Свидетельств достаточно. Сошлемся на высказывание П. Пазолини по поводу иллюзии свободы, заключенной в образе обнаженного тела. Фрагмент из его интервью 1975 года приводит Д. В. Трубочкин в своей статье «Античность и “актуальность”. Об уроках древности и лихорадке новизны»: «В тоталитарных обществах, основанных на подавлении свобод, секс всегда свободен: он тщательно скрывается и существует на тех окраинах жизни, где нет обязательств на секс. Именно поэтому он свободен по-настоящему. В либеральных, или толерантных обществах, где свобода провозглашена открыто, секс перестает быть свободным и превращается в невроз. Во-первых, потому что провозглашенная свобода – мнимая; в либеральных обществах на самом деле провозглашается не свобода, а разрешение, объявляемое сверху: делайте это, а не то. Во-вторых, как только провозглашена свобода секса, его сразу же начинают воспринимать не как свободу, но как обязательство, и он становится частью общества потребления» [193, с. 21]. Наблюдая происходящее, с этим трудно не согласиться.

Довольно часто можно видеть, что художником «руководит» желание выполнить институциональный заказ, который считается прогрессивным в узких кругах. Подобные примеры лишь дискредитируют ростки авангарда, ростки подлинно нового, которые не рождаются по заказу. Полагаем, что с авангардными течениями на отечественных сценах в значительной степени происходит подмена, как когда-то с учением К. С. Станиславского, – усвоение теории по «терминологической оболочке».

Конечно, на прошлых и нынешних рубежах столетий в культуре, в сфере искусства, в противоборстве традиций и авангарда были свои достижения и издержки. Но если уровень исканий и трансформаций в период «Серебряного века» и в первые послереволюционные годы сравнивать с современным этапом, кстати, аналогичным по времени (35 лет), то как подмечено С. С. Аверинцевым, произошла утрата «императива значительности» от политики до искусства. По мысли ученого, «значительность вообще, значительность как таковая, просто улетучилась из жизни – и стала совершенно непонятной. Ее отсутствие вдруг принято всеми как сама собой разумеющаяся здоровая норма» [68, с. 141–142].

Относительно итогов 1990-х годов характерна конференция – «Российские либеральные реформы и культура» (2002)⁸³, в которой принимали участие известные социологи, экономисты, культурологи, представители СМИ, среди них: Д. Б. Дондурей, Ю. И. Белявский, Л. Д. Гудков, Е. Г. Ясин и многие др. Д. В. Драгунский, подводя итоги дискуссии, отметил противоречия между экспертами: «Одни предпочитают говорить о том, что за годы реформ закрылось 50 тысяч сельских библиотек, а другие – о том, что открылось 400 музеев и огромное количество издательств и театров» [541]. Большинство выступавших сошлись на том, что культурная элита оказалась неспособна предложить новые смысловые перспективы. Так, на вопрос – «Кто или что может быть названо символом 1990-х годов?», Е. Г. Ясин ответил – «Пустота» [там же].

⁸³ Организована Фондом «Либеральная миссия» в рамках проекта «Либеральные реформы и культура: институциональный и ценностный аспекты» под руководством Д. В. Драгунского.

Критический настрой по отношению к процессам в культуре и социуме доминировал и в дайджест-обзоре по материалам российской прессы за 2005 – 2010 годы, подготовленном по заказу СТД РФ [400]. Например, Григорий Заславский в статье «Театр как театр – не кафедра и не храм», опубликованной в «Континенте» (2000, № 103) свидетельствовал: «В конце 1990-х годов в ходе опроса, в котором приняли участие театральные критики Москвы и Санкт-Петербурга, на просьбу назвать спектакли, повлиявшие на общественную жизнь или имевшие политический резонанс, ответ был почти единогласным: таких не было» [там же]. А, как писала в «Известиях» (2007) Марина Давыдова, «общее катастрофическое падение качества ведет к неизбежному размыванию критериев, а неизбежное размывание критериев ведет к дальнейшему падению качества» [там же]. Да и сам Председатель СТД А. А. Калягин в докладе на открытии II Всероссийского форума «Театр: время перемен» в мае 2006 года называл «состояние театрального дела в России трагическим» [537].

Почему такое негативное восприятие текущего театрального процесса у многих его участников и тех, кто с театром связан опосредованно? И это при том, что чередой идут фестивали, российские и международные, вручаются многочисленные призы, премии!

Здесь напрашивается сравнение с ситуацией в начале прошлого века, когда, несмотря на активизацию театральной жизни, творчество К. С. Станиславского, В. Э Мейерхольда, других мастеров, шли ожесточенные споры о кризисе театра. Ранее мы объясняли данный феномен экстатической атмосферой того времени, высокими запросами. На современном этапе проблем в театре, конечно, хватает, но и позитивных изменений в постсоветском театральной ландшафте немало. Тем не менее при всех восторгах (периодических) хронический негативный фон неудовлетворенности сохраняется.

На наш взгляд, это обусловлено не только реальными трудностями, но и спецификой переходности, разрывом между ожиданиями и осознанием действительности как не соответствующей идеалу. Неудовлетворенность в

художественной среде возникает и от жесткой финансовой зависимости, и от характера театральных реформ, далеко не всегда учитывающих саму природу творчества. А появившиеся «новые формы» уже успели обрасти новыми штампами (штампами авангарда) и т. д. В ходе полемик о проблемах современного искусства возникают вопросы – «Где шедевры?!». «Где эти плоды свободы, как мы этой свободой воспользовались?» – вопрошал на вышеупомянутом театральном форуме А. А. Калягин [там же].

И в тоже время еще жива культурная память о периоде расцвета советского театра в годы оттепели и в 1970-е годы: память о «Современнике» и «Таганке», о спектаклях Георгия Товстоногова, Анатолия Эфроса, о знаковых спектаклях многих других режиссеров, об актерских победах, о смыслах, которые театр транслировал. Как писал Геннадий Дадамян, «это был “Серебряный век” российского театра. Вообще престиж искусства, его священность в несвободном обществе – вне конкуренции: только оно выступает голосом безголосого народа» [97, с. 47–48.].

К. Б. Соколов, анализируя смену циклов государственной культурной политики (от тоталитаризма к либерализму), тоже отмечает, что искусство нередко расцветает «именно в периоды, скорее, тоталитарного правления и, напротив, “увядает” в условиях относительной свободы и стабильности» [416, с. 489]. Признавая, что существуют многочисленные исключения, он прослеживает эту неоднозначную тенденцию, опираясь на факты отечественной и мировой истории. Одно из возможных объяснений заключается в том, что зрительные образы различной природы, которые и составляют основу искусства, с наибольшей яркостью возникают в ситуации напряжения, нереализованной потребности. Из обыденной жизни известно, что голод, жажда, длительное (вынужденное) отсутствие общения вызывает у людей зрительные и слуховые галлюцинации. «Неудовлетворенная потребность нейтрализует критическую способность сознания отделять реальные представления от воображаемых, и интенсифицирует ею же возбужденный образ» [там же, с. 491]. Этот механизм исследовался американским антропологом и психиатром

Х. А. Мюрреем и Л. Беллаком. Проецируя их выводы на творчество, можно предположить, что в периоды авторитарных правлений, «смут», в ситуации усиленного напряжения, дискомфорта, художественные образы продуцируются с особой силой и яркостью, что, в сущности, и является «художественной способностью». Воображаемое под воздействием мощного психологического импульса начинает реализовываться на холсте, бумаге, в сценических картинах, в музыке. Конечно, это лишь предположение и не единственное. К. Б. Соколов в своем исследовании приводит точку зрения Владимира Крайнева. На вопрос, «почему в закрытом советском государстве происходило невиданное накопление творческой энергии, а когда страна начала обмен с Западом, проявились черты острого кризиса музыкального исполнительства?», пианист ответил так: «Раньше все варилось в одном соку, <...> художественная элита тесно общалась. <...> Страна открылась, и все засуетились – для творчества стало не хватать сил и времен» [там же, с. 493].

Искусство, его трансформации в современном мире не поддаются однозначному объяснению. Театр вбирает из воздуха эпохи новые «микроэлементы», питающие и трансформирующие его, копит силы для нового творческого взрыва.

Нетерпимость доктринальных установок, не всегда подкрепленная художественными достоинствами, кроме очередного «цитирования» и других постмодернистских кодов, порождает в последнее время (в России и на Западе) контртенденции, рассуждения о новом реализме, о новой архаике, романтизме, о неоклассике, о «возвращении автора», о роли канона [555; 238, с.10–11; 549].

Как писал еще в 1910 году Александр Блок, пока нет у художника «элементарных представлений о действительном значении ценностей – мира и человека, – до тех пор, кажется, никакие свободы нам не ко двору, все раздирается на клочья, ползет по всем швам. <...>Требуется – «во Имя» [235, с. 440–441].

Если соотносить столичные и провинциальные города с точки зрения скорости театральных процессов, то в последних они протекают, как правило,

медленнее, но в современных условиях информационной открытости, фестивальной практики и т. д., синхронизация убыстряется. Другое дело, что в столицах, где много театров разной направленности, у зрителей есть большой выбор, а в городах, где два, три, а то и один театр, проблема выбора стоит острее. И в силу этого на театры в провинции налагается особая ответственность за репертуар, за уровень воплощения, за направление художественной деятельности.

Глава V. Трансформации театров Перми на рубеже XX – XXI веков

Трансформации театральной жизни Перми в указанный период, происходившие вследствие общероссийских перемен на разных уровнях, значительно усилились после смены властных структур в регионе, что совпало с объединением в 2005 году Пермской области с Коми-округом и образованием Пермского края.

Новые руководители появились в крупных учреждениях культуры: филармонии, краеведческом музее, художественной галерее, театрах. В 2004 году (в конце сезона) художественным руководителем Пермского академического театра драмы стал Б. Л. Мильграм, в 2011 году Пермский академический театр оперы и балета возглавил Теодор Курентзис. В связи с изменениями в управленческих структурах и культурных институциях менялись и культурная политика, и направленность развития творческих коллективов города.

Если до середины 2000-х годов театральная жизнь Перми развивалась без резких перепадов и конфликтов, то новый вектор культурной политики, направленной на ребрендинг территории, и главным образом – способы проведения этой политики, вызвали раскол не только в творческом сообществе, но и среди горожан. В Перми в период с 2008 по 2013 год весьма конфликтно заявили о себе столичные представители современного (актуального) искусства. Попытка их внедрения в пермскую культуру привела к противостоянию, напоминающему сюжет повести братьев Стругацких «Отягощенные злом», где некая субкультура «Флора», поселившаяся на окраине города, вызвала бурный протест горожан (речь об этой ситуации впереди).

В перестроечный период, когда исчезли многие ограничения, стали множиться пространства для поисков себя, для индивидуального высказывания в разных областях, в том числе в театральном искусстве. Интерес к театру в Перми (и со стороны зрителей, и тех, кто стремился проявить себя на этом поприще) не был случаен, он культивировался предшествующей театральной

жизнью, которая в Перми в годы, называемые «застойными», благодаря ярким художественным индивидуальностям, была творчески насыщенной.

1960 – 1970 е годы остались в памяти пермских меломанов как «золотой век» пермской оперы, обусловленный творческим союзом главного режиссера И. И. Келлера (1947 – 1975) и главного дирижера Б. И. Афанасьева. В театре были поставлены все произведения П. И. Чайковского, часто обращались и к современным композиторам (А. И. Хачатуряну, Д. Б. Кабалевскому, А. П. Петрову, Р. К. Щедрину, К. А. Кацману, А. Э. Спадавекия и другим), за что театр иногда называли «лабораторией советской оперы». В 1965 году театру присвоено имя П. И. Чайковского.

В 1970-е годы произошел художественный взлет пермского балета. На новый уровень его вывел народный артист РФ Н. Н. Боярчиков, главный балетмейстер театра в 1971 – 1977 годах. За семь лет он поставил шесть балетов. С «Лебединым озером» в 1972 году театр впервые выехал на зарубежные гастроли. Балет «Ромео и Джульетта» на музыку С. С. Прокофьева, поставленный в 1972 году, в 1977 году удостоен Государственной премии РСФСР (в 2007 году возобновлен, в целом не сходил со сцены более 35 лет).

Сотрудничал балетмейстер и с композиторами-современниками, ставил спектакли на стыке самых разных стилей и жанров. В 1977 году при постановке «Орфея и Эвридики» по первой в стране рок-опере (зонг-опере) А. Б. Журбина, в которой герои мифа существуют в современности, хореограф использовал стилистику танца-модерн. Зрителей тогда поразили и новая образная символика, и вдохновенные танцы балерин без пуантов, и необычная пластика. Балеты, поставленные Н. Н. Боярчиковым были многозначны, метафоричны, давали зрителям простор для ассоциаций, для философских обобщений, каждый – становился событием.

Востребованным был и театр драмы. Следует отметить, что местные власти были достаточно лояльны и не вмешивались в творческие дела. Как заметил однажды И. Т. Бобылев, «будь иначе, вероятно, не задержался бы в городе на столь длительное время». Хотя, конечно, были и в Перми цензурные

ограничения, но особых препятствий со стороны контролирующих органов театр не испытывал, в том числе и в своем репертуарном выборе. Так, в пермской драме в сезон 1978 – 1979 годов были поставлены современные пьесы, которые тогда «не рекомендовались» к постановке: «Старый дом» А. Н. Казанцева, «Синие кони на красной траве» («Революционный этюд») М. Ф. Шатрова, «Гнездо глухаря» В. С. Розова⁸⁴. В 1978 году в театре драмы также был поставлен «Слон» А. А. Копкова. Ситуацию с этой пьесой характеризует замечание критика Б. М. Поюровского. Вспоминая те годы, он пишет (в 1990 году): «Слона» 10 лет назад поставил болгарский театр «София». И даже привез его на гастроли в Москву: смотрите, мол, каким вы добром обладаете. Какой-то театр в России, кажется, в Воронеже, попытался, было, ухватиться за эту подсказку, но в эпоху расцвета застоя встретил серьезное сопротивление: мало ли что наши друзья могут себе позволить? Для нас это не указ!» [163, с. 119]. Но пермские зрители увидели «Слона» еще в 1978 году, то есть за 2 года до постановки его в болгарском театре⁸⁵.

В начале 1980-х годов процессы обновления начались в Театре юного зрителя и в Театре кукол. В 1982 году новым главрежем ТЮЗа стал Михаил Юрьевич Скоморохов, ныне художественный руководитель театра, народный артист РФ. Возглавив пермский ТЮЗ, Скоморохов взял курс на расширение зрительской аудитории, на обогащение репертуара пьесами, рассчитанными на молодежь. В 1990-е годы театр, не теряя притягательности для «младших групп», увеличил приток взрослой аудитории.

В репертуаре появились «Привидения» Г. Ибсена, «Багровый остров» М. А. Булгакова, «Шесть персонажей в поисках автора» Л. Пиранделло, «Ричард

⁸⁴ В репертуарной коллегии Минкульта В. С. Розову предлагали пьесу доработать, а против шатровской пьесы выступал институт марксизма-ленинизма. Тем не менее, премьеры двух последних спектаклей в Перми состоялись даже раньше, чем на московских сценах.

⁸⁵ Спектакли по произведениям названных и других современных авторов служили своеобразным барометром общественной жизни. Вместе с героями театр и зрители словно задавались вопросами: «Куда мы идем?» и «Что с нами будет?». Так, Судаков, герой розовской пьесы «Гнездо глухаря» вопрошал: «Что это за вторая сигнальная система образовалась? Ты мне доски, я тебе гвозди, ты мне кооперативный пай, я тебе “Жигули” вне очереди. И не то чтобы в серьезных делах, до мелочей дошло, до бесстыдства...». Вызывающе звучали и слова героя из шатровского «Революционного этюда»: «Никто не сможет скомпрометировать коммунистов, если они сами не скомпрометируют себя»

III» В. Шекспира, «Вальпургиева ночь» В. В. Ерофеева, «Как я стал идиотом» М. Пажи, «Чонкин» В. Н. Войновича, «Блин 2» А. И. Слаповского, «Школа для дураков» Саши Соколова, «Большая Советская энциклопедия» Н. В. Коляды, «Европа-Азия» братьев Пресняковых (первая в России постановка), «Слушай как поют эльфы» Я. А. Пулинович. Особой популярностью у зрителей всех возрастов пользовались спектакли, поставленные в фойе театра: «Вишневый сад» А. П. Чехова, «Берлиоз» по пьесе С. Н. Коробкова (в заглавной роли выступал актер театра Е. Б. Вахтангова народный артист РФ Е. В. Князев), «Кандид» Вольтера (с ним театр выезжал на Авиньонский фестиваль).

Театры кукол, в первую очередь ориентированные на самых маленьких зрителей, в ситуации резких социальных сломов, пожалуй, в меньшей степени зависят от своей аудитории, которая еще не в состоянии (в силу возраста) осознать происходящие перемены. И в этом смысле театры кукол имеют некоторую фору для своей художественной трансформации.

С 1982 по 1987 год театр кукол возглавлял творческий тандем, главный режиссер и главный художник – Игорь и Анна Игнатьевы (впоследствии заслуженные деятели искусств РФ, хорошо известные в мире театра). Своими постановками они привнесли новую сценическую культуру. В 1988 году театр выступал в Японии, участвовал в XV Всемирном конгрессе УНИМА (Международный союз деятелей театра кукол).

Новый этап в обновлении эстетики театра, курс на жанровое многообразие и вообще – на расширение функций обозначился при художественном руководителе Игоре Нисоновиче Тернавском, возглавившем театр в 1995 году. В фойе начали проводить праздники национальных центров с участием детей, устраивать выставки и презентации художественного характера, другие социально-культурные акции. При театре создали Просветительский центр «История тюрьмы НКВД № 2», которая в 1930-е годы находилась в этом здании.

Наряду с привычными сказками появились трагифарсы, мюзиклы, трагедии, представленные не только куклами, но актерами на сцене. Среди авторов – Р. Киплинг, А. П. Чехов, А. П. Платонов, В. Шекспир («Король Лир»),

Н. В. Гоголь. Гоголевскую «Шинель», последнюю, неоконченную работу И. Н. Тернавского, завершили коллеги.

В последние годы все активнее используется «живой план». Стало больше спектаклей, адресованных подросткам и взрослым. В их числе: «Толстая тетрадь» по роману А. Кристоф⁸⁶, «Превращение» по одноименной новелле Ф. Кафки, «Муму» И. С. Тургенева и ряд других. Д. С. Вихрецкий, возглавивший театр кукол в 2016 году, развивает его в широком диапазоне синтеза искусств.

5.1. Роль студийного движения в самоорганизации театральной жизни г. Перми

Во второй половине 1980-х – начале 1990-х годов в условиях театрального эксперимента, когда появилась возможность создавать театры-студии на бригадном подряде [28], в Перми возникло около сорока театров студийного типа. Трансформировались и продолжили свою деятельность ряд театральных студий, существовавших ранее.

Старейшая театральная студия открылась в Перми еще в 1957 году при Доме народного творчества. Основателями были: актёр театра драмы, заслуженный артист РСФСР И. Я. Кастрель, завлит театра Л. Б. Нимвицкая⁸⁷ и режиссер Пермской студии телевидения (с 1964 по 1988 год – ее главный режиссер) Л. И. Футлик. Кроме них спектакли со студийцами в первые годы ставили М. А. Захаров, В. В. Ланской (будущие известные режиссеры, руководители столичных театров, в конце 1950-х годов были актерами театра

⁸⁶ В основе романа – история о выживании детей-близнецов во время войны в стране-союзнице фашистской Германии. Спектакль отмечен «Золотой маской».

⁸⁷ Исаак Яковлевич Кастрель театральное образование получил в студии при московском Театре Революции (1936–1938), в Пермском театре работал с 1950 по 1958 год, впоследствии (до 1992 года) – в Москве, в театре на Малой Бронной.

Людмила Борисовна Нимвицкая занималась в Московской театральной студии, возникшей в конце 1930-х годов, более известной как «Арбузовская студия». В числе студийцев были Зиновий Герд, Александр Гинзбург (впоследствии – Галич), Всеволод Багрицкий (сын поэта), Исай Кузнецов. В легендарном спектакле «Город на заре» (преьера состоялась 5 февраля 1941 года) Людмила Нимвицкая исполняла роль Лёльки.

драмы) и Н. И. Басин (в то время очередной режиссер театра, в последующем, в 1960-1980-е годы – главный режиссер драматических театров во Владивостоке и Красноярске). Возможно, такая «художественная обеспеченность» на старте способствовала творческому долголетию любительского коллектива.

Определяющая роль в развитии студии, принадлежала Льву Иудовичу Футлику, возглавлявшему ее в течение нескольких десятилетий (с 1957 по 1989 и с 1994 по 2004). За это время сменилось несколько названий: Народный ТЮЗ (первый в СССР), Народный театр молодежи, в 1990-е годы – «Общество любителей драматического искусства». Театральный коллектив неизменно оставался неотъемлемой частью театральной жизни города. Если в 1970-1980-е годы резонансными были, к примеру, «Хорошо!» по поэме В. В. Маяковского, «Вишневый сад» А. П. Чехова, «Балаганчик», «Роза и крест» А. А. Блока, то в 1990-е остро современно прозвучала постановка «На дне» М. Горького.

Как сказал один из «старожилов», Л. З. Трегубов⁸⁸, пришедший в студию в 1962 году, «мы убеждены, что Пермь считается театральным городом не только потому, что здесь работают прославленные академические театры, но и потому, что мы, актеры-любители, чувствуем себя равными среди равных. Нас много» [цит по: 305, с 401].

После отъезда в 1989 году Л. И. Футлика в Тбилиси⁸⁹ творческая работа коллектива приостановилась. К тому же в начале 1990-х годов он лишился своей постоянной базы – Дворца культуры Мотовилихинских заводов⁹⁰. Спектакли игрались на разных сценических площадках, в том числе на малой сцене театра драмы (безвозмездно). По просьбе студийцев худрук театра И. Т. Бобылев даже репетировал с ними пьесу «Уриэль Акоста» К. Гуцкова, работу над которой начинал бывший студиец, режиссер Г. А. Офенгейм, но тоже уехавший. Вернувшись, он в итоге выпустил спектакль. Подобные детали свидетельствуют

⁸⁸ Лев Зиновьевич Трегубов, доцент кафедры психиатрии Пермской государственной медицинской академии, в течение многих лет был главным психиатром Перми.

⁸⁹ С 1989 по 1994 Л. И. Футлик преподавал в Тбилиском хореографическом училище. В связи обострившимися обстоятельствами после распада Союза, был вынужден вернуться в Пермь, продолжил работу в институте культуры.

⁹⁰ Дворец (как непрофильный актив) был продан.

о своеобразной взаимовыручке, существовавшей тогда в театральной среде. С возвращением Л. И. Футлика в Пермь театральный коллектив обрел новое дыхание (и новое название). В 2004 году, после ухода из жизни своего основателя, коллектив прекратил деятельность, длившуюся почти полвека. Этот факт подтверждает, что и в студийном движении решающее значение имеет личность руководителя, его творческий потенциал, пассионарность, способность объединить людей, увлечь их художественной перспективой.

В 1973 году в студенческой среде возник **театр-студия «Арлекин»**. Основатель – Игорь Нисонович Тернавский. С 1979 года студия работает на базе Пермского политехнического института (ныне – Пермский национальный исследовательский политехнический университет). Первоначально «Арлекин» развивался в русле модных тогда СТЭМов (студенческих театров эстрадных миниатюр), но уже с конца 1970-х годов в репертуаре стали преобладать произведения драматического характера. Среди них: «И одна ночь» по повести «До третьих петухов» В. М. Шукшина, «Бумбараш» по А. Гайдару (поставлен в жанре мюзикла), «Осуждение Прометея» Э. Марцинкявичуса.

С 1987 году театром руководит Лев Борисович Катаев (один из первых студийцев, впоследствии окончил Театральный институт им. Б. В. Щукина). Характерные постановки конца 1980-х – 1990-х годов, отражающие художественные приоритеты театра: «Восток – Запад» по пьесам Э. Ионеско и Кобо Абэ, «Записки сумасшедшего» Н. В. Гоголя, «Счастливые дни» С. Беккета, «Брейгеландия» М. де Гельдерода, «Сон в летнюю ночь» В. Шекспира, спектакли по Д. И. Хармсу.

С 1988 года «Арлекин» проводит в Перми ежегодный «Фриндж-фестиваль» с международным участием. В 1990-е годы театр неоднократно участвовал в театральных фестивалях: в Авиньоне, Эдинбурге, Сингапуре, в Потсдаме (фестиваль «Унидрам») и др. В 2000-е годы театр начал осваивать эстетику визуального невербального театра. Яркий пример – спектакль «Нелинейная эволюция», ставший в 2005 году обладателем Гран-при на фестивале студенческих театров в г. Альба (Франция). Коллектив находится в

хорошей творческой форме, что подтверждается наградами на престижных российских и международных театральных фестивалях 2010-х годов в Чехии, Македонии, Индии, Марокко, Южной Корее.

К концу 1990-х годов большинство театров студийного типа, «старых» и новых, тех, что возникли на основе правовых норм «Положения о театре-студии на бригадном подряде», прекратили свое существование из-за организационно-финансовых трудностей или творческой несостоятельности.

Из числа коллективов начала 1990-х годов можно выделить с точки зрения жизнестойкости и оригинальности, в том числе репертуарной, контрактный театр «**Большая стирка**», созданный пермским режиссером и сценаристом Дмитрием Васильевичем Заболотских. Первый спектакль – импровизация на темы пяти пьес Э. Ионеско «Этот стул для Вас!» состоялся в 1992 году на малой сцене театра драмы. Там же шли спектакли, выпущенные в 1990-е годы. Спектакль «Все та же Пермь» был построен на основе пермской периодики. Актеры читали газеты конца XIX – начала XX века, разыгрывали случаи из городской жизни, поэтические фельетоны С. А. Ильина, других журналистов, положенные на музыку. После постановки в 1999 году пьесы «Одинокая весть для пациента» пермского автора М. В. Механошина в творческой жизни театра наступила длительная пауза: вышло лишь два спектакля: «Пук молний» – пародия на мюзикл (2007) и «Стеклянный зверинец» Т. Уильямса (2009).

Постоянная деятельность «Большой стирки» возобновилась в 2015 году с постановки «Черным по белому» по стихам Саши Черного. За прошедшие пять лет накоплен оригинальный репертуар. В спектакле «Техника молодежи» Д. В. Заболотских использовал не только название популярного журнала, издававшегося в СССР с 1933 года, но и личные впечатления от чтения смелых проектов, которые нашли отражение на его страницах: от поворота рек до поселений на Луне, Марсе и межзвездных перелетов. Научные дискуссии разыгранные актерами, позволяют зрителям ощутить романтику минувшей эпохи, по-новому осмыслить мечты и реальные достижения.

В основе спектакля «История Черубины де Габриак» – реальные события, произошедшие в Петербурге в 1909 году, когда в результате блестящей литературной мистификации, в драматические события были вовлечены известные личности – Максимилиан Волошин и Николай Гумилев, а их соперничество закончилось дуэлью на Черной речке, на месте роковой дуэли Пушкина.

Спектакль «Танго» создан по мотивам рассказов Владимира Набокова «Хват», «Картофельный эльф» и «Случай из жизни» о загадочных перипетиях любви. Для этой постановки исполнителям пришлось освоить сложную пластику аргентинского танго. В спектаклях «Большой стирки» участвуют актеры пермских театров и любители, финансовую помощь через систему грантов оказывают Министерство культуры Пермского края и Фонд поддержки культурных проектов «Новая Коллекция». Представления проходят в основном на сценической площадке Дома актера.

Из «первопроходцев» лишь два коллектива после ряда преобразований получили статус государственных (муниципальных) театров: театр «У Моста» под неизменным руководством Сергея Павловича Федотова и «Балет Евгения Панфилова».

В Перми именно Евгений Алексеевич Панфилов стал последовательным проводником contemporary dance. Современный танец, о котором впервые заговорили в Германии в начале XX века (отец-основатель Рудольф Лабан)⁹¹, стал возрождаться в Европе в 1970-е годы. Его своеобразный лозунг – личность важнее техники – соответствовал импровизационному началу и возможности заниматься танцем людям, не имеющим специального образования. Однако в праве на дилетантизм крылась и опасность. Не случайно «современный танец» не стал мейнстримом ни в прошлом веке, ни в нынешнем. Причин несколько.

⁹¹ В начале прошлого века большую популярность приобрели идеи Эмиля Жака-Далькроза (создавшего в Швейцарии школы ритмологии), «босоножки» Айседоры Дункан и Рут Сен-Дени, использовавшей в танце восточные ритуалы. «Свободными танцами» стали заниматься люди самых разных профессий и возрастов. Однако уже последователь Рудольфа Лабана, Курт Йосс, вернул все на круги своя, т. е. танец – в театр, а тренаж – в учебные классы. В 1924 году в Москве закрылась и школа танца Айседоры Дункан под руководством Ирмы Дункан.

И одна из них в том, что любителей больше, чем личностей. Отрицательно сказывается и отсутствие четких критериев в определении этого направления, и, наверное, главное – отсутствие системной поддержки. В то же время элементы contemporary dance все активнее используют академические сцены и часто делают это с блеском. Но, пожалуй, всплеск интереса к современным танцам и пик их популярности в российском обществе приходится на конец 1980-х годов и 1990-е годы. В этот переломный период, когда возобладал «театр жизни», а слово на сцене утратило свою значимость, повышенным спросом стали пользоваться невербальные формы искусства (пантомима, танец-модерн, различные шоу), которые к тому же вносили праздничность в суровые будни. В 2000-е годы количество различных шоу (вокально-танцевальных) на сценах и экранах стало зашкаливать. И даже лучшие образцы в них стали теряться.

Е. А. Панфилов в Пермь приехал из Архангельской области и стал учиться искусству танца лишь в 20 лет. В местной и столичной прессе его часто называли «пермским самородком». Еще в 1979 году, будучи студентом Пермского института культуры, он создал любительский коллектив пластического танца «Импульс».

Его первой постановкой стал одноактный балет «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» на музыку А. Л. Рыбникова. В 1987 году Панфилов создает в Перми театр танца модерн «Эксперимент». С этого года и начался отсчет сезонов нового театра. Поддержку ему оказал театр драмы, в течение многих лет (с 1987 года) предоставляя свою сцену для выступлений (обычно по понедельникам и воскресеньям). В 1992 году «Эксперимент» был реорганизован в первый в России частный театр – «Балет Евгения Панфилова». В процессе развития к основному составу присоединяются еще две труппы: в 1994 году – «Балет толстых» и в 2001 году – «Бойцовский клуб»⁹². Каждая из них имела свой

⁹² «Бойцовский клуб» был сформирован из юношей спортивного склада или имеющих спортивную подготовку, так называемых «качков». Что касается «Балета толстых», то, как гласили газетные объявления, «ищем для творчества людей не меньше 54-го размера». Откликнулись люди самых разных профессий (учителя, врачи, медсестры, библиотекари, продавцы). Известно, что люди «весомых достоинств» обладают своеобразной пластикой. Не случайно на Западе танцевальные шоу толстых давно пользовались популярностью, успех сопутствовал и выступлениям подобных нестандартных «балерин» в Санкт-Петербургском «Театре танца» Бориса Эйфмана.

оригинальный репертуар, лишь в некоторых спектаклях составы смешивались. Премьеры (их количество даже называлось «немыслимым») следовали одна за другой, иногда доходило до девяти за сезон (в основном это были одноактные балеты или хореографические миниатюры).

Из полномасштабных балетов поставлены: «Ромео и Джульетта» С. С. Прокофьева (1996) и «Щелкунчик» П. И. Чайковского (2000). Несмотря на классическую музыку, оба спектакля были далеки от классических канонов. Со временем, наряду со спектаклями философичного характера, такими как «Бег» (по М. А. Булгакову), «Клетка для попугая», «Кресло», «Пять экспромтов на фоне стола», «Остров мертвых», «Рай для сумасшедших», чаще стали появляться спектакли-шоу. Они выделялись даже названиями: «Шлягер, шлягер, шлягер», «Праздничный коктейль», «Пляж «Комильфо», «Разгуляй», «Разгуляище», «Русский соблазн». «Балет Евгения Панфилова» стал очень популярным. При этом хореографа, с одной стороны, стали упрекать в «заигрываниях с балетом, публикой и попсой», с другой – противопоставлять его постановки спектаклям Пермского театра оперы и балета, называя последний «одним из оплотов балетного благочестия». По словам балетного критика Анны Галайды, сказанным в 2000 году, «согласия в оценке явления по имени «Панфилов» между балетоманами нет и теперь. Одни обвиняют его в профанации великого искусства. Другие – в самодеятельности. Третьи считают живым классиком и единственным современным хореографом» [311, с. 125]. Очевидно, Евгений Панфилов и сам в какие-то моменты испытывал неудовлетворенность результатами работы. В конце 1990-х годов он распускает труппу. Правда, вскоре многие из них вновь были включены им в основной состав. Ведь других («готовых») артистов, способных выполнять все его требования, негде было взять, кроме как подготовить самому.

В 2000 году театр Панфилова получает статус государственного. Имя хореографа было закреплено в названии театра. Театральный критик С. Н. Коробков на это официальное признание откликнулся статьей «Евгений Панфилов как зеркало танцевальной революции». Заканчивается она

следующим пассажем: «Бронзовеющий Панфилов, взявшийся за пересмотр классики, с моей точки зрения, может оказаться опасным и для самого себя, и для вольного и душевного движения модернистской братии России, и об этой опасности его стоит предупредить, ибо уже и в программке к его последнему по времени спектаклю пишется черным по белому: «Художественный руководитель театра – лауреат всесоюзного и международных конкурсов, Президент Российского отделения Всемирного Союза Танца Европы, Мастер Евгений Панфилов» [там же, с. 129].

«Но есть, – пишет критик, – другая опасность, встающая на пути «не мастеров», панфиловских апологетов, а большей частью – независимых и индивидуальных художников, связавших свою судьбу с современным танцем. После официального признания Евгения Панфилова, после этой – несомненно – революции, в государстве нашем произошедшей, смогут ли они работать, а не ныть, как привыкли: «Нас не замечают, нас не признают, нас не дотируют, мы никому не нужны...»? Или наглядный пример – живой и работающий, пускай и посолдневший Панфилов – зарядит их своей энергией и своим нестареющим энтузиазмом?» [там же].

Наверное, так и было бы. Но произошло непредвиденное. Летом 2002 года хореограф был убит. Сложилось такое впечатление, что Е. А. Панфилова мучили какие-то предчувствия. Об этом говорят и его стихи, и интервью, и главное – его последние спектакли с такими «говорящими» названиями: «Тюряга» и «БлокАда». То ли предчувствовал, то ли накликал...

В настоящее время театр возглавляет бывший премьер труппы Сергей Арнольдович Райник. Как и прежде театр располагает административной и репетиционной базой во Дворце молодежи, для выступлений арендует различные сценические площадки города. Оригинальный танцевальный коллектив продолжает развиваться, следуя принципам своего основателя. Театр активно участвует в российских и международных фестивалях, для постановок приглашаются балетмейстеры из других городов и стран. Хотя со временем пространство, которое при Евгении Панфилове коллектив занимал в культурном

и медийном пространстве города стало меньше, театр остается востребованным, имеет свою постоянную аудиторию, верных поклонников.

В 1988 году в Перми появился театр – «У моста» под руководством Сергея Павловича Федотова, ныне заслуженного деятеля искусств России. Открытие театра состоялось 7 октября спектаклем «Мандат» по пьесе Николая Эрдмана. Первоначально это был хозрасчетный театр-студия при Дворце культуры Телефонного завода. Местоположение ДК – около моста через Каму – и дало название театру. В 1992 году театр обретает статус государственного и получает в свое распоряжение отдельное здание с залом на 160 мест, позднее в театре были оборудованы еще две сценические площадки.

Однако, сменив «прописку», театр сохранил свое прежнее имя. Во-первых, к нему уже привыкли зрители. Во-вторых (а, может, и, во-первых), в названии к этому времени уже сконцентрировалось сущностное начало театра: пограничность эстетики, балансирование между двумя гранями бытия: явью и тем, что лежит за ее пределами, потусторонним. Театр уверенно позиционирует себя как «единственный в России мистический театр». В репертуарном выборе особое предпочтение отдается авторам, чьи произведения имеют некоторую инфернальную природу. Театр неоднократно обращался к произведениям Н. В. Гоголя, М. А. Булгакова, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Андреева. И даже авторы, казалось бы, твердо стоящие на земле, такие как А. Н. Островский или М. Горький, обретают на его сцене мистический ореол. Тем не менее, театр не втискивает себя искусственно в прокрустово ложе мистики. Основная цель – постижение авторского мира со всеми его тайнами, загадками, парадоксами. Отсюда возникновение своеобразных трилогий и даже циклов из классики и современных пьес. Так, в гоголевский цикл вошли «Ревизор», «Женитьба», «Игроки», «Панночка», «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Башмачкин». Шекспировскую трилогию составили «Гамлет», «Ромео и Джульетта», «Двенадцатая ночь», булгаковскую триаду – «Собачье сердце», «Мастер и Маргарита», «Зойкина квартира».

С. П. Федотов, выстраивая творческую линию театра, изначально стремился к созданию синтеза театра-лаборатории и репертуарного театра, интересного широкому кругу зрителей. В значительной степени это удалось. В практике театра успешно совмещаются еще два направления: регулярный показ спектаклей на своей сцене и насыщенная фестивальная деятельность. За прошедшие 32 года своей истории театр «У моста» принял участие во множестве фестивалей в России и за рубежом (всего более 170), получив на них 45 Гран-при.

В 2004 году театр стал первооткрывателем пьес английского автора (ирландского происхождения) Мартина МакДонаха. Резонанс после успешного выступления «умостовцев» на фестивале «Реальный театр» со спектаклем «Сиротливый Запад» породил своего рода макдонахоманию на отечественных сценах. На сегодняшний день в России состоялось более 100 постановок по пьесам этого драматурга. «У моста» – единственный театр, на сцене которого поставлены все восемь его пьес.

В 2014 году по инициативе С. П. Федотова в Перми состоялся Международный фестиваль МакДонаха. В 2020 году фестиваль спектаклей по пьесам драматурга прошел в четвертый раз. Если в 2016 году на участие было подано 120 заявок, то в 2018 году – уже 160. Свои лучшие работы показали труппы из Германии, Австрии, Шотландии, Ирана, Чехии, Боснии и Герцеговины, Черногории, Сербии, из Москвы, Санкт-Петербурга, Новосибирска, Казани, Челябинска, других городов. Фестиваль, как это сегодня принято, сопровождается семинарами, дискуссиями, кинопоказами, лекциями, мастер-классами с участием российских и зарубежных режиссёров, известных театральных критиков, обсуждениями спектаклей со зрителями.

Воплощение пьес МакДонаха в театре «У моста» не раз критиками и членами фестивальных жюри (среди них были А. М. Смелянский, М. А. Тимашева) признавалось лучшим. Полагаем, что МакДонах может служить некоторым индикатором, проявляющим основу стойкого успеха театра «У моста». Суперреальный мир этого драматурга (впрочем, не только его)

режиссер делает ирреальным, сгущая до притчи, до ритуалов, возвращая театр к его корням. При таком подходе национальная составляющая автора, перенесенная на другую почву, все равно сохраняет природное, народное начало, которое близко и понятно многим. Мистический театр, созданный С. П. Федотовым на пермской почве, странным образом входит в резонанс с древним хтоническим миром пермской чуди, идолами, мифическими богами и старинными обрядами. Этот ушедший мир, похоже, до сих пор способен к живому диалогу с современностью.

В конце 2019 года театр «У Моста» был признан лауреатом премии «Звезда театрала» в номинации «Лучший региональный театр», впервые введенной в 2019 году и пополнившей список других номинаций⁹³. Самобытная модель, по которой существует театр «У моста» оказывается жизнеспособной, успешной не только в творческом плане, но и в финансовом, обеспеченном зрительским спросом. Так, финансовые поступления от спектаклей в театре «У моста» превышают показатели Театра-Театра, хотя общее количество мест (с учетом большого и малого залов) в Театре-Театре составляет – 800, в театре «У моста» – значительно меньше – 230. Согласно сведениям, опубликованным в сборниках «Театры Российской Федерации в цифрах», изданных ГИВЦ Минкульта РФ, показатели финансовых поступлений за пять лет, с 2010 по 2015 гол, выглядят следующим образом (в млн руб.) [37; 38; 39; 40; 41; 42].

Годы	2010	2011	2012	2013	2014	2015
Театр-Театр	12 493	15 123	25 410	35 823	41 583	47 209
У моста	24 141	29 956	38 887	39 232	47 929	56 715

Новые театральные коллективы внесли дополнительную энергию движения в театральный процесс. И в то же время они продемонстрировали опасности, заложенные в студийности. Как показывает практика прошлого и нынешнего времени, студии в силу своей корпоративной, эстетической, возрастной и другой однородности и замкнутости чаще порождают конфликты

⁹³ «Звезда театрала» – это международная ежегодная театральная премия зрительских симпатий. Лауреатов премии определяют зрители, голосующие в режиме on-line на интернет-портале премии.

и даже быстрее, чем «большие» репертуарные театры догматизируются, «заикливаясь» на первоначальной эстетике (как это было в свое время с театрами рабочей молодежи). И не выживают, если не преобразовываются в другую, более открытую структуру с перманентной сменой поколений и обновлением художественного языка.

С начала 2000-х годов в Перми вновь стали возникать негосударственные театральные коллективы: студийные, контрактные, частные (всего около двадцати, половина из которых ориентирована на детскую и подростковую аудиторию). Существуют они без систематической господдержки (на гранты, спонсорскую и иную общественную поддержку) В основном действуют при дворцах и домах культуры, вузах, при Доме актера и других городских структурах, предоставляющих помещение для базирования и сценическую площадку безвозмездно или с льготой на аренду.

10 октября 2002 года в Перми (в статусе некоммерческого партнерства) открылся Молодежный камерный театр **«Новая драма»**. Основатель и художественный руководитель – Марина Андреевна Оленева, доцент кафедры режиссуры и мастерства актера Пермского института культуры. Театральный коллектив возник на основе детского театра-студии «Код», созданного М. А. Оленевой в 1978 году. На сегодня оба коллектива базируются во Дворце творчества юных, где имеют сценическую площадку с залом на 50 человек.

За минувшие 18 лет «Новая драма» выпустила 24 спектакля. Среди первых: «Чайка» А. П. Чехова, «Август» Тимофея Хмелева, «Облом-off» Михаила Угарова. В последующем вышли чеховские «Три сестры», «Лес» А. Н. Островского, «Лейтенант с острова Инишмор» М. МакДонаха, «Маскарад» М. Ю. Лермонтова, «Пленные духи» Владимира и Олега Пресняковых, «Летели качели» Константина Стешика. Несмотря на камерность и малое количество постановок, популярность театра, особенно в молодежной среде, весьма значительна. Театр активно и успешно участвует в различных театральных фестивалях. Возник плодотворный симбиоз между театром, студентами института культуры (не только с курса М. А. Оленевой) и Домом актера: в

спектаклях театра участвуют студенты, в свою очередь, «новодрамовские» спектакли и дипломные работы студентов играют в Доме актера. В результате такого взаимодействия творческих институций происходит расширение зрительской аудитории, а начинающие актеры приобретают необходимые навыки.

Как показывает театральная практика Перми, наиболее активными, креативными участниками студийного движения и его инициаторами является студенчество. Истоком ряда студийных коллективов стали «Студенческие весны» – конкурсы студенческого творчества в танцевальном, музыкальном, театральном и других жанрах.

Типичные примеры – Творческая лаборатория «ПТАХ», «Свободный Театр Современного Танца», театральная компания «неМХАТ». Первые два коллектива зародились в ПГНИУ (Пермском государственном научно-исследовательском университете, в городе его называют «классическим»), а «неМХАТ» – в Медицинском университете им. Е. А. Вагнера.

Лабораторные опыты ПТАХа разнообразны, среди них: веселые уличные перформансы на крупных городских мероприятиях, мокьюментари-сериал «Под знаком П» (псевдодокументальный пародийный сериал на тему пермского культурного проекта), драматические постановки. Спектакль «Что-то с памятью моей стало» по книге С. А. Алексиевич «У войны не женское лицо», поставленный в 2015 году, был удостоен Гран-при VIII Международного фестиваля любительских театров. Коллектив постоянно обновляется, приходят студенты не только университета и других вузов, но и уже работающие специалисты. Руководитель «ПТАХа» Евгения Пашиева и устоявшийся состав коллектива готовы заниматься творчеством на постоянной основе, нацелены на получение статуса муниципального театра.

«Свободный Театр Современного Танца» вырос из студенческого театра «Shake Dance Group», существующего на базе классического университета с 2005 года. «Свободный Театр...» организовали выпускники университета (преимущественно журналисты, филологи, географы, биологи), в том числе

участники упомянутого танцевального коллектива, которые по окончании университета захотели продолжить занятия танцем на новом уровне и постоянной основе. В труппе около 20 человек, половина из них продолжает работать, но есть цель, чтобы театр стал основным делом.

Особенность «Свободного Театра...», как считает его создатель и художественный руководитель Ксения Малинина, в том, что с помощью современной хореографии интерпретируются произведения литературы. Среди постановок: хореодрама «Гоголь. Мёртвые души», пластический спектакль «Сто лет одиночества» по одноимённому роману Г. Маркеса, хореографические открытки «Не о грядущем, но о прошлом» на стихи И. Бродского. «Свободный Театр...» стал инициатором и организатором всероссийского, а затем и международного фестиваля «Dance семестр», главная идея которого – сохранение традиций и следование новым тенденциям. Кроме современного танца в фестивале представлены и другие направления: от классического до уличного. Разные коллективы обмениваются опытом и устанавливают сотрудничество. Таким образом происходит формирование танцевального сообщества на уровне страны, что очень ценно.

Театральная компания «неМХАТ», сложившаяся в 2016 году в медицинском университете как любительская студия, фактически трансформируется в проектный театр. Под лейблом «неМХАТ» осуществляются спектакли, проекты, в которых участвуют не только студенты-медики, но профессиональные актеры и любители.

Создатель коллектива Александр Шумилин⁹⁴ является и режиссером и продюсером. Если большая часть первых постановок проходила в рамках «Студвесны», то со временем для этого стали принципиально использоваться разные пространства. Например, спектакль «10 актов молчания», состоящий из

⁹⁴ Александр Шумилин окончил Пермский институт культуры (ПГИК) с разницей в два года по двум специальностям: режиссер театрализованных представлений и праздников (2015) и актер музыкального театра (2017). В 2015 году поставил (как дипломную работу) «Студенческую весну» ПГИК. После этого и был приглашен в мединститут поставить со студентами-медиками спектакль. Сыгранный ими мюзикл «Любовь-80» получил Гран-при на городской «Студенческой весне». Еще будучи студентом входил в стажёрскую группу Театра-Театра, откуда со временем ушёл, чтобы сосредоточиться на своих проектах.

десяти актов и одиннадцати антрактов, в котором два с половиной часа артисты просто молчали, был показан в «Музее современного искусства PERMM». Выбор места режиссер объяснил тем, что в музейном пространстве молчание будет восприниматься как экспонат⁹⁵. Спектакль «33 сестры» состоялся в Торгово-развлекательном центре. К чеховской пьесе представление имеет весьма опосредованное отношение: его действие разворачивается в современных реалиях, в которых не три, а тридцать три героини мечтают о лучшей жизни.

Самым громким проектом «неМХАТа» стал шестичасовой спектакль-перформанс о России – «Мазэраша», показанный в одном из цехов бывшего завода им. Шпагина 7 и 8 марта 2019 года. Затем (в записи) был продемонстрирован в одном из кинотеатров города. Продюсером проекта выступил Александр Шумилин, пригласивший на постановку театрального критика и блогера Виктора Вилисова из Санкт-Петербурга. Последнему принадлежала идея зрелища: оно не имело сюжета, состояло из большого количества фрагментов разных текстов (в основном нехудожественных) с визуальными эффектами, пластическими решениями, музыкой, видео. Как отметил постановщик в одном из многочисленных интервью, «лично я не работаю со смыслами, я работаю с впечатлениями».

В ходе мощной PR-акции, развернутой преимущественно в Интернете, зрителям обещали расширить рамки привычных представлений, показать суперсовременный театр с помощью ста перформеров и участием Розы Хайруллиной. Но обещания значительно превысили конечный результат. Многие «перформансы» напоминали обычные тренинги по актерскому мастерству, сценическому движению и сценической речи, самих перформеров оказалось чуть более сорока, а известная актриса вышла из проекта после первого блока репетиций.

⁹⁵ Хотя идея «молчаливого» спектакля далеко не оригинальна (ранее в Москве уже было поставлено «Молчание на заданную тему»). Александр Шумилин, отвергая упреки в копировании, сравнивает подобное повторение с постановкой одной и той же пьесы в разных театрах, когда в итоге получаются разные спектакли.

При этом нельзя не отметить безусловный энтузиазм всех участников: постановочной группы, музыкантов, художников и перформеров (не только из Перми, но других городов, в том числе из Москвы и Санкт-Петербурга, к тому же приехавших в Пермь за свой счет). На создание «Мазэраши» запускался краудфандинг, завершившийся с профицитом за неделю до представления, но большую часть финансов в реализацию масштабного проекта вложили продюсер и режиссер.

На личные средства постановщиков⁹⁶ осуществлен еще один громкий проект – бродвейский мюзикл *Spring Awakening* / «Пробуждение весны», созданный композитором Д. Шейком и либреттистом С. Сэйтером в 2006 году. В его основе одноимённая пьеса Ф. Ведекинда 1891 года о подростках, которые сталкиваются с первыми проблемами взросления⁹⁷. Мюзикл быстро разошелся по миру, стал хитом. Театральная компания «неМХАТ» выкупила у правообладателей лицензию на право постановки. В мюзикле участвовали музыканты из Пермского института культуры, оркестров Театра-Театра и компании «неМХАТ».

Предполагалось, что исполнителями будут студенты медуниверситета, но из-за совпадения по времени репетиционного процесса с сессией и практикой, от этого варианта пришлось отказаться. В проект пригласили актеров Театра-Театра. Премьера мюзикла состоялась в частной филармонии «Триумф» в июле 2019 года. Согласно сложившейся практике, если первые три спектакля театральной компании проходят успешно, их продолжают показывать. Мюзикл, поставленный Александром Шумилиным идет уже около года.

Одним из показательных опытов создания независимого театрального коллектива является театр «КТО». Предыстория такова. В 2014 году группа выпускников Пермского института культуры основала небольшой

⁹⁶ В постановочную команду, создававшуюся на основе творческой кооперации и дружеских связей, вошли и те, кто раньше сотрудничал с театральной компанией (музыкальный руководитель «неМХАТа» и руководитель небольшого оркестра, который появился у компании уже в первый год существования), так и новые участники, среди которых хореограф и продюсер из других независимых пермских студий.

⁹⁷ В 1907 году в России ее ставил В. Э. Мейерхольд.

театр «Гистрион», выступавший не только на городских площадках, но активно гастролировавший по краю при поддержке «ЛУКОЙЛа».

В 2016 году от «Гистриона» отделилась пара актеров (Рамис Заббаров и Елена Костарева), нацеленных на открытие театра с постоянной сценой. Вместе с присоединившимися к ним выпускникам института культуры разных поколений они создали «Кино-Театральное Объединение», сокращённо «КТО». Первоначально театр арендовал небольшие подвалы, играя преимущественно моноспектакли. Был снят и фильм «Сириусы» по сценарию пермского автора. Но фильм лег на «полку»⁹⁸. В итоге молодая команда решила отойти от кино и сосредоточиться на театральном творчестве. При театре была открыта студия для людей, желающих реализовать себя в качестве актеров⁹⁹.

Сотрудничает «КТО» и с другими независимыми коллективами, не имеющими своей сцены. Таким образом, труппа развивает не только свой театр, сделав его творчески интересным, но помогает и другим. С 2019 года театр «КТО» арендует отдельное здание с залом на 100 мест¹⁰⁰. Здесь фактически вновь объединились выпускники актёрского курса 2014 года, поскольку «Гистрион» стал постоянно работать на площадке театра «КТО».

«КТО» стал своеобразным катализатором, ускорившем процесс выхода негосударственных театров Перми из «театрального подполья». Случилось так, что на его сцене во время краевого фестиваля-конкурса «Волшебная кулиса» вне конкурса был показан спектакль театра-лаборатории «ПТАХ», который посетили некоторые члены жюри фестиваля, в том числе известные российские критики. В результате Пермское отделение СТД намерено создать фестиваль негосударственных театров. Признание профессионального сообщества нашло продолжение: создана «Ассоциация независимых театров Перми».

Из разряда оригинальных театральных акций, состоявшихся в Перми за пределами государственных театров, можно выделить постановки пьес Ивана

⁹⁸ Сценарий потом был переделал в пьесу, с которой автор занял призовое место на престижном драматургическом конкурсе «Евразия».

⁹⁹ Обучение ведётся по свёрнутой до двух лет институтской программе подготовки актёров (возраст обучающихся варьируется от 16 до 40 лет).

¹⁰⁰ Помещение (350 кв. м) было переоборудовано под театр за свой счет.

Вырыпаева («Иранская конференции» и «Волнение»). Инициатива принадлежала начинающему режиссеру и драматургу, учредителю частного театрального бюро «Процесс» Николаю Гостюхину¹⁰¹. Первым шагом к постановке «Иранской конференции» в Перми стала читка, проведенная Гостюхиным в январе 2019 года в Музее PERMM¹⁰². Положительные реакции аудитории (присутствовало более 250 человек) укрепили его в желании поставить пьесу в родном городе. Разрешение от автора было получено и уже 6 и 13 мая в Перми состоялась премьера «Иранской конференции», вторая в России, которая прошла через месяц после московской премьеры в Театре наций¹⁰³.

В пермском спектакле (за исключением одного непрофессионального исполнителя) были заняты актеры Театра-Театра. Показы прошли в частной филармонии «Триумф» и в зале для научных конференций классического университета (ПГНИУ). Зал подходил тем, что действие пьесы разворачивается на симпозиуме, собравшем ученых разных стран. В центре спектакля – обсуждение ближневосточных проблем, взаимоотношений восточной и западной культур. Но, конечно, при всей актуальности этих проблем, суть авторского посыла шире, затрагивает вопросы о смысле жизни, её новых вызовах в меняющейся реальности.

В 2020 году Николай Гостюхин поставил в Перми «Волнение»¹⁰⁴ и опять с актерами из Театра-Театра. Спектакль был показан, как и «Иранская конференция», вне привычных условий сцены и с некоторыми элементами иммерсивности. Первый показ (10 марта) состоялся в большом номере люкс на

¹⁰¹ По окончании филологического факультета Пермского классического университета работал в сфере журналистики, начал писать пьесы. В 2017 году переехал в Берлин. С тех пор стал ездить в Варшаву к Ивану Вырыпаеву (по договоренности с ним), чтобы получить опыт, наблюдая за тем, как он ставит спектакли, обсуждая с ним не только репетиционный процесс, но и собственные пьесы. Позиционирует себя как ученик Вырыпаева.

¹⁰² Впервые в России читка пьесы автором состоялась 17 января 2018 года. Затем «Иранская конференция» была поставлена Вырыпаевым в Варшаве в сентябре 2018 года. С 14 по 17 декабря 2018 года показы польского спектакля прошли в Москве в театральном центре «На Страстном». Спектакль шел на английском языке с синхронным переводом на русский. Переводчиком выступил сам автор.

¹⁰³ Спектакль поставлен Виктором Рыжаковым со звездными участниками (Евгений Миронов, Чулпан Хаматова, Ингеборге Дапкунайте, Ксения Раппопорт, Игорь Верник и другие).

¹⁰⁴ Пьеса была написана Иваном Вырыпаевым специально для Алисы Фрейндлих (к её юбилею) и поставлена им в БДТ им. Г. А. Товстоногова. Премьера состоялась в апреле 2019 года.

верхнем этаже гостиницы. Очевидно, учитывалось, что действие пьесы происходит в пентхаусе известной писательницы. Зрители (их было всего 40) получали ключ-карты для входа в люкс и словно бы становились не зрителями, а гостями, присутствующими при разговоре героев на острые темы.

Если «Иранская конференция» походила больше на актерскую читку, то «Волнение» выглядело полноценным спектаклем. Для него была специально написана музыка. Подобран ансамбль из музыкантов оркестра Театра оперы и балета. На спектакле 16 марта, проходившем в филармонии «Триумф», за роялем был автор музыки, московский композитор – Алексей Кестнер. По приглашению Николая Гостюхина в Пермь должен был приехать и Иван Вырыпаев: на 16 марта анонсировалась творческая встреча со зрителями в дневное время (вход свободный). Но из-за карантина, объявленного в Польше 15 марта, встреча автора с собравшимися в зале «Триумфа» прошла в онлайн-формате на большом экране.

Остановились на этих двух спектаклях, поскольку, несмотря на камерность, они стали событиями, привлекли зрителей, завсегдаев лучших премьер и фестивалей. Гостюхин сумел выстроить мощный пиар, сравнимый с подобными акциями государственных театров. Мобилизация масс-медиа и социальных сетей становится важной составляющей в работе независимых коллективов, в реализации отдельных проектов, в том числе и для достижения коммерческой успешности. В Перми Гостюхин смог осуществить тот тип театрального предприятия, который наблюдал в Берлине и Варшаве: часть средств на спектакль постановщик вкладывает сам, часть дает инвестор¹⁰⁵.

Представленные коллективы, позиционирующие себя независимыми, зависят от многих обстоятельств. Не имея постоянного финансирования они оказались особенно уязвимыми в условиях карантина, объявленного весной 2020 (при необходимости перейти на онлайн-трансляцию вместо спектаклей и иных театральных мероприятий, за счет которых они в основном и существуют).

¹⁰⁵ В Перми инвестором стал давний знакомый режиссёра, который вложившись в искусство, в творческий процесс не вмешивался.

Если пользоваться чеховским определением – «ново то, что талантливо», то не всё, что новые коллективы показывают публике, поистине ново, тем не менее, их творчество, спектакли, сопутствующие акции вносят разнообразие в театральную жизнь города, активизируют процесс самоорганизации. Как подтверждает история прошлого рубежа веков – это один из основных путей обновления, трансформации театра как социокультурного института.

5.2. Трансформация Пермского академического театра драмы в постсоветский период

Деятельность театра драмы, творческий уровень и направление в течение длительного времени были связаны с художественной индивидуальностью народного артиста СССР Ивана Тимофеевича Бобылева, с 1967 по 2004 год главного режиссер, затем художественного руководителя театра.

Чтобы отчетливее выявить, какие трансформации произошли в театре в указанный период, необходим краткий экскурс в предысторию. До прихода Бобылева (за 40 лет) в театре сменилось 17 главных режиссеров. В послевоенном 20-летию наиболее успешным был период второй половины 1950-х годов (интересные спектакли, высокий зрительский спрос, среди молодых актеров были Марк Захаров, Георгий Бурков, сильным было среднее и старшее поколения актеров). Впоследствии положение театра стало ухудшаться. Основная причина видится в устаревшей эстетике: уже появились «Современник», «Таганка», а Пермский театр все еще оставался в прежней стилистике, преимущественно в рамках бытовой достоверности. Подробнее ситуация проанализирована в предыдущих работах автора [304, 488; 305, с. 375–396].

В момент прихода Бобылева (в мае 1967) денег на банковском счете театра не было, репертуарная афиша состояла всего из восьми названий, зрительный зал пустовал. Тем не менее, без кардинальных ломок и манифестов новый главреж довольно быстро изменил положение театра к лучшему. Первое, с чего Бобылев начал трансформацию театра, – это обновление сценического языка, и, прежде всего – преодоление в актерской игре бытовой логики с ее утилитарностью и штампами. В новом сезоне 1967 – 1968 годов заполняемость зрительного зала выросла до 80%. В 1969 году в репертуаре театра было уже 22 спектакля. В последующие годы эта цифра колебалась в пределах от 20 до 25, а заполняемость зрительного зала до 1986 года была в среднем на уровне 95% [304, с. 45, 62–64, 181]. Далее началось снижение: в 1988 г. – уже 83,9%,

наиболее резкий спад произошел с 1991 по 1993 год – 59,7%. [305, с. 537]. Эти показатели коррелируются с общероссийской статистикой, свидетельствующей о снижении посещаемости театров.

В большей степени кризис затронул театры в крупных культурно-промышленных центрах – в Горьком, Екатеринбурге, Омске, Перми, Челябинске и др. В них снижение посещаемости в процентном отношении проявилось более резко (на 21,1%), чем, к примеру, в таких городах, как Вологда, Калуга, Ногинск, Тобольск [44, с. 39; 45, с. 48]. Одно из объяснений – возросшая политизированность интеллигенции в крупных городах, где она, как правило, составляет основную зрительскую аудиторию¹⁰⁶, для которой в тот период погруженность в «театр жизни» вытеснила интерес к сценической иллюзии.

Пермь нельзя отнести к числу сильно политизированных городов, но и здесь сдвиги в сторону интереса к событиям социально-политического характера были заметны. К примеру, в 1987 г. на цикл лекций профессора, доктора философских наук и социолога З. И. Файнбурга (на антисталинскую тему) люди в течение нескольких вечеров в 30-градусную июньскую жару не только заполняли актовый зал политехнического института, но сидели на подоконниках, стояли в проходах, толпились в дверях.

Ранее уже отмечался негативный настрой по отношению к стабильным репертуарным театрам, которые стали своеобразными «ответчиками» за «советский строй». Этот негатив в общественном сознании в большей степени относился к драматическим театрам, к ним было больше и репертуарных претензий. К примеру, В. Г. Миррский (главный редактор репертуарно-редакционной коллегии Министерства культуры СССР) кризисность театра конца 1980-х – начала 1990-х годов усматривал в том, что «хорошая литература часто не попадает на театральные подмостки, а режиссеры сами выбирают

¹⁰⁶ Так, социологические исследования зрительской аудитории в Пермском театре драмы, проводившиеся в 1986 – 1989 годах, вновь подтвердили, что его аудитория на 60% состоит из интеллигенции. Исследования по всем театрам города проводила кафедра этики, эстетики и научного атеизма Пермского политехнического института при поддержке Управления культуры и самих театров.

пьесы злободневные, детективы, плохонькие комедии <...> – и пожинают скороспелые плоды своих трудов и теряют уважение зрителей» [140, с. 138].

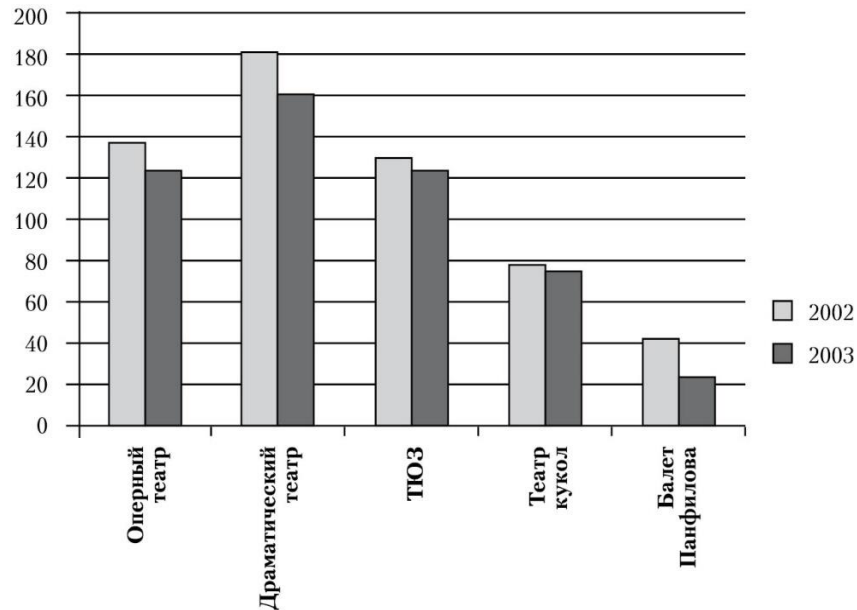
Эти слова имеют под собой основание, но они не всё объясняют, а в иных случаях и не соответствуют действительности. В подтверждение приведем имена авторов, чьи произведения шли на сцене Пермского театра драмы в эти годы: В. Шекспир, Д. Флетчер, К. Гольдони, А. Н. Островский, Л. Н. Толстой, А. П. Чехов, А. И. Сумбатов-Южин, У. Гибсон, Ж. Кокто, Л. Пиранделло, Б. Брехт, С. Мрожек, М. А. Булгаков, Е. Л. Шварц, из современных авторов – В. К. Арро («Трагики и комедианты»), В. Л. Дозорцев «Последний посетитель», В. С. Розов («Кабанчик»), А. М. Галин («Звезды на утреннем небе», «Дыра»), В. П. Гуркин («Музыканты»), С. Л. Лобозеров «Семейный портрет с посторонним») Л. Н. Разумовская («Майя», «Под одной крышей»).

Как видно из списка, авторов нельзя назвать «плохонькими», тем не менее зрительский спрос снизился, что еще раз подтверждает выдвинутый ранее тезис о падении интереса публики к искусству театра в острой фазе переходности.

Оживление театральной жизни стало заметно и в целом по стране, и в Перми, уже начиная с конца 1993 года. Здесь и рост фестивалей, и разного рода смотров, конкурсов, что тоже, как нам кажется, связано с изменениями в состоянии общества. К началу 2000-х годов заполняемость зала в театре драмы вновь выросла, превысив 90% (среди пермских театров показатели были наиболее высокими). Об этом свидетельствуют материалы, опубликованные в сборнике «Итоги работы отрасли» [317, с. 103], выпущенном Департаментом культуры и искусства Пермской области ¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Заметное снижение показателей по зрителям по всем театрам в 2003 г. в определенной степени было связано с повышением цен на билеты (по инициативе учредителя). В меньшей степени оно коснулось детских театров.

Число зрителей (тыс. чел.)



За годы творческой деятельности И. Т. Бобылев осуществил постановку более 150 спектаклей, треть из них на сцене Пермской драмы. Первым в России поставил пьесы западных авангардистов XX века – «Как прежде, но лучше, чем прежде» Л. Пиранделло (1990), «Адскую машину» Ж. Кокто (1999). Перевод последней был сделан специально для Пермского театра.

Но невозможно адекватно судить о театре, о векторе его развития, только на основании репертуара и показателей посещаемости, не имея представления о творческом уровне, который, в свою очередь, непосредственно зависит от художественном языке. Режиссерские рефлексии интересны и в теоретическом плане, с точки зрения культурологии, взаимосвязи с социокультурным контекстом времени. И. Т. Бобылев за долгие годы творческой жизни на себе испытывал эти «взаимосвязи». Характерно его интервью:

Корр. – Вы борьбу с космополитизмом помните?

Бобылев – Да, прекрасно помню. Я учился тогда в Щукинском училище. Внезапно сняли ректора Бориса Евгеньевича Захаву, руководителя курса Льва Моисеевича Шихматова за формализм и преподавателя русской литературы Павла Ивановича Новицкого за космополитизм. Были нарекания в адрес училища, потому что оно, дескать, работает не по системе Станиславского. Формализмом было все. Вот вынес артист стул на сцену – формализм! Разрушил

“четвертую” стену! Все должны были работать по МХАТу, “по правде”, и поэтому каждый управдом мог определить, “по правде” или нет играют актеры. Вот у вас шпингалетик на окне слева прибит, а надо справа. Вот у вас человек входит в галошах, а он должен сначала их снять, потом ноги вытереть и так далее. Были театры, в которых искусство такого рода было доведено до совершенства. <...> А когда в охлопковском спектакле того времени «Сирано де Бержераке» Ростана куклы раздвигали занавес, их быстро убрали. Это был формализм! Горюнову, наверное, только из-за его популярности прощали произносимые им хвалы “Принцессе Турандот”. Настрой чиновников от искусства был таков: “Принцесса” – спектакль насквозь формалистический!» [239, с. 13].

Проанализируем трансформацию сценического языка в театре драмы на примере такого устоявшегося понятия, как «конфликт». В известные годы, когда жизнь страны строилась на принципах «возрастающей классовой борьбы», эти принципы в виде «вульгарного социологизма» стали проникать и на сцену. Само понятие конфликта пропиталось атмосферой жесткого, часто жестокого времени с его лозунгами типа, «когда враг не сдается...» и т. п. Подобные максимы давили на умонастроения, формировали определенный менталитет, проникали в творческую среду. Как писали в учебных пособиях, «актер – мастер действия, режиссер – мастер конфликта, мастер борьбы»; «цель действия заключается в стремлении изменить предмет, на который оно направлено, так или иначе переделать его» [296, с. 124].

Но со временем ситуация изменилась: с исторической сцены, а вслед за ней и с театральной сошли шпионы и вредители, и, согласно новой «теории бесконфликтности», пьесы наполнились борьбой хорошего с лучшим. Однако напористый («конфликтный») стиль игры не изменился, напротив, он стал возрастать, восполняя смысловые пустоты этих невыразительных пьес. Нарботанные игровые штампы использовались и при воплощении более достойной драматургии. Таким образом, ложная интенсивность существования, напоминающая бег на месте, стала заполнять собой сценическое пространство, в

котором актеры могли проливать пот и слезы, но желаемого эффекта уже не производили. Разумеется, речь не идет о вершинных достижениях режиссерского и актерского искусства, имеются в виду массовые проявления упомянутой тенденции. В определенной степени она наблюдалась и в Пермском театре драмы, став одним из факторов резкого спада зрительского интереса в середине 1960-х годов.

Если иметь в виду, что система ценностей режиссера проявляется и на уровне технологии, то, пожалуй, более наглядно направленность личности видна в интерпретации драматургического конфликта. Природу конфликта и способ его выражения на сцене И. Т. Бобылев стал определять не затратами на «борьбу»¹⁰⁸, не количеством физической силы, психической энергии, а качественно иной направленностью сценического темперамента: артист тратит энергию не на подавление партнера, не на то, чтобы он отказался от собственных взглядов и усвоил другие, а на то, чтобы он раскрылся. Вот некоторые высказывания о природе конфликта, звучавшие на репетициях:

– «Конфликт – познание. Не нравственное каратэ, не бокс словами. Силой даже раковину не откроете, она треснет, человека – тем более».

– «В основе сценической борьбы – познание скрытых (даже от самых близких людей) движений души, которые не выливаются в слова. Слова во многом служат для того, чтобы закрывать свой внутренний мир».

Можно предположить, что в истоке подобного понимания конфликта – ощущение режиссером такого свойства современного мышления, как стремление защитить свой мир. Возможно, усиление этой своеобразной интеллектуальной и психологической защиты, повлиявшее на поведение людей в социуме, сказалось (пусть косвенно) и на способах раскрытия человека на сцене.

В начале 1990-х годов на репетициях И. Т. Бобылева применительно к актерской технике часто стало звучать слово «состояние». В его режиссерском

¹⁰⁸ Затраты могут быть равными и в случае грубейшего наигрыша, и при гениальном исполнении, при несопоставимости художественных результатов.

лексиконе оно встречалось и прежде, но в основном имело метафорический смысл: «Так думать словами, как в книге, нельзя. Важно поймать состояние, не сформулированное словами целое. Как облако, туман. Оно держится, потом перетекает, меняет цвет» (начало 1980-х годов, репетиция «Горе от ума»). Со временем «состояние» в качестве сценического понятия стало ключевым в практике И. Т. Бобылева. При этом оно лишилось метафорического оттенка, приобрело иное специфическое толкование и технологическое значение, в котором особую значимость имели не только интегративные свойства, но и динамические характеристики – способность изменяться мгновенно (скачком) в остро неравновесной ситуации.

Давно замечено, что изменения в общественном сознании находят свое выражение в языке. Наверное, не случайно уже со второй половины 1980-х годов и в обыденной речи, и в философских статьях (к примеру, у М. К. Мамардашвили), и в газетно-журнальной публицистике само слово «состояние» стало появляться все чаще. Актуализация произошла, возможно, потому, что в ситуации возросшей неустойчивости общественной и культурной жизни, мы стали с большей остротой фиксировать перемены в собственном состоянии и в состоянии окружающих.

Как взгляд через окуляр телескопа или микроскопа открывает неожиданную для глаза структуру окружающей нас материи, так и при замене эстетического понятия появляется возможность иного художественного видения мира и человека. Подчеркнем, что новое не вводилось простым определением. Сам способ репетиционной работы менял содержание сценических понятий и стиль актерского существования. Обращение Бобылева в начале 1990-х годов к категории состояния, как к методу выявления человека на сцене, минуя логические способы постижения, можно назвать следующим шагом театра на пути изживания рациональности в творческом процессе, направленном на активизацию образного, ассоциативного мышления.

Поясим то значение, в котором слова «рациональность», «логика» (и их антонимы) используются в данном контексте. Названные понятия, казалось бы,

давно и широко известны. Но, пожалуй, из-за этой «давности» и «широты» апелляция к ним без какого-либо уточнения может сделать невнятным дальнейший анализ сценического «состояния». В последние десятилетия ученые разных направлений все чаще стали говорить о расширении представлений о рациональности, о «новой рациональности» [232; 505; 506; 508; 511; 512; 514].

Из сферы иррационального стали выводить интуицию, спонтанность мышления, ряд других явлений, нетрадиционных для рационального познания. В гуманитарных науках, в самом искусстве также актуален новый взгляд на критерии и границы рационального. В общем плане данное понятие противопоставляется иррациональному, как «невыразимому в логических понятиях, недоступному пониманию разума» [411, с. 203]. Если эту бинарную оппозицию (рациональное – иррациональное) усилить, обострить, в данном случае именно до логического конца, то она может выглядеть так: разумный – неразумный (по сути – безумный!). Разумеется, когда мы говорим об отходе в сценической практике от рациональности, то не имеем в виду подобного конца. Здесь уместнее противопоставить дискурсивный путь познания (состоящий из последовательного ряда логических звеньев) интуитивному познанию, способному постигать суть явлений без обоснования с помощью доказательств. В театре, как и в других видах творчества, интуиция, говоря театральным языком, – «на первых ролях», логика – «на вторых».

Как правило, если истина «схвачена», то позднее можно что-то добавить, додумать, но – во вторую очередь. Если же сразу встать на логический путь, то можно увязнуть в обоснованиях. Для И. Т. Бобылева «состояние» – это то индивидуальное, что привносит артист в роль, что делает его творчество уникальным явлением, не похожим ни на какой другой род деятельности. «Можно сколько угодно рассуждать о каком-либо событии, – говорил режиссер, – но только артист может показать, как было “на самом деле”. Показать, в каком состоянии находился Отелло (до и после), или – Гамлет, когда бросал в лицо матери гневные слова». У Ф. М. Достоевского есть выражение – «впасть в прозрение». Так и с состоянием: его не надо «играть», важно его «взять», найти

способ фиксации не на логическом уровне. (В этом смысле примечателен известный случай, когда Е. Б. Вахтангов, который не умел играть в бильярд, войдя в состояние игрока, подряд положил три шара, а потом – опять «не умел».)

В чем подвижка? Пожалуй, принципиальное отличие сценической «технологии» (с опорой на состояние) для актеров заключается в том, что состояние не вторично, оно подлинное. Тогда как «по школе» со студенческих лет актеры усваивают, что сценическое существование строится на основе «повторных», «вторичных чувств» [423, с. 225], что, по сути, соответствует научным представлениям конца XIX века. Впрочем, еще И. М. Сеченов предположил, что между представлением (воображением) и реальным восприятием нет принципиальной разницы с точки зрения работы отделов мозга. Сегодня этот взгляд в науке становится преобладающим [282, с. 487].

Важно понять, как идет воздействие жизненных реалий на главный «инструмент» художника – воображение. Недаром говорят: игра воображения. Но технология этого «инструмента» меняется медленно, вместе с изменениями наших представлений о картине мира. В распоряжении сцены в разные годы были разные «способы понимания», разные способы связи с залом: это и метафоры, и аллегории, и аллюзии.

Но сегодня аллюзионная внятность, противоречащая сумятице дней, выглядит на сцене эстетическим анахронизмом. А легко читаемые, «прямые» метафоры и аллегории выглядят в глазах зрителей однозначными. Похоже, возросшая роль нестабильности в современной картине мира, находит свое преломление и в обыденном взгляде на действительность, и в художественном сознании. Таким образом, можно сделать вывод о том, что режиссерские технологии неразрывно, хотя и опосредованно, связаны с «системой жизни», с изменениями в культуре и социуме.

В мае 2004 года художественным руководителем Пермского академического театра драмы стал Борис Леонидович Мильграм¹⁰⁹. В 2008 году, после четырех лет работы в качестве худрука Пермской драмы, он был назначен министром культуры и массовых коммуникаций, затем – вице-премьером правительства Пермского края, курирующим вопросы культуры. При этом театр он фактически не оставлял, продолжая не только ставить спектакли, но и быть, как периодически писали в СМИ, «негласным художественным руководителем театра». В 2012 году вернулся в театр¹¹⁰.

Трансформации, происходящие в театре в течение последних 15 лет, затрагивают и административно-хозяйственную сторону дела, и творческую, связанную с репертуаром, стилистикой спектаклей. Изменилось и название театра, в 2008 году театр драмы был переименован в «Театр-Театр». Основополагающая идея, которую выдвинул Б. Л. Мильграм – создание «открытого театра», что предполагало приглашение разных режиссеров, сценографов, других специалистов театрального дела, организацию фестивалей и иное расширение функциональной деятельности. Первые «программные» интервью нового руководителя представляются несколько противоречивыми:

– «Главное – движение к свету, к Богу – это то, чем я живу и как человек, и как режиссер» [108].

– «Я хочу взбудоражить город. Я хочу эпатировать, тем более что Пермь эпатировать ничего не стоит. Хочется превратить Пермь в новую театральную столицу. Мне очень хочется «наехать» на город. Я хочу атаковать город, в том числе и такими шокирующими постерами. Если же зрители настолько чванливы и глупы, что не придут, пусть это будут их проблемы» [138].

¹⁰⁹ В 1976 году окончил Пермский политехнический институт. В студенческие и последующие годы был активным участником студийного движения. С начала 1990-х годов работал в Москве, где осуществил несколько постановок на стационарной сцене и в составе антрепризы.

¹¹⁰ С приходом в мае 2012 года в Пермский край нового губернатора (В. Ф. Басаргина) правительство было отправлено в отставку, в состав вновь сформированного кабинета министров Б. Л. Мильграм не был включен.

Имеются в виду рекламные постеры и афиши к спектаклю «Чайка», дебюту Б. Л. Мильграма на новой сцене, изображавшие голую девицу и полуобнаженного молодого человека. Картинка сопровождалась текстом из пьесы: «Зачем вы говорите, что целовали землю, по которой я ходила», что давало основание думать, будто эта «сладкая парочка» и есть герои пьесы – Константин Треплев и Нина Заречная. (Спустя какое-то время появились рекламные листки, на которых значилось: «Чайка» посвящается Ксении Собчак. «Может быть, однажды, она увидит этот спектакль и правильно поймет его». Но никаких последствий для спектакля это посвящение не имело.)

К концу 2006 года репертуарная афиша театра драмы состояла уже из 14 новых спектаклей, поставленных 11 разными режиссерами (спектакли прежнего репертуара, кроме двух детских спектаклей были сняты еще в 2005 году). Театру при смене курса, для осуществления идей «открытости», превращения, как афишировалось, в «визитную карточку города» был создан режим наибольшего благоприятствования с уменьшенными требованиями по основным показателям (прокату спектаклей, количеству зрителей).

Следует отметить, что в 2005 году в Пермском крае был создан Департамент управления бюджетными учреждениями (ДУБУ), который стал учредителем бюджетных структур¹¹¹, в том числе учреждений культуры (театров, музеев, филармонии и др.). Ни в одной региональной администрации аналогов подобной структуры не было.

По мысли создателей основная цель преобразований – выведение бюджетной услуги в открытый рынок, устранение «тепличных условий», «создание конкурентной среды между бюджетными и рыночными структурами». Однако, судя по документам, исходящим из ДУБУ не все оказывались в равных условиях. В частности, это видно из документа «Об итогах деятельности театров Перми» от 29. 06. 2006. № 277-о, поступившего в театры в конце сезона. Приведем здесь его «цифровую» часть.

¹¹¹ Ранее их учредителями были отраслевые департаменты, в сфере культуры – областной департамент искусства и культуры (олицетворявший в себе заказчика и подрядчика). На дополнительный департамент были возложены функции подрядчика.

Об итогах деятельности театров Перми

Наименование учреждения	Цифры за 5 месяцев 2006 г. (янв. – май)				Госзадание на 2006 г.	
	Госзадание по зрителям (тыс. чел.)	Факт (тыс. чел.)	Госзадание по спектаклям	Факт	по зрителям (тыс. чел.)	по спектаклям
Театр оперы и балета	63	51	120	126	126	240
Театр драмы.	48	49	99	116	86	180
ТЮЗ	57	55	168,5	164	114	337
Театр кукол	36,5	28	207	188	73	414

Несмотря на то, что количество зрительских мест в театре опере и балета и в драме почти одинаково (в первом – 940, во втором – 880), в ТЮЗе – 376, в театре кукол – 251), наиболее «щадящие» задания, особенно по зрителям, даны театру драмы. Дrame предоставлялись и невиданные ранее финансовые возможности для перманентных ремонтов, для приобретения нового сценического оборудования, для приглашения столичных и зарубежных режиссеров, художников, композиторов, балетмейстеров, художников по свету, для содержания оркестра, танцевальной группы и т. д.¹¹². Из интервью Б. Л. Мильграма: «Когда я приехал сюда, то увидел, что на постановку спектаклей театру на год было заложено 600 тысяч рублей. Всего-то! <...> На постановки в этом году (2006 – Г. И.) нам выделено девять миллионов рублей» [137].

Через десять лет, в 2016 году, сумма составила уже – 49 млн 717 тыс. [43, с. 191], что можно только приветствовать. Вопрос в том, насколько эффективной с точки зрения востребованности, контакта со зрителями, оказалась сама модель «открытого театра», согласно которой спектакли в Театре-Театре ставятся приглашенными режиссерами, привлекаются целые

¹¹² К примеру, при подготовке спектакля «Танцуй, Фантомас!» по пьесе Н. С. Скороход вся постановочная группа выезжала в Париж, чтобы ощутить атмосферу, в которой существовал легендарный персонаж, созданный французскими писателями М. Алленом и П. Сувестром.

постановочные группы со своими проектами. При такой практике существование института очередных режиссеров себя изживает, что является одной из характерных признаков расшатывания модели «театра-дома».

За минувшие годы в постановках театра участвовало более 50 разных режиссеров. И весьма тревожный факт: из числа спектаклей, поставленных только в первые 10 лет, с 2004 по 2014 год, более 40 спектаклей (к 2014 году) сошли с репертуара, а с учетом малой сцены – более 50. Причем некоторые спектакли уходили в небытие совсем «свежими». Так, «Венецианский купец» В. Шекспира уже через полгода был списан .

В. Э. Мейерхольд в свое время, выступая на собрании театральных работников Москвы, говорил: «Система гастролирующих режиссеров, которая предложена Малому театру, будет глубоко губительна для него. Театр должен получить крепкого художественного руководителя, который имел бы крепкую волю, который имел бы крепкий план, руководителя, который занялся бы воспитанием актеров. Малый театр будет очень сильно и долго лихорадить при постоянной смене режиссеров» [358, с. 357].

Показательна в этом отношении и точка зрения Ф. А. Степуна, выраженная им в статье «Основные проблемы театра», опубликованной в Берлине в 1923 году: «Театр будущего, дабы осуществиться, не только не может, но и не смеет быть для нас уже сейчас готовою режиссерскою программой. <...> Для всякого творца важно прежде всего не иметь никаких предвзятых теорий и навязанных образов; для художника же, режиссера, для строителя театра, т. е. для творца и вождя очень сложного художественного организма важно и еще одно: знать пароль, по которому только и пропускать к себе всех стучащихся в двери» [426, с. 128].

Если рассуждать в логике открытости/закрытости, то театры Мейерхольда, Вахтангова, Таирова, как позднее театры Товстоногова, Эфроса, Любимова, Гончарова и других известных режиссеров в их лучшие времена, были «закрытыми». При «открытом театре», использующем распространенный ныне принцип резидентуры, возникает еще одна проблема: режиссеры,

приглашаемые на разовые постановки за месяц-два репетиций или, работая «вахтовым методом» (наезжая по несколько раз в течение сезона), не всегда успевают узнать труппу, найти с ней общий язык, что не лучшим образом сказывается на общем художественном результате. Конечно, трудно проверить «алгеброй гармонию». Установление ключевых показателей эффективности одна из самых сложных проблем во взаимодействии государства с культурой, с театрами. Количественные нормативы здесь не всегда отражают существо дела.

И все-таки количество зрителей на некоторых спектаклях «открытого» Театр-Театра превосходило разумные пределы для зала в 880 мест (с 2008 года после реконструкции число мест уменьшилось до 608). Неоднократно спектакли шли с «загрузкой» менее 100 человек, что иногда приводило к отмене спектаклей [305, с. 573]. В декабре 2009 года показатели заполняемости в Театре-Театре резко выросли, во многих случаях до 100%. При этом процент выручки явно не соответствовал аншлагу. Несовпадения в показателях между числом зрителей и выручкой случались и прежде, но не в такой разительной диспропорции. Вот несколько показателей декабря 2009 года:

1 декабря – А.Островский «Бесприданница»: зрителей – 100%, выручка – 24%;
 2 декабря – В. Сигарев «Божьи коровки...»: зрителей – 100%, выручка – 61 %;
 3 декабря – Б. Пастернак «Доктор Живаго»: зрителей – 100%, выручка – 31%;
 8 декабря – А. Дюма «Нельская башня»: зрителей – 100%, выручка – 25%;
 9 декабря – В. Катаев «Квадратура круга»: зрителей – 100%, выручка – 41%;
 18 декабря – Л. Андреев «Жизнь человека»: зрителей – 100%, выручка – 10%.

Поясним, стоимость аншлага, к примеру, «Жизни человека», как указано в бухгалтерской отчетности, составляла в то время 160 700 рублей, тогда как доход (от 10% реально проданных билетов) составил 15 550 рублей, что тоже зафиксировано в отчетности. (Аналогичный разброс и по следующим числам.) Скачок показателей по зрителям до 100% в 2009 году совпал по времени с установлением системы электронной продажи билетов, при которой, как ранее отмечалось (4.2.), стало возможным учитывать не только проданные билеты, но и бесплатные приглашения. Они печатались, но далеко не всегда доходили до

зрителей а если доходили, то не факт, что люди ими вообще пользовались. (Газета «Звезда» даже публиковала комментарии зрителей по поводу бесплатной раздачи подобных приглашений.) Чтобы выполнить указанные в госзадании нормативы по зрителям, театр был вынужден прибегать к таким ухищрениям.

Кроме того, возникли диспропорции в прокате спектаклей. Конечно, театр вправе активнее продавать то, что пользуется спросом. Но когда одни спектакли прокатываются от тридцати до пятидесяти раз за сезон, а иные идут три, два, а то и один раз в год, то таким образом разнообразие репертуара нивелируется однообразием его проката, и понятно, что при этом качество редко идущих спектаклей не улучшается. К примеру, мюзикл «Алые паруса» (премьера 2012 года) в течение года прокатывался 58 раз, тогда как «Дядюшкин сон», премьера которого состоялась 29 октября 2010 года, в 2012 году показывался три раза, в 2013 – дважды, после чего был списан.

Над сценическим воплощением повести Ф. М. Достоевского работал своеобразный «триумvirат»: Борис Мильграм, Эдуард Бояков (автор инсценировки) и московский режиссер Филипп Григорьян (сорежиссер и художник). Спектакль сконцентрировавший в себе представления своих создателей о современном театре, не нашел отклика у зрителей. Не читавшие повести, не понимали не только художественный месседж (как тогда стало модно говорить), но и сюжет: дядюшка превращался в дедушку Ленина, потом – в «космонавта», плавающего в «невесомости» в стеклянной колбе, при этом одетого в доспехи Дон Кихота, но с красной звездой на груди и т. д. Невостребованность спектакля пермской публикой можно было бы объяснить ее неготовностью к восприятию подобных новаций.

Но спектакль, вскоре после премьеры показанный на фестивале в Санкт-Петербурге перед искушенными зрителями и критиками, и у них не нашел понимания и признания. Приведем фрагмент из отзыва Марины Дмитриевской: «Объявив себя оплотом актуального искусства, как не быть этим оплотом? Приходится волей-неволей все подгонять под заявленную концепцию. В этом

смысле «Дядюшкин сон» – спектакль крайне несвободный, находящийся в плену любимой мысли и более всего озабоченный не высеканием каких-то смыслов, а своим соответствием современному искусству и его основоположникам. И вот целью спектакля становится сочинение соцартовского сюрра». А поскольку его основоположниками у нас считаются Комар и Мелаид, то, как пишет критик: «В общем, Комар и Мелаид / Дают спектаклю товарный вид» [533].

В начале 2011 года постановочную команду в составе Бориса Мильграма, Филиппа Григорьяна и Эдуарда Боякова преобразовали в «режиссерскую коллегия». Изменения в управлении театром были вызваны тем, что должность худрука в период пребывания Бориса Мильграма в краевом правительстве, оставалась вакантной. Из сообщения пресс-службы театра: «Появление нового художественного руководителя могло уничтожить весь репертуар. Во избежание таких революций руководство Театра-Театра решило перенять европейский опыт, который является новацией для России – это система режиссерской коллегии. Этот орган будет формулировать художественную и творческую работу, но не будет заниматься «финансовыми и хозяйственными вопросами», которые берет на себя директор театра, переименованный в «интенданта».

Однако коллегия существовала недолго. Уже в ноябре 2011 года в театре появился главный режиссер – Владимир Золотарь, сразу заявивший, что «поддерживает идею открытого театра как театра неавторского». Но, проработав около года и успев поставить лишь один спектакль, он ушел, что было связано с возвращением в театр Бориса Мильграма. Характерная примета последних 15-ти лет – частые кадровые обновления: в театре уже 4-й директор, сменилось 7 заведующих литературной частью (исчезла и сама должность), в 2018 году театр оставил В. Л. Гурфинкель (с 2014 года он был главным режиссером).

Что касается художественных трансформаций, то, несмотря на изначальные заявления об «открытом», «неавторском» театре, Борис Мильграм

как руководитель, приглашая разных режиссеров, руководствуется, что естественно, своим видением развития современного театра. Примечателен ответ Кирилла Серебренникова на вопрос интервьюера («будет ли приглашен в театр режиссер с противоположными взглядами?»): «Если не соответствует моим представлениям “о прекрасном”, то не будет». В этом смысле характерен и диалог Бориса Мильграма с местным критиком в 2007 году. Приведем фрагмент.

Корр.: Вы много говорите о том, что театр должен быть разный. И он у вас, действительно разный, но при этом все равно какой-то одинаковый, представляет одно какое-то направление, с уклоном в экстравагантность.

Б. М.: Что значит «экстравагантность»? <...> Это проблема не театра, а воспринимающего.

Корр.: Ну, а традиционный театр, но театр хороший, с психологизмом, с нюансами, с уклоном в актеров – он что, вообще не существует в наше время? Мы же смотрим старые телеспектакли с «мхатовскими» актерами – они же до сих пор классно воспринимаются!

Б. М.: Знаете, ваш вопрос – это же и ответ. Этого не существует не только у нас. Нигде – ни в ТЮЗе, ни в «У моста» этого нет. Но и в Москве вы этого не найдете. И это, действительно, вопрос. Что-то ушло из этой жизни, и вернуть это сложно. <...> Игровой театр у нас в разобранном виде, мы не очень до него дотянулись, и психологический утерян, и мы не можем в эту воду просто так снова вступить. Достаточно серьезная проблема» [цит. по: 305, с. 578–579].

Пожалуй, ответ на вопрос, заданный критиком о причинах сценического однообразия, можно «отыскать» у другого худрука – Сергея Федотова, который, отвечая на вопросы о стилистике своего театра, определил ее как синтез традиций и экспериментов, психологизма и мистики. При этом он добавил весьма существенное суждение о том, что «перебор, перевес экспериментов» приводит к нежелательным последствиям. По его мнению, «многие театры, называя себя экспериментальными, тонут в нем. В итоге все эксперименты

ставят разные режиссеры (знаю в Москве и по России такие театры), а спектакли совершенно одинаковые» [там же, с. 279].

За прошедшие годы явственно обозначился именно оригинальный поворот Театра-Театра, в сущности, его перепрофилирование в музыкально-драматический. Импульс к трансформации театра в сторону «мюзиклизации» был дан первым мюзиклом – «Владимирской площадью» А. Б. Журбина по «Униженным и оскорбленным» Ф. М. Достоевского в постановке художественного руководителя Санкт-Петербургского театра им. Ленсовета В. Б. Пази. Первоначально он поставил мюзикл в своем театре в 2003 году к 300-летию Санкт-Петербурга. Но перенос его на пермскую сцену стал не формальным дублированием, а полноценной работой с новыми исполнителями. Успех спектакля предопределил дальнейшее движение театра по пути освоения жанра мюзикла. Петь артисты в театре драмы начали еще в начале 1990-х годов (в «Трехгрошовой опере», в «Пигмалионе» и других спектаклях), но это было обусловлено спецификой пьес, а не изначальной установкой на музыкальную составляющую. При этом занятия вокалом в театре носили систематический характер.

После «Владимирской площади» театр стал целенаправленно осваивать музыкальное направление. В театре появились оркестр, танцевальная группа. В 2013 году в Пермском институте культуры Б. Л. Мильграм набрал курс артистов музыкального театра, в 2017 году выпускники пополнили труппу Театра-Театра. В сезоне 2019 – 2020 годов было 10 музыкальных спектаклей (это большая часть из идущих на основной сцене). Шесть из них – «чистые» мюзиклы: «Алые паруса», «Доктор Живаго», «Монте-Кристо. Я – Эдмон Дантес», «Иисус Христос – суперзвезда», «Восемь женщин», «Винил». Мюзикл как жанр, соединяющий в себе «высокую» и «массовую» культуру, использующий элементы современной театральности, привлекает широкий круг зрителей, что служит одним из способов формирования (из случайных) постоянных зрителей. Соответственно, повысилась и посещаемость спектаклей.

Ряд спектаклей драматических, где музыка не является определяющей, где артисты не поют, тоже отличаются нестандартностью. При их характеристике в отзывах, в СМИ, рефреном идет фраза «интересные, но крайне противоречивые». В этом плане из спектаклей последних трех сезонов выделяются (на большой сцене) «Пьяные» Ивана Вырыпаева в режиссуре Марата Гацалова (он же автор сценографии) и «Дом Бернарды Альбы» Г. Лорки в постановке Дианы Добревой из Болгарии (это ее первая работа в России, как и художника – Миры Калановой). Драма из испанской жизни построена постановщиками на символах и архетипах. Визуальное решение, лишенное малейшего налета натурализма, близко к стилистике Роберта Уилсона. Иногда перегруженность приемами утяжеляет восприятие этого красивого зрелища-притчи.

Из спектаклей на малой сцене остановимся на двух. Спектакль «#конституциярф» создавался в копродукции с «Ельцин-центром», более того, предназначался для показа в Музее в День Конституции 12 декабря 2016 года¹¹³. Автор проекта и режиссер – Владимир Гурфинкель (в тот период – главный режиссер театра). В спектакле были заняты молодые актеры из стажерской группы, в основном – студенты. В тексте, написанном пермским драматургом Ксенией Гашевой, цитаты из произведений классиков (Пушкина, Гоголя, Блока) соединены с воспоминаниями, дневниковыми записями Ольги Берггольц, Дмитрия Лихачева, Анатолия Собчака, Галины Вишневской, Светланы Алексиевич, Людмилы Улицкой, других, писателей, общественных деятелей. Эти высказывания сочетались с новостными сводками разных лет и фрагментами из самой Конституции РФ.

Например, когда на экране высвечивается 44-я статья Конституции: «каждому гарантируется свобода литературного, художественного творчества», на сцене разыгрывается эпизод из воспоминаний Евгения Евтушенко о публикации его поэмы «Бабий Яр» в «Литературной газете», за что главный

¹¹³ В назначенный срок «#конституциярф» была показана в «Зале свободы», в той его части, где на скамье – бронзовая фигура первого президента РФ (в данном случае как главный зритель в первом ряду). В Перми премьера состоялась в марте.

редактор был уволен. Таким образом, спектакль является не читкой вслух документа, но взглядом на него через призму истории¹¹⁴. Спектакль неоднократно участвовал в различных фестивалях, повторно показывался и в «Ельцин-центре».

Спектакль «Пермские боги» в постановке Дмитрия Волкострелова, как и «#конституциярф», отличается от привычных представлений о театре и тоже создан в кооперации с другой культурной институцией, в данном случае с Пермской художественной галереей. Подобное сотрудничество становится популярным трендом современной сцены. В 2019 году возник театрално-музейный проект «THEATRUM 2019»¹¹⁵, состоящий из образовательной лаборатории и последующего фестиваля спектаклей. «Пермские боги» были показаны на этом фестивале, проходившем в Москве в мае 2019 года¹¹⁶.

«Пермские боги» – это храмовые деревянные скульптуры, созданные на севере края в XVII-XIX веках, составляющие уникальную коллекцию галереи. Непосредственную работу над спектаклем предварило знакомство с историей феномена: это не только беседы с сотрудниками галереи, чтение специальной литературы, но и двухдневная экспедиция по местам бытования скульптур, посещение храмов, в том числе разрушенных. Для постановщиков была важна не собственно история «пермских богов», но стремление понять, как современный человек соотносится с теми, кто много веков назад был запечатлен мастерами-умельцами в образе Христа и святых.

Через воссоздание на сцене условными средствами деревенского образа жизни (и архаичного, и вневременного) спектакль пытается передать ощущение сакрального в повседневном. Звучащий со сцены текст состоит из стихов Иосифа Бродского, Арсения Тарковского, Марины Цветаевой, Бориса Пастернака и др., из интервью, взятых актерами у жителей Перми о том, кто такие «пермские боги», записей из книги отзывов в галерее. Причем все звучит

¹¹⁴ До начала спектакля всем зрителям раздается текст Конституции. На обложке – тарелочка с голубой каемочкой. Вероятно, с принятием поправок в Конституцию будет раздаваться новый текст.

¹¹⁵ Организован по инициативе фестиваля «Золотая маска», Института театра (проект «Золотой маски») и Благотворительного фонда Владимира Потанина.

¹¹⁶ Спектакль включен в конкурсную программу «Золотой Маски»-2020. Показ должен был состояться в Москве весной 2020 года, но в связи с карантином сроки перенесены.

одновременно. Постановщик усматривает в этом некую параллель с жизнью, в которой события происходят разом, наслаиваются. «Пермских богов» он характеризует как «спектакль-эссе, спектакль-коллаж». Зрители сами должны выбирать, на чем концентрировать свое внимание, на что смотреть, что слушать. Для подобных спектаклей необходима особая аудитория, обладающая развитым ассоциативным мышлением. Такую аудиторию не всегда удастся собрать, но подобные спектакли способствуют ее расширению.

Однако часть публики сетует на отсутствие в Перми «нормального» драматического театра. Зрители, которых не привлекают мюзиклы или постановки рационально-созерцательного характера, «перетекают» в театр «У моста», в ТЮЗ, где достаточно спектаклей для молодежи и взрослой аудитории. Определенной компенсацией стал и Дом актёра (его даже неофициально называют «Малой драмой»), где актеры разных пермских театров, преимущественно из Театра-Театра, играют драмы и комедии. Несмотря на ограниченность финансовых возможностей, на постановки приглашаются и столичные режиссеры. Накоплен уже обширный репертуар, сформировалась и своя публика. Если приоритетным в деятельности Театра-Театра будет оставаться музыкальное направление, то выход видится в оптимальном сочетании музыкальных и драматических спектаклей с учетом интересов и актеров, и зрителей, тяготеющих к драме.

Свои трансформации происходили и с Малой сценой Театра-Театра. Если на Большой сцене приоритет был отдан музыкальному началу, то на Малой – «новой драме». В декабре 2009 года в реконструированном Малом зале Театра-Театра был открыт театр «Сцена-Молот». Его арт-директором стал Эдуард Бояков, на тот момент художественный руководитель Московского театра «Практика». Приглашение на открытие «Сцены-Молот» начиналось со слов: «Приглашаю Вас на открытие моего нового театра». Главным режиссером стал Дамир Салимзянов, руководивший параллельно небольшим театром в Глазове, выросшем из любительского коллектива. «Сцена-Молот» не имела постоянной труппы, в спектаклях участвовали актеры из Глазова, из разных пермских

театров (преимущественно из Театра-Театра) и даже люди, далекие от актерской профессии.

При этом в СМИ усиленно создавалось впечатление, что «Сцена-Молот» – это самостоятельный театр: «город приобрел новый театр», «городу подарили...», в лучшем случае называли филиалом Театра-Театра [359]. Напор рекламы был таков, что о «Сцене-Молот» заговорили как о конкуренте «приютившего» его Театра-Театра. За три года на «Сцене-Молот» разными режиссерами поставлено около двух десятков пьес «новодраматического направления», среди них: «Чукчи», «Собиратель пуль», «Засада», «Коммуниканты», «Кастинг», «Где-то и около». В конце 2012 года Эдуард Бояков оставил пост арт-директора «Сцены-Молот». Через год почти все спектакли были сняты.

Б. Л. Мильграм объяснял ситуацию двумя причинами, во-первых, тем, что «Бояков вскоре потерял какой-либо интерес к своему детищу – <...> за весь 2012 год Э. Боякова видели в Перми дважды», а, во-вторых, «исчерпанностью самой новой драмы, которая стала менее интересна, как самой себе, так и публике». В подтверждение Б. Л. Мильграм приводит цифры: «В 2012 году уровень заполняемости зала равен лишь 35 %. И это зал, который может принять 130 человек! Закономерен вопрос, что делать со «Сценой-Молот»? [136].

В 2013 году руководство Театра-Театра, видя, что «прежний формат» себя не оправдал, сохранив название (против чего Эдуард Бояков возражал), поменяло направление деятельности «Сцены-Молот». На ее площадке теперь ставятся спектакли экспериментального характера, а также проводится «Лаборатория молодой режиссуры», распространенная ныне читка пьес. В результате лабораторной работы выявляются наиболее интересные творческие группы, которым и предлагается создать (за пять дней) эскиз будущего спектакля, затем с наиболее перспективными заключаются контракты на постановку спектаклей. Опыт «Сцены-Молот» подтвердил, что интерпретация современности авторами «новой драмы», не совпадающая с

представлениями зрителей, не позволили новодрамовскому направлению стать мейнстримом ни в целом по стране, ни ее оплотом в Перми, несмотря на все преференции.

Для рождения подлинно новой драмы, осмысляющей жизнь во всей ее полноте, а не только сумеречные задворки, необходима творческая среда. Синтез в работе молодых режиссеров и драматургов, актеров, художников, который в Театре-Театре в последние годы успешно опробован, искомую среду создает.

5.3. Пермский академический театр оперы и балета имени П. И. Чайковского: от традиций к инновациям

Театр оперы и балета в первые годы перестройки продолжил развитие без резких поворотов, тем более что при заслуженном деятеле искусств РСФСР Эмиле Евгеньевиче Пасынкове, режиссере ленинградской школы, возглавлявшем театр с 1981 по 1990 год, уже было начато обновление, ориентация на крупномасштабные и оригинальные проекты. На пермской сцене впервые в СССР увидела свет опера С. С. Прокофьева «Огненный ангел», была поставлена его эпопея-диалогия «Война и мир» (в двухвечернем варианте, без купюр). В 1984 году в театре проведен первый в Союзе фестиваль оперно-балетного творчества С. С. Прокофьева.

В 1989 году по инициативе Э. Е. Пасынкова в театре состоялась также первая в стране постановка авангардной оперы Э. В. Денисова «Пена дней» по роману Б. Виана. Спектакль был эстетским по стилистике, по атмосфере, сочетал в себе гротеск и ирреальность. В Париже премьера оперы состоялась в 1986 году. По мнению композитора, пермский вариант (постановщик – молодой режиссер ТЮЗа В. А. Голод) качественно превосходил иностранный [цит. по: 303, с. 47].

С 1986 года в театре стал проводиться открытый балетный конкурс «Арабеск», сначала на региональном уровне, а затем и на международном. С 1990 года, после того как художественным руководителем конкурса и председателем жюри стал народный артист СССР Владимир Васильев¹¹⁷, статус «Арабеска» вырос. За 35 лет существования конкурса в нем приняли участие около 900 молодых артистов балета, учащихся хореографических училищ и иных учебных заведений подобного профиля из России и зарубежья. С 1994 года конкурс проводится под патронатом ЮНЕСКО.

¹¹⁷ С 1996 по 2008 год жюри возглавляла народная артистка СССР Екатерина Максимова. В 2012 году конкурсу присвоили имя прославленной балерины. С этого времени Гран-при конкурса тоже стал носить ее имя.

С 1990 по 1997 год (в самый трудный переходный период) художественным руководителем театра был народный артист СССР Владимир Акимович Курочкин. С 1963 по 1986 год он являлся главным режиссером Свердловского театра музыкальной комедии, с 1986 по 1988 год возглавлял Московский театр оперетты, с 1988 по 1991 год преподавал в ГИТИСе. В. А. Курочкин как художник придерживался классического стиля. При этом он был человеком широких взглядов и считал, что необходимо привлекать зрителей через разнообразный репертуар. Среди его пермских постановок: «Мадам Баттерфляй» и «Трубадур» (на итальянском языке), «Дон Жуан», «Фауст», «Самсон и Далила» (на французском языке), «Евгений Онегин», «Скупой рыцарь», «Паяцы», «Три сестры Прозоровы» (современного композитора Александра Чайковского).

С января 1991 года в театре начал работать (сначала в качестве режиссера-постановщика) выпускник ГИТИСа, ученик В. А. Курочкина – Г. Г. Исаакян. В 1996 году он становится главным режиссером, а в 2001 году – художественным руководителем театра. Георгий Георгиевич Исаакян ввел в пермский «театральный обиход» понятие «мировой премьеры». При нем впервые в России на пермской сцене увидели свет оперы: «Синдирелла, или сказка о Золушке» Ж. Массне (2007), «Орфей» К. Монтеверди (2007), «Христос» А. Г. Рубинштейна (2008), «Один день Ивана Денисовича» А. В. Чайковского (2009). Опера по одноименной повести А. И. Солженицына была написана специально для Пермского театра. Театральным событием стала и постановка «Лолиты» Р. К. Щедрина (2003). Даже в 1990-е годы театр осуществлял крупные культурные акции. Так, в течение 1997 – 1999 годов (к 200-летнему юбилею поэта) была создана «Оперная Пушкиниана» – цикл из пяти опер русских композиторов по драматическим произведениям А. С. Пушкина. Заметным вкладом театра в пермское культурное пространство явилось сотрудничество с фондом Дж. Баланчина.

Опера по одноименной повести А. И. Солженицына была написана специально для Пермского театра¹¹⁸. Театральным событием стала и постановка «Лолиты» Р. К. Щедрина (2003)¹¹⁹. Отвечая на вопрос столичного корреспондента, «почему опера была отдана пермскому театру?», Щедрин сказал, что его первая опера – «Не только любовь» по «фрейдистским» рассказам советского писателя Сергея Антонова, провалилась по всей стране, даже в Большом театре (в одном из городов публика даже чуть не побила режиссера), а Пермь оказалась единственным городом, где опера прошла на ура. Памятуя об этом, он и отдал свою новую оперу, спустя почти 40 лет, «смелым людям из Перми» [118].

Оперы с давней историей нередко находили в театре смелое, во всяком случае, нестандартное решение. К примеру, в «Клеопатре», Ж. Массне, поставленной Георгием Исаакием в 2001 году (он же автор либретто) главной героиней оперы стала не легендарная царица Египта, а выдающиеся актрисы прошлого, разных стран и эпох, игравшие ее роль на сцене и в кино в разные времена. Это – легенда французского театра Сара Бернар, inferнальная Ида Рубинштейн, исполнявшая партию Клеопатры в рамках дягилевских Ballets Russes в Париже, и голливудская звезда – Элизабет Тейлор. (Использование таких трансвременных перемещений напоминает решение «Прекрасной Елены» в постановке Константина Марджанова в 1913 году.) Опере Ж. Бизе «Кармен», поставленной Георгием Исаакием в 2005 году (с подзаголовком «Женское-Мужское»), как сказано в театральном буклете, «...возвращена способность шокировать публику животными страстями».

Даже в трудные 1990-е годы театр осуществлял крупные культурные акции. Так, в течение 1997 – 1999 годов была создана «Оперная Пушкиниана» – цикл из пяти опер русских композиторов по драматическим произведениям А. С. Пушкина. Постановки были приурочены к 200-летию юбилею поэта.

¹¹⁸. Разрешение на постановку дал сам автор незадолго до смерти. На премьере присутствовали композитор и вдова писателя.

¹¹⁹ Опера «Лолита», написанная Р. К. Щедриным в 1992 году, впервые была поставлена в 1994 году в Шведской королевской опере под руководством М. Л. Ростроповича.

Премьера всего цикла (в три вечера) состоялась в январе 1999 года: первый вечер – «Борис Годунов» М. П. Мусоргского, второй – «Пир во время чумы» Ц. А. Кюи и «Каменный гость» А. С. Даргомыжского, третий – «Скупой рыцарь» С. Н. Рахманинова, «Моцарт и Сальери» Н. А. Римского-Корсакова. А в июне 1999 года состоялся оперно-балетный фестиваль, в ходе которого были представлены и другие оперы, а также – балеты из репертуара театра, связанные с именем А. С. Пушкина.

С 1990-х годов театр стал регулярно приглашать для совместной работы над спектаклями зарубежных режиссеров, художников, балетмейстеров. Заметным вкладом театра в пермское культурное пространство явилось сотрудничество с фондом Дж. Баланчина. «Пермский Баланчин» имеет свое лицо и в ситуации растущей «баланчизации» не повторяет спектакли, поставленные на московской и петербургской сценах. Причем балетные премьеры предварялись международными симпозиумами, конференциями, посвященными хореографии Дж. Баланчина, а также проблемам, связанным с искусством балета.

В 2003 году в Перми по инициативе Георгия Исаакяна учреждается Международный фестиваль «Дягилевские сезоны: Пермь – Петербург – Париж». Его основная цель – поддержание и развитие традиций С. П. Дягилева, пропаганда русской культуры. Три города, обозначенные в подзаголовке, сыгравшие особую роль в судьбе импресарио, определили вектор фестиваля, а многогранность деятельности самого С. П. Дягилева обусловила мультикультурный, мультижанровый характер фестивальных программ.

На основных сценических площадках города зрители могли познакомиться с достижениями в разных сферах культурной жизни, увидеть музыкальные спектакли, художественные выставки, кинофильмы, фотовыставки. Для специалистов, искусствоведов, других заинтересованных людей проводились научно-исследовательские симпозиумы, «Дягилевские чтения» – презентации книг по искусству. Каждый раз в фестивале участвовали

представители из 10 – 15 стран и 7 – 10 городов России. Участниками и гостями фестиваля были Майя Плисецкая, Родион Щедрин, Наталья Макарова, Екатерина Максимова, Владимир Васильев, Андрей Битов, Белла Ахмадулина, Борис Мессерер, Денис Мацуев, Ширвани Чалаев и другие известные российские и зарубежные мастера искусств.

Итак, начиная с середины 1980-х годов, в 1990-е и особенно в 2000-е годы, Пермский театр оперы и балета значительно обновил традиционные направления музыкального искусства, расширил репертуар, тематику, стилистику и жанровый диапазон спектаклей, активизировал фестивальную деятельность, стал регулярно привлекать зарубежных постановщиков и исполнителей. В 2000-е годы его нередко называли «одним из главных ньюсмейкеров российской театральной жизни: эксклюзивный репертуар, «Золотые Маски», мультикультурный Дягилевский фестиваль, выступление в Карнеги-холле...» [523].

В 2010 году заслуженный деятель искусств России Георгий Исаакян (проработав в Перми 20 лет) возглавил Московский государственный академический детский музыкальный театр им. Н. И. Сац. Но еще в течение года он оставался главным режиссером при новом художественном руководителе Теодоре Курентзисе.

Теодор Курентзис, возглавлявший театр с 2011 по 2019 год, определил новый этап в трансформации театра. До появления в Перми Курентзис получил известность в музыкальной среде как дирижер-экспериментатор, один из поборников аутентизма¹²⁰. В период работы в качестве главного дирижера Новосибирского академического театра оперы и балета (2004 – 2010) им были созданы камерные хор New Siberian Singers и оркестр MusicAeterna, владеющие тонкостями аутентичного исполнения. Вслед за руководителем большинство

¹²⁰ На протяжении минувшего столетия далеко не все в музыкальном мире поддерживали аутентичные тенденции. Основная причина недоверия к ним, наверное, не в техническом и исполнительском потенциале (виртуозности можно достичь), а в самой возможности «воссоздать в современном зале атмосферу» 300 – 200-летней давности. У публики – другой опыт, другие ассоциации.

участников обоих коллективов переехали в Пермь. Здесь состав оркестра был увеличен до симфонического, значительно расширен и хор. В 2010-е годы они стали выступать под одним названием – MusicAeterna. Оркестр функционировал по распространенной в Европе практике, но непривычной в России: в полном составе лучшие музыканты из разных оркестров страны и мира собирались только на особо знаковых премьерах, фестивалях, гастролях за границей. В некоторых случаях происходили совместные выступления MusicAeterna с хором и оркестром Пермского театра оперы и балета.

В 2019 году (по окончанию сезона) Курентзис уходит с поста художественного руководителя театра, решив сосредоточиться на дальнейшем развитии созданного им коллектива. Большинство, около ста человек¹²¹, также покидают театр, поскольку MusicAeterna как бренд официально принадлежит именно Курентзису, а не театру. И в дальнейшем MusicAeterna останется независимой структурой вне каких-либо существующих институций. Новый формат деятельности предполагает создание творческих резиденций в Санкт-Петербурге, Москве и регулярную концертную, а также просветительскую деятельность в России и за рубежом. Но связи Курентзиса с Пермью не прерваны, он остается художественным руководителем Дягилевского фестиваля, также за ним сохраняется право на постановки одной или нескольких опер в сезоне и ангажемент на выступления MusicAeterna в Перми

Итак, что нового привнес Теодор Курентзис на пермскую сцену? Насколько осуществились его замыслы? Главным в программе преобразований, заявленной изначально, был перевод театра на европейскую систему «стаджионе», при которой премьера прокатывается, пока существует спрос и либо исчезает, либо откладывается (с возможностью последующего возобновления), а спектакли играют прокатными блоками.

Вместо российской модели репертуарного театра, когда большое количество разных спектаклей, сменяя друг друга идут годами. Курентзис предложил ввести новую систему функционирования: «Для каждой постановки

¹²¹ Из оркестра MusicAeterna в Перми осталось 27 человек, из состава хора – 10 из 40.

подбирается идеальный состав со всего мира! Спектакль долго репетируется и потом долго играется. За это время готовится другой спектакль» [79]. И действительно, Курентзису удалось наладить сотрудничество театра с зарубежными мастерами сцены, среди которых – Роберт Уилсон, Ромео Кастеллуччи, Теодорос Терзопулос, Питер Селларс, Яннис Кунеллис (спектакли на пермской сцене были первыми в их практике, поставленными в России за пределами столиц). Предполагалось, что для всех премьерных спектаклей будут два актерских состава – европейский и пермский. Однако при реализации совместных проектов (копродукции) это соотношение далеко не всегда и не в полной мере удавалось выдерживать. А потому остался нереализованным и второй, заявленный Курентзисом принцип («спектакль долго играется»), поскольку скоординировать репертуарный план театра с творческим графиком приглашенных исполнителей оказалось сложно, да и не по средствам. В итоге громкие премьеры последних лет, от старинных опер до произведений современных композиторов, созданных специально по заказу театра, исчезали из репертуара после пяти–шести представлений.

Остановимся на особенностях постановок в период работы Курентзиса. Пожалуй, самая значимая из них – «Королева индейцев» Генри Пёрселла¹²² создавалась международной командой: дирижер-постановщик – Теодор Курентзис, режиссер – американец Питер Селларс, художники-постановщики – тоже американцы, певцы из США, Германии, Франции, ЮАР, из пермских солистов – лишь Надежда Кучер. В спектакле участвовали оркестр и хор MusicAeterna. Премьера состоялась в ноябре 2014 года. Недописанную Пёрселлом оперу Теодор Курентзис и Питер Селларс, приверженец концептуальной трансформации опер, дополнили фрагментами из других произведений композитора и создали новое либретто с использованием монологов из романа никарагуанской писательницы Розарио Агиляр «Затерянные хроники terra firma», посвященного временам Конкисты.

¹²² Копродукция Пермского театра, театра «Реал» в Мадриде и Английской национальной оперы в Лондоне.

Сценическое действие, включающее слово, пение, танцы, построено на контрастах, на смешении эпох: на фоне символов цивилизации майи действуют конкистадоры в хаки, вооруженные автоматами. Хотя, при заявке на аутентичное исполнение музыки, подобная брутальность постановочной актуализации не всеми принималась¹²³.

В целом спектакль получился современным, ярким, вызвал неподдельный интерес не только у профессионалов, но и у публики. Однако его сценическая жизнь ограничилась шестью премьерными показами в Перми, представлением в Москве на «Золотой маске» и в Мадриде. Как заметила музыкальный критик Лариса Барыкина, «пермякам остается только гордиться тем, что они увидели его первыми» [75]. С этого спектакля началась нарастающая волна не просто признания, но восторженного поклонения маэстро.

В «Носферату» Дмитрия Курляндского (на либретто Димитриса Яламаса), созданного по заказу Пермского театра, в еще большей степени опрокинуты представления об оперном искусстве (преьера 2015 года). Над воплощением оперы также работала интернациональная команда постановщиков и исполнителей: режиссер Теодорос Терзопулос, художник – один из родоначальников *arte povera* (бедного искусства) Яннис Кунеллис, дирижер Теодор Курентзис. В спектакле участвовали оперные и драматические актеры из Греции и России. Сценическое действие было обозначено режиссером как «инструментально-вокальная инсталляция». Вместо привычной музыки публика слышала различные шумы, скрежет металла, звуки дрели, пилы, шепоты, хрипы¹²⁴. Алла Демидова в роли Корифея читала отходную старой культуре, на

¹²³ Столичный музыкальный критик Игорь Корябин в подобном соединении музыки Пёрселла XVII века с современным американизированным взглядом на конкисту» увидел «компиляционную искусственность»: «Когда одной ногой мы стоим в музыкальной аутентичности прошлого, а другой – в намеренно привнесенной агрессивности настоящего, то *Terra Firma* так и остается вещью в себе – непокоренной и неразгаданной твердыней как прошлого, так и настоящего» [538].

¹²⁴ Опера шла на русском и латинском языках. По ходу действия звучали нецензурные русские частушки на латинском (в буклете они были напечатаны на русском с многоточиями, но рифмованные строчки «подсказывали» пропущенные слова).

все лады повторяя: «Звуков больше нет, богов нет, света нет! Времени нет больше».

Хор, расположенный в ложах по разным сторонам партера вел диалог через зал, подключая зрителей к адской мистерии, превращая их из слушателей в свидетелей. По замыслу постановщиков, все происходившее на сцене существовало в сознании Носферату, было порождением его внутреннего мира, выражающего бессмысленность и безысходность человеческой цивилизации.

На премьере (перед началом спектакля) Курентзис предупредил зрителей, что это «слишком прогрессивный театр», но именно те, кто будет уходить из зала, – главная цель Пермской оперы. При этом он предрек, что недовольная часть публики примирится с современным искусством в обозримом будущем, и даже обозначил примерную дату: «Через четыре года»¹²⁵. Последующие постановки тоже оказались далекими от традиционности, от стереотипов жанра.

«Травиата», поставленная в 2016 году американским режиссером Робертом Уилсоном¹²⁶, предстала зрелищем почти сюрреалистическим и чрезвычайно изощренным в технологическом плане. Уилсон, как всегда выступил в нескольких ипостасях (режиссер, сценограф, автор световой феерии) и в своей оригинальной стилистике. Вневременной космизм, антипсихологизм, ирреальность происходящего на сцене в сочетании со страстной энергетикой музыки в интерпретации Курентзиса, привели пермскую версию «Травиаты» к эмоциональному результату (в отличие от зарубежной постановки Уилсона, признанной «холодной»). Спектакль был номинирован на «Золотую Маску», но из-за технических сложностей (на настройку света требовалась почти неделя) его не могли вывезти в Москву. Поэтому фестиваль впервые

¹²⁵ В этой связи интересен факт, что оперу не приняла директор оперной труппы Медея Ясониди, знакомая с Теодором Курентзисом с 1991 года и много лет (еще до Перми) сотрудничавшая с ним.

¹²⁶ Копродукция Пермского театра оперы и балета, театров Люксембурга и австрийского Линца при поддержке фонда «Безграничных исполнительских искусств» (Дания). Первоначально опера была поставлена Уилсоном в 2015 году в Земельном театре Линца с другим дирижером и другим составом исполнителей.

стартовал не в столице, а в Перми, куда пришлось лететь членам жюри, журналистам, московским театрам¹²⁷.

Творческая элита, музыкальные критики и любители оперы из разных стран приезжали в Пермь и на премьерные показы одноактной артхаусной оперы Алексея Сюмака «Cantos» (для скрипки соло, ударных, камерного хора и одной солистки), написанной для Пермского театра. Действие оперы, основанной на стихах и биографии американского поэта Эзры Паунда, разворачивалось в зрительном зале, немногочисленная публика находилась на сцене.

Не менее радикальной в преодолении музыкальных канонов была и постановка на пермской сцене драматической оратории Артюра Онеггера «Жанна д'Арк на костре»¹²⁸. В главных ролях – драматические актеры, звезды французского театра и кино – Одри Бонне и Дени Лаван. В аннотации к спектаклю новая постановка Ромео Кастеллуччи и Теодора Курентзиса определена как синтез «элементов перформанса, арта и постдраматического театра» [547]. Характерно мнение музыкального критика Екатерины Бабуриной: «Амбивалентность – пожалуй, главная характеристика этого спектакля. Слишком качественный, чтобы его ругать, он всё же не может зацепить слишком глубоко с первого взгляда. А будет ли у пермской публики второй? В фестивальных спектаклях участвовало много исполнителей из Франции, их вряд ли станут привозить ради репертуарных исполнений. Вполне возможно, что за три июньских показа «Жанна» отгорела навсегда» [519].

Действительно, все вышеназванные работы, приуроченные к «Дягилевскому фестивалю», а затем показанные на «Золотой маске», в репертуар Пермского театра оперы и балета так и не были включены (по

¹²⁷ В их числе – председатель Центробанка Эльвира Набиуллина, ректор ВШЭ Ярослав Кузьминов, другие высокопоставленные гости.

По итогам конкурса «Масками» были отмечены Роберт Уилсон (как лучший «художника по свету в музыкальном театре»), Надежда Павлова, исполнительница партии Виолетты, за «лучшую женскую роль» в опере и Теодор Курентзис как «лучший дирижер» (для него «Маска» стала восьмой).

¹²⁸ Копродукция Пермского театра оперы и балета, Лионской национальной оперы (Франция), театра Ла Монне/Де Мюнт (Бельгия) и Театра Базеля (Швейцария). Первое исполнение в данной сценической версии состоялось в Лионской национальной опере 21 января 2017.

вышеназванным причинам, связанным с трудностями вновь собрать международную команду исполнителей).

Тем не менее, даже на основании разовых, но знаковых спектаклей можно говорить об изменениях, демонстрирующих трансформацию художественного мышления, открывающих новые возможности музыкального искусства. Видно движение от театра, интерпретирующего тексты, к театру, сочиняющему сценическое действие без оглядки на вековые конвенции. Уникальным было и параллельное существование в Пермском театре двух оркестров и двух хоров. MusicAeterna была избавлена от необходимости участвовать в повседневной работе, в балетных спектаклях, в детских утренниках и т. п. По свидетельству музыкального критика, «нигде в мире ничего подобного нет, ни один крупнейший театр с бюджетом, до которого Перми расти и расти, не позволил бы нечто подобное в своих стенах» [534].

Таким образом, произошел существенный сдвиг не только в сторону сложного ультрасовременного языка, но повысилось и качество исполнения, благодаря участию в постановках Пермского театра мировых знаменитостей, режиссеров, музыкантов, артистов. Замечательно, что Пермь познакомилась с творчеством оригинальных художников, но жаль, что круг зрителей оказался узким. Публика на авангардных постановках состояла преимущественно из столичной фестивальной богемы, пермских чиновников высокого ранга, депутатского корпуса, бизнесменов, для которых «ходить в оперу» стало престижно.

Да, театр большое внимание уделяет работе со зрителями, их просвещению, развитию восприятия и т. д. Но лекции, беседы, концерты, десятки клубных событий во время фестивальной круговерти, не могут заменить сценических впечатлений. Публика, не участвующая в центральных событиях театра – спектаклях, лишается сопричастности. Ранее упоминали, как в начале 1980-х годов торговцы дефицитом вытеснили из зала театра на Таганке его верных зрителей, что наряду с другими внутритеатральными и внешними осложнениями, негативно отразилась на судьбе театра.

Доступность спектаклей преимущественно узкому кругу зрителей трансформирует театр в своеобразный лакшери-сегмент театральной жизни, отдаляя его от целевой молодой аудитории, особенно восприимчивой к новому. Происходящий разрыв чреват утратой механизма воспроизводства публики.

Стремление театра осваивать непривычный для многих музыкальный язык, внедрять свои «музыкальные идеи», формировать публику, способную перейти границы привычного художественного языка, достойно уважения. Но, чтобы заинтересовать зрителей месседжем contemporary art, тем более сделать современное искусство необходимостью, единичных представлений недостаточно. Важно видеть в зрителях сообщников арт-процесса, вызывать их на диалог, который, возможно, откроет новые перспективы для самореализации. В этом случае никакие губернаторы не смогут отменить культурное обновление.

Высокий класс профессионализма и даже перфекционизма Теодора Курентзиса как дирижера не подвергается сомнению. Но система «стаджионе» в его понимании («спектакль долго репетируется и потом долго играется, за это время готовится другой спектакль») не сработала, во всяком случае, действовала однобоко: спектакли долго репетировались, но очень мало игрались. В 2015 году главная сцена была закрыта для зрителей 198 дней, в 2016 – 200 дней, а в 2017 – 224 дня [531]. Собственно, и сам Курентзис признавал, что для внедрения «стаджионе» необходимо больше постановок». Но вместо предполагаемых 5 – 6 опер в сезон ставилась одна [521].

В 2014 году на вопрос корреспондента по поводу «стаджионе» – «Вы уверены, что западную модель можно внедрить на российской почве без потерь?» – маэстро ответил вопросом – «А что лучше: показывать разные фильмы низкого качества, но каждый день, или раз в неделю по три сеанса фильм, получивший “Оскар”? Естественно, второе...» [там же]. Как уже отмечалось ранее (4.2), вопросы подобного рода на практике трудноразрешимы.

К сожалению, в Перми и «стаджионе» не сложилась, и репертуарная система оказалась расшатанной: в активный сезон в ежемесячном репертуаре было от трех до пяти опер. Например, сентябрь 2015 года: «Евгений Онегин»,

«Севильский цирюльник», «Орлеанская дева» (все три оперы еще «исаакьяновского периода»). Пример недавнего времени, май 2019 года: две оперы Моцарта – «Так поступают все женщины» и «Идомея» (последняя – в концертном исполнении). Из балетных постановок в мае этого же года: «Баядерка», одноактная «Шахерезада», «Белоснежка и семь гномов» и «Школа Fouetté» (в исполнении учеников первой частной школы классической хореографии Fouetté и артистов балета). В остальные майские дни, кроме нескольких концертов и программы в фойе – «Музыка малышам» до трех лет, в репертуарной афише значился «Променад» – экскурсия по городу с аудиогидом.

Большое распространение получили выступления на других площадках – в частной филармонии «Триумф», Дягилевской гимназии, в библиотеках города. Выездные формы нужны, они существовали и раньше, часто носили «шефский» характер, не включались в афишу и не подменяли деятельность на основной сцене, где спектакли шли ежедневно, кроме выходных. Подобная практика (сужение репертуара и «простой» основной сцены) не лучшим образом сказывалась на госзаданиях, на показателях по новым постановкам, по количеству спектаклей и зрителей¹²⁹. Пермский театр оперы и балета в 2018 году за их невыполнение вернул в бюджет 20 млн рублей (полученных, но нереализованных), хотя возможен был вариант корректировки плановых заданий, но время было упущено и со стороны театра, и со стороны Минкультуры¹³⁰. «Оперная недостаточность» в 2010-е годы компенсировалась в театре симфоническими, камерными концертами, участилось и концертное

¹²⁹ Если в 2010 году процент заполняемости составлял 88,5%, то в 2016 году – 77,5%. Статистика по количеству зрителей на одном спектакле выглядит так: в 2010 году – 429 человек, в 2016 году – 285, что почти в два раза ниже соответствующего показателя в театрах оперы и балета Екатеринбурга, Челябинска, Самары, Нижнего Новгорода, других городов (в Новосибирском театре – указанный показатель составляет 973 человека) [37; 43].

Для сравнения напомним, что в период существования в Перми «городской театральной дирекции» в зимний сезон (с декабря по март) в репертуарной афише было около 30 названий опер (при трех-четырёх премьерах), а ежевечерняя заполняемость зала стабильно превышала 500 человек. И это при 45 тысячах жителей в тот период. В одном из интервью Теодор Курентзис назвал работу Городского театра на рубеже XIX – XX веков системой, к которой нужно стремиться, и определил ее как «стаджионе» [521], что, конечно, таковой не являлось.

¹³⁰ Полагаем, этот прецедент мог стать «последней каплей», поводом к расторжению Курентзисом договора с краевой властью, которую он обвинил в непонимании. Публично главной причиной своего ухода маэстро называл затягивание со строительством нового здания театра.

исполнение опер. При этом билеты на них с участием Курентзиса (что происходило лишь несколько раз в году) раскупались мгновенно.

Большинство современных репертуарных театров работает по системе, установившейся в советский период, когда театры должны были ставить ежегодно определенное число спектаклей (от трех до восьми в зависимости от вида и статуса театра). Соответственно, накапливался большой репертуар. Раньше репертуарная афиша Пермского театра оперы и балета на месяц состояла (включая утренние и дневные спектакли), как правило, из 20 – 25 названий (общий репертуар и того больше). Соответственно, у зрителей был большой выбор и возможность посмотреть тот или иной спектакль, если не премьерный, то в последующие дни, месяцы или годы. Но тогда были свои трудности поддержания спектаклей на должном уровне, поскольку в прокате были перерывы, да и соответствующий состав исполнителей, исходя из идеала, не всегда можно было подобрать.

По словам Владимира Урина, директора Большого театра, «сегодня оперный мир живет иначе, чем 40–50 лет назад, когда были постоянные труппы. В наши дни театры содержат небольшую группу артистов на контрактах, они обеспечивают вторые-третьи партии, а все солисты, чаще всего, приглашаются со стороны» [194]. Теодор Курентзис, ориентируясь прежде всего на достижение высокого качества постановок, и пытался осуществить этот принцип. Но его внедрению, полагаем, мешали несколько факторов:

- отсутствие соответствующей законодательной базы (чтобы не попадать под штрафные санкции из-за невыполнения госзаданий по ключевым показателям);

- неразработанность критериев, что считать эффективностью театра (показатели по количеству премьер и посещаемости или качество спектаклей?);

- ограниченность в свободном обмене артистами, музыкантами (в компактной Европе это легче сделать):

- недостаточность финансовых средств;

– и, конечно, стаджионе, скорее, осуществима в крупных городах с большим числом театров и туристическими потоками (в Перми таких условий пока нет);

– кроме того, сама идея стаджионе, в которой видят «покушение» на репертуарный театр, встречает сопротивление, как в самом театре, так и в более широкой среде, которую принято называть «театральной общественностью».

Репертуарное функционирование Пермского театра оперы и балета поддерживает балет. С 2009 года художественную стратегию пермского балета определяет главный балетмейстер театра Алексей Мирошниченко¹³¹. В своем творчестве он придерживается неоклассического стиля. Среди его пермских постановок такие «дягилевские» балеты как «Дафнис и Хлоя», «Шут», «Жар-птица». И в то же время он пытается (и успешно) возродить драмбалет, процветавший на отечественной сцене в 1930-е – 1950-е годы, и, казалось бы, навсегда сошедший с подмостков как анахронизм. Зрительский интерес к забытому жанру возвращается (дискуссии на эту тему возникли и в профессиональной среде, особенно после постановки «Нуреева» в Большом театре).

«Золушка» в хореографии Алексея Мирошниченко удостоена «Золотой маски (кстати, одновременно с «Нуреевым» Юрия Посохова). Архетипический сюжет перенесен постановщиком в театральную среду 1950-х годов, где Золушка – юная балерина, а среди придуманных образов, угадываются Никита Хрущев, министр культуры тех лет Екатерина Фурцева и хореограф Юрий Григорович.

В «Баядерке», открывшей Год театра в Перми участвовали звезды Большого театра – Владислав Лантратов (в роли Солора) и Мария Александрова (Гамзатти), роль Никии исполнила Наталья Осипова, étoile Лондонского королевского балета. На премьеру съехались ценители балета со всей страны.

¹³¹ В 1992 году окончил Академию русского балета им. А. Я. Вагановой и был принят в труппу Мариинского театра. В 2002 году окончил балетмейстерское отделение Академии, в 2003 – 2008 годах преподавал на кафедре балетмейстерского образования.

В балетах, поставленных Алексеем Мирошниченко, есть и пермский состав солистов. Как заметил балетмейстер, «придерживаюсь принципов импортозамещения». По его словам, «балет не должен превращаться в спорт без почерка. Это музыка, это чувственная сфера, это (боюсь этого слова, это сейчас запрещенное слово, но все-таки я его скажу) душа» [518].

В сезоне 2019 – 2020 годов в репертуаре театра 17 балетов (включая одноактные и детские), которые не просто числятся, как некоторые оперы, но регулярно идут на сцене. Пермский балет традиционно любим зрителями. Летом 2020 года (по завершении сезона) Алексей Мирошниченко уходит из театра. На посту главного балетмейстера его сменил Антон Пимонов¹³².

Важное значение в деятельности театра, в культуре города имеет Дягилевский фестиваль. Если с 2003 по 2011 год он проводился один раз в два года, то с 2012 года стал ежегодным, видоизменились его концепция, стиль и содержание. Фестиваль приобрел больший размах, при этом постепенно в его программах стала доминировать концертная составляющая. Если прежде, еще при Георгии Исаакяне, в 9-дневной фестивальной программе было от 10 до 15 театральных постановок (оперных, балетных) из разных стран и 6 – 7 концертов, то на фестивале 2016 года, который длился две недели, было представлено 15 концертных программ и три спектакля: «Лебединое озеро» в версии Алексея Мирошниченко, хоровая опера, скорее, оратория, «Tristia», созданная Филиппом Эрсаном на стихи заключенных из Франции и России, и «Травиата» в постановке Роберта Уилсона, которая была «гвоздем» фестиваля.

Фестивальная программа 2019 года за весь период существования «Дягилевских сезонов», оказалась в наибольшей степени ориентированной на концертные номера, от старинных произведений до остросовременных экспериментальных сочинений, тщательно отобранных Теодором Курентзисом. За 11 фестивальных дней, включающих, как было анонсировано 182 события, из

¹³² Антон Пимонов в 1999 году окончил Академию русского балета имени А. Я. Вагановой. В 2017–2020 годах работал хореографом и заместителем художественного руководителя екатеринбургского театра «Урал Опера Балет».

того, что можно отнести к спектаклям, представлены: концертное исполнение оперы «Идоменей» и «Старик и море» Э. Хемингуэя, читка и перформанс (так указано в программе) – постановка Анатолия Васильева 2017 года с Аллой Демидовой.

Итак, принципиальную трансформацию Пермского театра оперы и балета, замену репертуарного театра системой «стаджионе» или «проектным» театром, осуществить в полной мере не удалось. После отъезда Курентзиса в театре сменилась художественная и управленческая модель. Во главе – генеральный директор Андрей Борисов (с 2017 работал в театре исполнительным директором, ранее был директором Пермского краевого архива). Под его началом (для выработки стратегии, репертуарной политики) создан художественный совет, в который вошли руководители творческих подразделений театра. Советником гендиректора по творческим вопросам стал (на договорных началах) Дмитрий Ренанский¹³³, в качестве главного режиссера приглашен Марат Гацалов.

В высказываниях почти всех вышеперечисленных лиц первоочередной задачей называется формирование постоянного репертуара с привлечением российской режиссуры. Театр намерен перейти от «эксцессивной» модели (так Борисов определил стиль работы, основанной на внезапных творческих идеях) к модели концептуальной, построенной на полноценном долгосрочном планировании. В ноябре 2020 года Андрей Борисов оставил театр, приняв предложение возглавить Московский музыкальный театр им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

Новому руководству Пермского театра оперы и балета, очевидно, придется, сохраняя импульс к развитию эксклюзивного, высококачественного, создавать баланс, гармонию между проектами фестивального плана и репертуарными спектаклями.

¹³³ Театровед, музыкальный критик, помощник художественного руководителя «театра post» Дмитрия Волкострелова в Санкт-Петербурге.

Итак, как показал анализ, в последние десятилетия в пермских театрах произошли значительные трансформации, которые затронули и организационно-хозяйственные стороны их деятельности, и содержательно-творческие, касающиеся репертуара, сценического языка, системы ценностей, которые транслирует сцена. При этом кризисная ситуация в функционировании театров Перми, как и в целом по стране, не преодолена. Она обусловлена глубокими противоречиями в обществе, его раздробленностью, незавершенностью реформ, отсутствием ясного целеполагания в развитии культуры, в законодательном регулировании театральной деятельности.

Преодоление кризиса и обновление театра как социокультурного института только за счет художественных преобразований, без поддержки государства, труднодостижимо. И в то же время, исходя из театральной практики, можно заключить, что рост качества спектаклей зависит, прежде всего, от таланта творцов, а не от разнообразия управленческих форм.

В свое время А. Ф. Лосев определял театр как «искусство личности». В личности ученый видел основной «спецификум» искусства [351, с. 105]. Если понятие – «кризис» применять непосредственно к творчеству, то, наверное, уместнее понимать его как естественный процесс изменения художественного мышления. Именно его неординарность дает художнику возможность открыть новую эпоху в искусстве, что неизбежно связано с изменением взгляда на действительность.

В связи с этим особенно справедливым кажется замечание Л. С. Выготского из его письма ученикам: «Кризисы – это не временное состояние, а путь внутренней жизни» [146, с. 93]. Действительно, если оглянуться на многовековой путь театра, то можно без труда обнаружить, что разговоры о кризисе сопутствовали ему всегда. Вместе с тем исторический опыт подтверждает, что именно искусство театра способно уравнивать человека с миром в критические моменты жизни.

5.4. Театральная жизнь в условиях ребрендинга Пермского края

В 2005 году в результате объединения Пермской области и Коми-Пермяцкого автономного округа был образован Пермский край¹³⁴. Тогда же край, как уже отмечалось, получил официальный статус экспериментальной площадки по реализации социально-экономических и культурных проектов. За минувшие 15 лет в общественно-политической и культурной жизни Перми и края произошел ряд перемен, в том числе кадровых на разных уровнях: в крае уже шестой губернатор, в городе – шестой мэр, седьмой руководитель возглавляет министерство культуры края.

Обозначившийся в России в 2000-е годы вектор на брендинг территорий, на внесение инноваций в городскую среду с использованием культуры как фактора развития, совпал с политическими целями объединения субъектов федерации. Этим трендам соответствовал конкурс на звание – «Культурная столица Поволжья»¹³⁵, инициированный в начале 2000-х годов полпредом президента в Приволжском федеральном округе С. В. Кириенко. Непосредственной разработкой проекта занимался В. Л. Глазычев, специалист в области развития городской среды, в то время советник С. В. Кириенко по вопросам культуры.

Пермь, включившись в соревновательный культурный процесс, в 2006 году победила в указанном конкурсе и получила статус «Культурной столицы Поволжья». Культура в течение года находилась в центре общественного внимания. Творческая атмосфера сблизила культурные институции города, дала позитивные результаты. Состоялось множество событий, фестивалей, смотров, спектаклей, издательских программ, выставок, других осуществленных проектов. Появились новые городские объекты, скульптуры. Именно тогда темы, проблемы, связанные с культурой переместились с последних полос

¹³⁴ Объединение состоялось, согласно проведенному в декабре 2003 года референдуму. Первый прецедент объединения регионов и изменения состава Российской Федерации после принятия в 1993 году Конституции Российской Федерации.

¹³⁵ «Культурная столица Поволжья» – видоизмененная версия европейской программы – «Культурная столица Европы», принятой на Западе еще в 1985 году.

печатных изданий на первые. Вопросы «культурной политики» оказались в центре внимания городских и краевых властей. Культура перестала восприниматься «надстройкой», она превратилась в базис общественной жизни, стала оказывать влияние на инфраструктуру, на социум. Этот пермский феномен, несмотря на изменения социально-политической обстановки и перемены во властных структурах, остается неизменным.

Особенно резонансным оказалось влияние культурных трансформаций на жизнь горожан в период с 2008 по 2012 год (по инерции – до 2013), когда культурная политика осуществлялась в основном командой московских культуртрегеров в рамках «Пермского культурного проекта» (через СМИ за ним быстро закрепилось название «культурной революции»). Полемика по поводу содержания и методов преобразований постоянно происходила в публичном пространстве, не только в пермских, но и в столичных СМИ.

Рассматривая по «горячим следам» перипетии этого короткого, но бурного периода будем опираться на сохранившиеся свидетельства и на личные наблюдения, что фактически можно назвать методом включенного наблюдателя.

Идеологом культурной политики в отдельно взятом городе выступил галерист и политтехнолог Марат Гельман. Пермский культурный проект он позиционировал как модельный для всей России, как «гуманитарное «Сколково». Сразу заметим, что проблема не в отдельных персонах, а в системе, при которой оказалось возможным, чтобы несколько человек в течение ряда лет навязывали миллионному городу и огромному региону угодный им цивилизационный поворот (якобы в сторону европейских ценностей и постиндустриального развития), который жители не выбирали.

Появление Марата Гельмана в Перми, с одной стороны, явилось делом случая, в том смысле, что могли позвать и другого (инициатива приглашения принадлежала Сергею Гордееву, представителю в Совете Федерации от

администрации Пермского края)¹³⁶, и вместе с тем оказалось закономерностью, обусловленной очередным политическим трендом. Современное искусство, особенно его локальное ответвление, именуемое «актуальным», было включено в рамки государственного модернизационного проекта, объявленного в 2008 году президентом Д. А. Медведевым. Соответственно, проект по модернизации Перми средствами современного искусства получил полную поддержку власти, столичной и местной (в лице губернатора Олега Чиркунова и других высокопоставленных чиновников).

В развитии пермского проекта были свои фазы, узловые точки роста и центры: Музей современного искусства PERMM (его директором стал Марат Гельман), Центр развития дизайна под руководством Артемия Лебедева, в программу преобразований вписываются приглашения и Теодора Курентзиса и Эдуарда Боякова.

Приоритетным направлением стало достижение статуса – **«Пермь – культурная столица Европы»**¹³⁷. В 2009 году возник специальный проектный офис «Пермь – культурная столица», который и возглавил в ранге вице-премьера Б. Л. Мильграм. Согласно планам, столичный статус должен был повысить инновационную привлекательность края, остановить миграцию населения, поднять экономику, в общем – стать основой постиндустриального развития Перми [205].

В 2010 году программа «Пермь – культурная столица Европы» была представлена на VI Пермском экономическом форуме «Новая экономика и культурная политика». На этом форуме, собравшем около 500 участников, прозвучал тезис: «Мир – гостиницам, война – заводам». Среди докладчиков были Евгений Ясин, Анатолий Чубайс, Ярослав Кузьминов, Сергей Капица, другие ученые, экономисты, политики, бизнесмены. Как сказал в своем

¹³⁶ Сергей Эдуардович Гордеев, предприниматель и меценат, президент Фонда содействия сохранению культурного наследия, был сенатором от Пермского края в 2007 – 2010 годах. Ранее представлял в Совете федерации Усть-ордынский Бурятский автономный округ.

¹³⁷. Статус – «культурной столицы Европы», который ежегодно получают два города, в сущности, условность, дающая символические преференции.

выступлении Сергей Капица: «Получив свободу, мы забыли об ответственности. Я хочу напомнить вам об этом».

Губернатор Олег Анатольевич Чиркунов, активно использовавший в продвижении территории аппаратные и имиджевые способы, все культурные новации поддерживал: «Культурная столица – это инструмент <...>. Большой плюс в том, что такого рода проекты вписываются в логику наших федеральных руководителей. Сочи – понятно, футбол – понятно, это такая же история. Мы как бы на карте мира. И у нас есть подписанная позиция действующего президента о том, что они готовы нам помогать, оказывать поддержку в этом плане, и мы должны к этому стремиться» [там же].

Первоначально заветной датой получения искомого статуса называли 2014 год, потом – 2016, впоследствии сроки сдвигались до 2020 и даже 2025 года. Цель становилась все эфемернее, учитывая, что Россия даже не член Евросоюза. Когда общественный и журналистский интерес к идее стал заметно угасать, высокие цели, связанные со «столичностью» (экономическая модернизация через культуру), трансформировались, снизились до задач досугового разнообразия для жителей города.

На первый план стал выдвигаться проект – **«Культурный альянс»** (в основе своей продуктивный), который должен был обеспечивать интенсивную культурную жизнь вне Москвы за счет прямых обменов концертными и иными программами между городами в стиле: «вы отправите – мы примем, мы отправим – вы примете», что позволяет за те же деньги удваивать результат. В частности, так популярно объяснил суть проекта его активный сторонник Вячеслав Глазычев во время своего пребывания в Перми [цит. по:305, с. 595–596].

Проект получил поддержку «Единой России» на Президиуме Генерального Совета партии в июне 2010 года и президента Дмитрия Медведева в октябре 2011 год на встрече Дмитрия Медведева с представителями Общественного комитета своих сторонников. В ходе встречи Марат Гельман презентовал «Культурный альянс» как программу федерального значения. Для

ее реализации на базе Перми и «транслировании пермского опыта на другие регионы», по мнению разработчиков, необходим был объем финансирования (на первые четыре года), ориентировочно, 40 млрд. рублей [201]. По всей видимости, вопросы экономии во главу угла не ставились.

В Перми заработал методический центр «Культурного альянса» со своим аппаратом. Появился призыв: «59 региону 59 фестивалей». Усилился тренд на фестивализацию и театрализацию городской жизни. Для продвижения культурных инициатив, создания пространства для демонстрации творческих достижений в разных видах искусств, был придуман фестиваль «Белые ночи в Перми» с международными участниками. Общая программа составлялась из нескольких популярных фестивалей, ранее уже проводившихся в Перми («Живая Пермь», «Джаз-лихорадка», КАМВА – международный этнофутуристический фестиваль и др.), а также отдельных разножанровых программ, конкурсов, выставок. Центральным местом фестивальных событий была эспланада в центре города, где специально возводился фестивальный городок. Впервые «Белые ночи в Перми» прошли летом 2011 года. В его рамках и стартовала программа «Культурного альянса».

На обсуждении итогов фестиваля, состоявшемся с привлечением широкой общественности, блогеров, журналистов, прозвучало немало упреков. Основные можно объединить в три группы. Первая касалась того, что традиционные пермские фестивали потерялись в череде событий, вторая относилась к плохой координации выступлений по времени¹³⁸. Но, как объяснили организаторы, так и было задумано, чтобы события накладывались друг на друга и пересекались, в этом им виделся «самый смысл» – создание атмосферы, чтобы было «тесно от творчества». Третья группа инвектив была адресована непосредственно «Культурному альянсу». Корреспондент, сообщая о деталях обсуждения писала: «Возмущение вызвала программа “Культурного альянса”, которую зрители

¹³⁸ Реальные примеры: рэп-исполнитель Децл заглушал блюзовую певицу Паскаль фон Врублевски, выступавшую неподалеку. При этом оба мешали артистам ТЮЗа, игравшим на соседней площадке сцену из спектакля для детской аудитории. Да и трудно было на ограниченном пространстве фестивального городка, расположенного перед зданием законодательного собрания, развести выступающие коллективы на соответствующие расстояния.

сочли формальной, собранной наспех и случайно. Именно гастроли городов «Культурного альянса» изобиловали событиями, которые многие посчитали малохудожественными» [цит. по:305, с. 603].

Неудовлетворенность части фестивальной аудитории, наиболее взыскательной, вероятно, была вызвана еще и тем, что увиденное отличалась (не в лучшую сторону) от рекламы предстоящих событий. Программа «Культурного альянса» анонсировалась как искусство авангардное и поставангардное, взламывающее рамки эстетики, стереотипы мышления и общения, тогда как в реальности ряд представлений в разных жанрах не только не соответствовали заявленным критериям, но вообще относились к разряду самодеятельности (хватало их и среди пермских исполнителей).

11 ноября 2011 года в Перми состоялся Первый Всероссийский форум «Культурный Альянс»¹³⁹. Собралось около сотни участников – деятели культуры и искусства, продюсеры, мэры, вице-мэры, губернаторы и вице-губернаторы регионов, которые планировали вступить в «Культурный альянс». Марат Гельман в своем докладе – «Культура России 2010 – 2020. Децентрализация и культурная интеграция» – назвал форум «собранием заговорщиков, которые пытаются изменить тренд развития страны», выработать механизмы управления регионами посредством культуры. Все выступления были короткими на уровне деклараций о намерениях и заканчивались раньше обозначенного регламента.

Гость форума из Великобритании Крис Смит – директор фестиваля WOMAD (World Music and Dance), выступивший с докладом «Важна не цена, а ценность. Искусство, культура и фестивали – третье измерение в экономическом развитии и возрождении», подчеркнул: «Только не называйте это культурой. Называйте как угодно: туризм, культурные индустрии, <...> но не культурой».

С положительной оценкой пермских культурных инициатив выступил сенатор от Пермского края и бывший министр труда и социального развития РФ

¹³⁹ Проходил форум в зале «Сцены-Молот». В фойе была развернута фотовыставка, посвященная «Альянсу...». Предварял ее стенд с тремя портретами Дмитрия Медведева и цитатой из его выступления: «Современное искусство – современные мозги», которая стала девизом форума.

А. П. Починок, обещав оказывать поддержку «Культурному Альянсу» на федеральном уровне. На состоявшейся учредительной конференции была создана Межрегиональная общественная организация «Национальная ассоциация продюсеров и кураторов», которую возглавил Марат Гельман. К 2012 году в «Культурный альянс» входило 11 городов. Их представители участвовали со своими программами (спектаклями, выставками, перформансами, концертами) в последующих «Белых ночах...» в 2013, 2014 годах.

Организацию этого мультижанрового фестиваля можно отнести к числу наиболее удачных проектов реформаторской деятельности. Хотя он не стал источником событийного туризма, как предполагалось, но в Перми «Белые ночи...» пользовались популярностью. Фестивальные события, особенно связанные со сценическим искусством, обогащали театральную жизнь города, затихавшую в летние месяцы. Проходили представления уличных театров, уличных цирковых программ, устраивались поэтические чтения.

Со сменой в 2012 году руководства края административный ресурс, обеспечивающий поддержку и бюджетное финансирование фестивальной деятельности, заметно снизился. В 2014 году «Белые ночи...», а с ними и программы «Культурного альянса» в Перми прекратились¹⁴⁰.

«Белые ночи...» сменились «Пермским калейдоскопом». Основной площадкой его проведения стал центральный городской парк им. М. Горького. В программе мероприятий: фестивали уличных театров, «Живая Пермь» (этот фестиваль в свое время и явился прообразом «Белых ночей...»), «Танцевальная волна», «День воздушных шаров» др. Проходил «Калейдоскоп» с меньшим масштабом, без приглашения гостей из других регионов и стран.

¹⁴⁰ Из интервью Марата Гельмана, которое он дал в конце июня 2013 года (незадолго до увольнения со всех пермских постов):

Корреспондент: Ваш проект «Культурный альянс» – жив, будет через него что-то продолжаться в других городах?

Гельман: Здесь есть серьезные проблемы – я перестал сотрудничать с федералами после того, как посадили Pussy Riot. Я был членом Большого правительства. Мою концепцию потом пытался Слава Сурков без меня продвигать, но... У «Культурного альянса» есть три компонента – воля, понимание ситуации и умение. Все ясно с первыми двумя, но еще нет людей, которые умеют...» [542].

Но культурный взаимообмен между Пермью и другими городами, в том числе спектаклями, выставками и т. д. продолжился, что, в сущности, происходило и до появления амбициозного культурного проекта: на уровне конкретных театров, СТД, союза художников, филармонии, других институций или под эгидой Минкульта.

Отдельно можно выделить театральные фестивали, проводившиеся вне рамок «Культурного альянса», но удачно вписавшиеся в культуртрегерский проект по внедрению современного искусства. С большим общественным и медийным резонансом в 2010 году был проведен международный фестиваль «Текстура», инициированный Эдуардом Бояковым на базе Театра-Театра и «Сцены-Молот». В конкурсную программу входили фильмы, спектакли, сценарии и пьесы о современности. Совет фестиваля, в который входили Павел Лунгин, поэтесса Вера Полозкова, публицист Линор Горалик и другие деятели культуры, возглавляла Ингеборга Дапкунайте.

Зрители увидели работы известных режиссеров: «Воронов» Жозефа Наджа, «Соню» Алвиса Херманиса, ретроспективу фильмов авангардного венгерского режиссера, актера и сценариста Корнеля Мундруцо: «Нежный сын – Проект Франкенштейн», «Джоанна», «Счастливые дни» и его спектакль «Лед» по Владимиру Сорокину, впервые привезенный в Россию. Из отечественных участников в центре внимания был Иван Вырыпаев, показаны его фильмы «Кислород», «Эйфория» и спектакль «Бытие №2». Фестиваль сопровождался мастер-классами, дискуссиями, обсуждениями. К примеру, по поводу «Льда» единства мнений не было и у самих участников фестиваля. Жозеф Надж выступил «против наготы, которую показывает современный театр». С его точки зрения, несмотря на то, что «тенденция к обнажению прослеживается с 1970-х годов, еще не сформирована определенная культура представления и восприятия обнаженного тела. И если мы хотим представить нагого актера, то это может быть где угодно, но не на сцене театра».

Всего за 11 фестивальных дней зрителям было представлено 17 спектаклей, 39 фильмов, 14 чтот, которые посетило более 12 тысяч зрителей, а

всего в «Текстуре» приняли участие 360 человек. Как заявила по итогам первого фестиваля его исполнительный директор Мария Кубланова, «Текстура может поставить Пермь на карту мира» [540]. Но фестиваль прошел только четыре раза, 2013 год был последним в его недолгой истории. Центром «Текстуры-2013» стал театр «У Моста», поскольку партнерские отношения фестиваля с Театром-Театром нарушились. На 2014 год новое руководство края отказало фестивалю в финансировании «по причине дефицита краевого бюджета». Не помогло и коллективное письмо Эдуарда Боякова и его соратников с изложением перспектив «Текстуры» и важности ее поддержки для развития культуры и престижа города, адресованное новому губернатору В. Ф. Басаргину.

Судьба даже одного фестиваля, позиционирующего себя как отражение современности, в свою очередь, отразила обстановку, при которой вектор развития театральной жизни и судьба отдельных культурных проектов в значительной степени зависит от взаимоотношений, складывающихся у деятелей культуры с представителями власти и отношений внутри городского культурного сообщества. Губернатор, при котором была прекращена «Текстура», в глазах участников и поклонников фестиваля выглядел консерватором, «душителем искусства».

Но вот Борис Мильграм (хотя в его задачу не входила защита губернатора) представил ситуацию с другого ракурса: «Текстура» была любимым детищем министерства культуры, которое я в то время возглавлял. Первый выпуск «Текстуры» в 2010 году стоил министерству культуры 15 млн руб. (плюс 7 млн внебюджетных). Результат был потрясающим. Среди самых памятных «Лед» по Сорокину, спектакль из Венгрии. После первой «Текстуры» Бояков сказал, что денег мало и надо еще 7 млн руб. Нашел внебюджетные деньги, но фестиваль меня сильно разочаровал. Денег получил на треть больше, но стал почему-то значительно меньше. Выразил Боякову по этому поводу свое недовольство. «Для Перми, – ответил мне жестко и категорично Бояков, – не буду привлекать ни одной копейки. Вам надо, вы и ищите деньги для своего фестиваля». В 2012

году у “Текстуры” были те же 15 млн руб., что и в 2010 году <...>. Театра почти не было, одно арт-хаусное кино. Из 7 спектаклей на большой сцене игрался только один: спектакль московского театра «Практика». Комментарии, как говорится, излишни» [136].

Приводим эти подробности, поскольку подобные публичные пассажи, стали постоянной составляющей культурной процесса того периода, что, конечно, подрывало доверие к высокой миссии современного искусства, не добавляло уважения и к самим его адептам.

Трансформации претерпел и международный фестиваль «**Пространство режиссуры**», проходивший с 2008 года в основном на площадке Театра-Театра. В рамках фестиваля были сыграны спектакли известных зарубежных и российских режиссеров: Питера Брука, Люка Персеваля, Теодороса Терзопулоса, Анатолия Васильева, Камы Гинкаса, Миндаугаса Карбаускиса, Адольфа Шапиро, Тимофея Кулябина, Юрий Бутусова и других¹⁴¹. На фестивале 2015 года в ходе обсуждений, зашла речь о «постдраматическом театре». Исходя из бесед с актерами, которые смогли побывать на спектаклях и последующих беседах, представление о постдраматическом театре у них сложилось смутное.

Судя по поведению зрителей в зале, их отношение к постановкам резко расходилось: одни покидали зал, другие восторженно аплодировали. Были и те, кто впоследствии требовали от организаторов фестиваля привезти спектакли Кирилла Серебренникова и Константина Богомолова. Местная критика увидела в фестивальных спектаклях энциклопедию модных театральных приемов и штампов: бесконечное поливание сцены шампанским и другими всевозможными жидкостями, посыпание мукой и опилками, многочисленные переодевания, «обнаженка», ироничное снижение пафоса (порой в самых неподходящих для этого эпизодах). И хотя все увиденное, как пишет один из обозревателей, «слегка поднадоело», заключается статья следующим резюме:

¹⁴¹ В афише фестиваля были спектакли Юрия Бутусова – «Три сестры», «Liebe. Schiller», «Добрый человек из Сезуана», «Вакханки» Теодороса Терзопулоса, «Конармия» в постановке Максима Диденко на курсе Дмитрия Брусникина в Школе-студии МХТ.

«Но в том-то и смысл “Пространства режиссуры”, в том-то и задумка, чтобы публика смотрела и обсуждала не бесспорно великих, а самых спорных из успешных режиссеров. Это изрядно расширяет сознание» [78].

Однако в 2019 году фестиваль (проходивший в восьмой раз) был трансформирован. Из фестиваля, где игрались спектакли признанных, пусть и спорных режиссеров, «Пространство режиссуры» превратилось в смотр начинающих режиссёров, недавних выпускников театральных вузов страны и даже студентов. Молодые постановщики, отобранные экспертным советом, получают возможность создать спектакли на сцене Театра-Театра. Фактически это принцип работы уже существующей «Лаборатории молодой режиссуры».

Наглядным продолжением «Пермского культурного проекта» является **Музей современного искусства PERMM**. В 2019 году он отметил свое 10-летие. В 2008 году с инициативой создания музея выступил сенатор Сергей Гордеев. Идея возникла после скандального успеха выставок «Русское бедное» (парафраз итальянского *arte povera*)¹⁴² и «Евангельский проект»¹⁴³, организованных сенатором (куратором он пригласил Марата Гельмана). Обе выставки проходили в здании бывшего Речного вокзала¹⁴⁴, отреставрированного фондом «Русский авангард». В Пермь на открытие выставок приезжали гости из Москвы, не только художники, но искусствоведы, деятели театра, представители авангардных направлений, среди них – Кирилл Серебрянников (многие читали лекции, проводили мастер-классы для всех желающих).

Пермские власти в марте 2009 года добились разрешения от Москвы о передаче Речного вокзала (здание является памятником архитектуры) из федеральной собственности в краевую. В этом здании и был открыт музей

¹⁴² На выставке были представлены работы 36 российских художников: Николая Полисского, Ольги и Александра Флоренских, Дмитрия Гутова, Александра Бродского, Анатолия Осмоловского и других. Все экспонаты были выполнены из «бедных» материалов – полиэтилена, картона, железа, дерева, необожженной глины, кафельных плиток и т. п.

¹⁴³ Впервые «Евангельский проект» художников Дмитрия Врубеля и Виктории Тимофеевой был презентован в мае 2008 года на ярмарке галерей «Арт-Москва». В Перми демонстрировалась полная версия из 50 произведений, основанных на фотографиях из современной жизни. Новое значение репортажным изображениям придавали, сопровождающие их цитаты из Евангелия.

¹⁴⁴ Пермь раньше часто характеризовали как «порт пяти морей». Камское речное пароходство, возникшее более 160 лет назад, давшее новый толчок в развитии города и всей губернии, за последние десятилетия пришло в упадок. В аварийном состоянии находился и Речной вокзал

PERMM. Создание государственного музея современного искусства (первого пределами столиц) расценивалось как первый шаг в направлении нового брендинга города, повышения его туристической привлекательности. Марат Гельман, назначенный директором, с самого начала заявил, что намерен делать музей мирового уровня. Эта установка прозвучала на «круглом столе», состоявшемся в преддверии открытия музея. Приведем фрагменты той весьма показательной беседы.

Марат Гельман: ...Для искусства территория имеет значение только как среда воспринимающая, а не порождающая. Наша же задача, – чтобы Пермь вошла в интернациональный контекст. А местная инициатива должна быть, но в рамках краеведческого музея.

Ольга Клименская, искусствовед: Вы предполагаете привлекать в музей работы пермских художников?

Марат Гельман: Только в том случае, если они мирового уровня. Хотя, безусловно, с местными художниками будем взаимодействовать, учить их, помогать выставляться за пределами региона.

Ольга Клименская: Честно сказать, пока у меня нет оснований считать, что это будет музей мирового уровня. Что сюда поедут иностранцы. Все отдано на откуп одному человеку. Ему дали это право все определять. Возможно, тут и политические мотивы.

Игорь Тернавский, художественный руководитель театра кукол: Тут нам, как маленьким детям, долго рассказывают, что происходит. <...> Да, здорово, что эти выставки привезли в Пермь. Пусть даже 20-30 лет назад где-то все это было. Нормальный процесс развития культуры в Перми. Но зачем же столько шуму вокруг, словно вдруг грянула культурная революция? <...> Вот это меня и шокирует: низведение пермяков до малолеток, которым что-то привозят и они от того должны стать другими. Не станут.

Марат Гельман: За менторский тон – извините. Вероятно, он идет от того, что я просветительский человек. Как галерист, все время что-то объясняю.

Ольга Клименская: Сегодняшняя ситуация показывает, что публике безразлично, что происходит. Молодежь говорит: «Прикольно!» То есть воспринимает как развлечение. И понятно, почему ставка делается на молодежь: она пока мало знает, легко поддается. Культурному сообществу вроде бы есть что сказать. Но никому его мнение не интересно, оно оказалось не при чем. Диалога с ним нет. <...> Делаются попытки разрушить то, что существует здесь как «свое лицо». Но разрушение всегда деструктивно. Надо учитывать традиции и идти дальше. Все должно развиваться естественно, а нам предлагают перепрыгнуть через себя» [117].

Даже небольшие выдержки из давнего разговора позволяют сказать, что если бы Марат Гельман и его соратники прислушались к сказанному, судьба культуртрегерской «миссии» могла сложиться более удачно. «PERMM позиционировался как единственный и лучший (за пределами Москвы) музей современного искусства. Желаемое выдавалось за действительное. Постоянной экспозиции в музее не было. И как отмечали эксперты, в том числе иностранные (еще при Гельмане), «PERMM – это не музей, а выставочный зал» [цит. по:305, с. 608]. Оживление в музее наступало в основном лишь в дни открытия выставок. Вместе с экспозициями из столицы завозилась и часть зрителей (особых приверженцев и ценителей). В остальное же время большое здание пустовало, о чем свидетельствовали не только пермские, но и компетентные столичные журналисты, искусствоведы, которым довелось посетить музей в обычные дни¹⁴⁵.

Критическое отношение к ряду культуртрегерских акций не означало отказа города от современного искусства. В принципе, горожане, как показывает исторический и современный опыт, весьма восприимчивы к новому. Когда по заключениям специалистов выяснилось, что здание Речного вокзала, в

¹⁴⁵ В этом отношении весьма нелицеприятно отозвались о своем посещении музея Олег Кашин, сторонник авангардных явлений (в то время – корреспондент издательского дома «Коммерсантъ»), Дмитрий Мильков из Санкт-Петербурга, основатель и президент Центра развития творческих индустрий, Сергей Коробков, искусствовед, драматург, эксперт ряда крупных фестивалей в том числе «Золотой маски», многолетний художественный руководитель Театра наций (еще до прихода Евгения Миронова) и др.[305, с. 608–611]

котором размещался музей, находится в аварийном состоянии (и даже реконструкция его проблематична), горожане встревожились. Ситуация не выходила из поля зрения общественности и прессы, пока вопрос не был решен: в июле 2014 года музей открылся по новому адресу и успешно работает. Трехэтажное здание интересной треугольной формы в экспозиционном плане устраивает кураторов даже больше, чем покинутый Речной вокзал, хотя музейщики не теряют надежды вернуться на прежнее место.

С 2013 года (после отъезда Марата Гельмана из Перми) в музее сменилось несколько директоров. В 2019 году этот пост заняла Наиля Аллахвердиева¹⁴⁶. Несмотря на то, что у музея по-прежнему нет постоянной экспозиции, он периодически показывает фонды в рамках кураторских проектов, выставок, в том числе выездных, включая Москву и Санкт-Петербург. Многие годы музей хранил серию работ «Кухонный супрематизм» арт-группы «Синие Носы», инсталляцию Ильи и Эмилии Кабаковых «Игра в теннис» и другие работы, надеясь на передачу их в коллекцию, тем более, что периодически такие обещания от Марата Гельмана звучали. Однако вместо Перми эти и другие произведения современных художников были переданы им в дар Третьяковской галерее. 15 февраля 2020 года в Новой Третьяковке (на Крымском валу) состоялось открытие выставки «Дар Марата».

В последние годы PERMM стал интерактивной площадкой для совместных действий, общения художников, зрителей, экспертов, политических деятелей, кураторов, социологов. Осуществляются проекты, построенные на культуре соучастия. Создаются события с игровыми и медиативными элементами, активно вовлекаются школьники, волонтеры для проведения различных акций. Проходят здесь и спектакли студийных трупп, театрализованные представления юных участников арт-процесса. Таким образом, музей заметно трансформировался в сторону социальной интеграции, социального успеха, интереса к местным творцам. По признанию директора

¹⁴⁶ Наиля Аллахвердиева (соратница Гельмана), до 2014 руководила паблик-арт программой PERMM, затем была арт-директором музея.

Наили Аллахвердиевой, прежние ошибки стали основой для появления других стратегий: «Пермь оказалась непростым орешком – с локальным самосознанием и идентичностью пермяков нужно считаться».

Но первоначально именно на изменение этого самосознания и были направлены усилия разработчиков «Пермского культурного проекта». Подобные цели преследовал и **Центр развития дизайна** под руководством Артемия Лебедева, занимавшийся формированием имиджа города, развитием городской среды, установкой на улицах Перми различных арт-объектов, своеобразных «символов революции» (безголовые красные человечки, буква «П» и др.), призванных разбудить «косное сознание провинциалов».

Пожалуй, из всех навязанных символов, наибольшее отторжение пермяков вызвала буква «П» – логотип, разработанный Артемием Лебедевым, который усиленно продвигался как новый бренд Перми, как «один из первых образцов идентичности, <...> ориентированных на современность» [174]. Лебедев предлагал использовать букву «П» везде: «...от урн и скамеек до афиш и бланков».

Раздражителем для многих стали и «красные человечки»¹⁴⁷. Авторы – питерские дизайнеры Андрей Люблинский и Мария Заборовская. В Перми арт-проект «Красные человечки» стартовал 14 сентября 2010 года в рамках Паблик-арт-программы музея PERMM¹⁴⁸. По словам Наили Аллахвердиевой, «красные человечки стали символом пермской культурной революции. Когда внедряешь что-то новое, ты не можешь обеспечить лояльность всего города <...>. Посадить человека на крышу было главным условием реализации проекта» [305, с. 613–614]. В итоге безголовые красные истуканы с высоко поднятой рукой появились на здании краевой администрации и соседнем Органном зале, где периодически

¹⁴⁷ «Красные человечки» – это крашенные деревянные конструкторы, сколоченные из деревянного бруса. Красные безголовые человечки были разных размеров (сувенирные – 18 и 36 см и большие – от 2,5 до 4 м) и разной конфигурации – «стоячие», «сидячие». Последние напоминали позу сидящего Христа с поднятой рукой из коллекции Пермской художественной галереи, что ассоциативно вызывало неприятие этих двойников – «конструкторов».

¹⁴⁸ Андрей Люблинский на вопрос, «как описать ваше творчество?», ответил без затей: «Это дизайн, который выдает себя за искусство». Как не вспомнить Александра Блока, в конце жизни сказавшего, что «не следует давать имя искусства тому, что называется не так».

проходили заседания депутатов, намекая на бездумные голосования, что, естественно, вызвало раздражение депутатского корпуса.

Губернатор Олег Чиркунов так объяснил депутатам миссию арт-объектов: «Если мы хотим к себе внимания, в том числе со стороны туристов, то такие вещи, как протесты депутатов Законодательного собрания по поводу «красных человечков», – большой позитив. Если бы не эти процессы, не было и раскрутки «Красных человечков», на них никто бы не обратил внимания. Понимаете, это как на приближающихся выборах. Всегда решаются две задачи: сначала решается вопрос известности, а потом делается так, чтобы она была позитивной. И первая задача гораздо важнее второй. Из известности негативной войти в известность позитивную гораздо легче, чем вообще стать известным» [там же]. При такой поддержке «красные человечки вместе с маленькими и многометровыми «П», если не заполнили город, то, во всяком случае, часто попадались на глаза, как когда-то плакаты с призывом – «Слава КПСС!».

«Красные человечки» неожиданным образом были использованы в процессе выборной кампании 2011 года. Перед региональными выборами в Государственную думу они были демонтированы не только с крыш знаковых зданий, но и вообще исчезли из города¹⁴⁹. Их устранение, как полагали политтехнологи, должно было снизить недовольство избирателей и тем самым на 10% увеличить количество голосов, отданных за «Единую Россию». Но надежды не оправдались, «из известности негативной войти в известность позитивную» не удалось: партия набрала в крае лишь 36,3% (для сравнения – в 2007 году было 62,06%), что ускорило отставку губернатора.

Горожане не раз открыто заявляли: «У арт-жестов, которыми сегодня так богата жизнь Перми, есть свое назначение – отвлечь общество от реальности» [цит. по: 305, с. 615]. В сущности, об этом свидетельствовали сами участники арт-процесса. Как писал Олег Чиркунов (в статье «У нации должна быть мечта»): «Если человек живет порой не реальностью, а иллюзиями, то мы

¹⁴⁹ На время выборной кампании «безголовых» возили в Самару (уже с мирной миссией) под видом деревянных Дедов Морозов. После этого путешествия они вновь с помпой вернулись в Пермь. О передвижениях «красных человечков» Гельман информировал даже президента Д. А. Медведева.

проигрываем не столько в реальности, сколько в иллюзиях, в вере человека в свой город, страну. У города должна быть мечта. У нации должна быть мечта» [206]. Если Мартин Лютер Кинг в известной речи «У меня есть мечта», мечтал о реальном равенстве для белых и чёрных, то в статье губернатора явно сквозит мечта о создании иллюзии.

Б. Л. Мильграм высказался откровеннее: «Для людей, вовлеченных в битвы за или против искусства, неурядицы бытовой жизни как будто бы уходят на второй план. И наша практика это показала. Самые опасные социальные повороты Пермский край провел в жарких дебатах по поводу современного искусства» [135].

И предельно ясно объяснил происходившее М. А. Гельман: «То, что мы сделали в Перми – мы, условно говоря, вывели такую формулу, что культурная политика будет успешной, если она будет частью большой политики. То есть мы должны предложить культуру как инструмент властям для разных вещей <...>. Мы предлагаем искусство не в качестве отрасли внутри себя, а в качестве инфраструктуры, которая влияет на все. И за счет этого получаем больше бюджет, за счет этого делаем ее более значимой, если в московских газетах культура на 11 – 12-й страницах, то в пермских газетах это уже на первых или вторых» [517].

С альтернативным проектом культурной политики, более «плюралистичным» к разным направлениям в культуре, выступил институт культуры во главе с тогдашним ректором, профессором Е. А. Маляновым и О. Л. Лейбовичем, профессором, заведующим кафедрой культурологии. Отдельные положения этого проекта вошли в «Концепцию культурной политики», которая ранее была заказана столичному агентству, но принципиально ситуацию не изменили. Несмотря на появление в 2011 году этой «Концепции...» с правильными словами об объединяющей роли культуры, о необходимости консолидации культурных сил и т. п., на практике происходило отторжение несогласных.

Волюнтаристские методы продвижения «современного искусства» (демократичного по своей сути) свели его до уровня бюрократического авторитарного проекта, который стал вызывать сопротивление. Оно находило свое выражение на митингах¹⁵⁰ и даже в театральных капустниках, что стало очередным свидетельством, не раз подтвержденным в истории, что человеческая природа не терпит принудительности.

Основная причина неудачи «культурного проекта» в Перми состояла в том, что не удалось наладить диалог, как подтверждают и сами участники. Олег Чиркунов: «Ключевая проблема в том, что мы работали без общественной поддержки. Понимаете, мы пришли, исходя из того, что точно знали, что и как делать, нам не надо ни на что отвлекаться, не надо ничего объяснять. Мы вот пройдем это против воли населения или по воле населения, а потом пусть оценят. Мы на каком-то этапе откорректировались, но все-таки правильно выстроить отношения нам не удалось» [207].

Эдуард Бояков, отмечая «важный позитивный момент» самого проекта, констатировал, что «ошибок было очень много. И главная ошибка Чиркунова и Гельмана – это невнимание к почве» [цит. по:87]. При разработке и проведении разных акций, горожане изначально исключались из процесса как среда порождающая. Положительный опыт недавнего «культурного соревнования» Перми за столичность (в 2006 году), когда культурные трансформации происходили в процессе диалога с городскими группами – вузовскими, архитектурно-дизайнерскими, с художниками самых разных направлений, не был учтен. Более того, «это не входило в задачи», о чем говорили и писали

¹⁵⁰ Первый митинг против содержания и методов «культурной революции», сопровождался целой серией плакатов, опровергавших какое-либо тождество города и пермяков с буквой «П». Надписи на плакатах, изготовленных пермским отделением Союза художников, гласили: «Мы не П! (буква зачеркнута) Мы – ПЕРМЬ!» и т. п. Были и плакаты, написанные от руки на листах ватмана, на одном из них была надпись «От вашей культуры слоныдохнут» (всего за неделю до означенного митинга в Пермском зоопарке умер от инфаркта 46-летний слон Джонни, памятный нескольким поколениям пермяков).

многие. Весьма резко по этому поводу высказался директор Пермского выставочного зала Ростислав Шабалин¹⁵¹

Проблема видится более глубокой, нежели вопросы художественных приоритетов, вкусов, творческой конкуренции и т. д. В результате стратегии, направленной не на сплочение, а на эпатаж, не на придание региональной идентичности современного звучания, а на ее замещение столичным, противоречащим укладу промышленного города, конфликт вышел за пределы художественной среды, затронул широкие слои городского сообщества.

Как заявлял Гельман, «через 20 лет это будет совсем другая Пермь. И мы во время «Белых ночей» показываем, каким будет город через эти самые 20 лет. То есть сейчас это можно видеть только в центре, на Эспланаде, и только один месяц в году. А через 20 лет так должен будет выглядеть весь город, 12 месяцев в году [539].

Полагаем, что неприятие культуртрегерской деятельности в том виде, в каком она была развернута, установка на карнавальность, столкнулась с идентичностью, порожденной промышленным Уралом, с его мощным производством, с устойчивой во времени системой ценностей, построенной на созидательном труде, на смыслопорождающем начале. И переломить эту корневую основу не удалось. Модель поведения, в основе которой – развлечение, оказалась городу и краю в целом чужеродной. С психологией стрекозы, которая «лето красное все пела», в суровых условиях Урала люди бы просто не выжили, и уж тем более Урал никогда бы не стал «Хребтом России».

Характерно мнение Дмитрия Менделеева, посетившего Пермь в 1899 году. «Вообще же в те сутки, которые мы провели в Перми, – писал он впоследствии,

¹⁵¹ Ростислав Шабалин: «Гельману было наплевать на пермских художников. Это не плохо и не хорошо, это просто не входило в его задачи. Все его проекты к Перми отношения не имели никакого. За тот период, который он здесь был, Пермь впала в еще большую деградацию. Культурная политика шла не внутрь, а по касательной. Кроме того, у нас появилась классовая ненависть работников культуры из-за неравного финансирования. Наши художники, видя такой перекоп, не хотят здесь жить и работать. Им надо было соответствовать, и многие начали под них подделываться. Мне кажется, он был не столько профессионал в творческом смысле, сколько политтехнолог, он не человек искусства. Если бы человек с такими ресурсами, которые были у него в Пермском крае, занимался культурой, то лет через 5 – 10 мы имели бы крупные художественные силы, которыми мы могли бы похвастаться на уровне России. Мы начали бы воспитывать художников. А процесс это небыстрый» [208].

– мне пришлось узнать такое количество просвещеннейших пермских деятелей, не по книжкам, а самостоятельно вникших в тонкости экономических отношений края и старины, что я не только не встречал ни разу ничего подобного в столь короткий срок, но признаюсь, никак не ожидал когда-либо встретить, хотя и довольно мыкал по свету в разных краях и сферах. Мне думается, что при чем-нибудь, во-первых, история края, возникшего из усилий Строгановых, Демидовых и сходных с ними водворить здесь русское могущество не столько силой оружия, сколько промышленной инициативой, во-вторых, необычайные природные богатства края и, в третьих, участие масс в промышленных предприятиях, так как при этом и няня, и домашние разговоры с детства знакомят всех с промышленной обстановкой. Оттуда, быть может, и в Пермском земстве видно, что-то особое, редкое в других краях» [440, с. 68].

Пермские культурологи, Владимир и Марина Абашевы обратили внимание на наличие в Перми двух монументальных дискурсов – архаичного и модернизационного, первый условно назвали «пермские боги», второй – «пермские пушки» [66]. Действительно, присутствие того и другого наложило заметный отпечаток на городскую среду. В качестве монументов используются и оружие, и орудия производства, например, паровой молот¹⁵² в Мотовилихе или МиГ на взлете у проходной «Пермских моторов», а у входа на Мотовилихинские заводы – выставка военной техники¹⁵³. Вторая группа памятников соотносится с пермской деревянной скульптурой и звериным стилем. Эти архаичные образы активно используются в современном изобразительном, творчестве¹⁵⁴. Если в пермской социокультурной традиции оба дискурса сосуществуют в мирной полемике, то в концептуальной

¹⁵² Прототип памятника – 50-тонный паровой молот – Царь-молот, действовавший на Мотовилихинском заводе (с 1875 по 1916 год), самый крупный в мире на момент создания, который современники именовали восьмым чудом света. На его открытие в Пермь приезжал представитель с заводов Круппа.

¹⁵³ Это часть экспозиции Музея пермской артиллерии, расположенная на открытой площадке.

¹⁵⁴ Примечателен в этом смысле 4-хметровый монумент «Кама-река», расположенный в центре города. Представляет собой пять высоких столбов, на которые опирается ладья из черного металла. Известняковые столбы украшены языческими письменами и металлическими вставками, повторяющими пермский звериный стиль, на них изображены фантастические существа: звери, птицы с лицами людей и других странных созданий.

идеологеме – «Пермь – культурная столица Европы», промышленные символы отвергались («война заводам»), а архаика укорененная в представлениях предков о картине мира, подавалась карикатурно (через «красных человечков», конструктивистскую версию пермской деревянной скульптуры и другие арт-объекты), фактически дискредитировалась, полагаем ненамеренно.

Ни одна из крупных задач, поставленных изначально (за счет культурного ресурса запустить модернизацию города), не была выполнена, не были решены вопросы, связанные со строительством новых зданий для Театра оперы и балета, Художественной галереи, для Музея современного искусства, других институций.

Олег Чиркунов в 2012 году подал в отставку, а вскоре уехал на постоянное место жительства во Францию. Разъехались и другие реформаторы (Марат Гельман после Перми обосновался в Черногории, Борис Мильграм вернулся в театр).

В мае 2012 года в Перми состоялась первая дискуссия на тему «Пермский край: точный диагноз (Пермь сегодняшняя без прожектов и мифов)», собравшая более 150 общественных активистов, ученых, деятелей культуры и не только из Перми, но и других городов. Среди обсуждавшихся вопросов – культурная политика «после Чиркунова». Как сообщила модератор дискуссии – директор Пермского Центра гражданского анализа и независимых исследований (ГРАНИ) Светлана Маковецкая, по подсчетам специалистов Центра, в период губернаторства Олега Чиркунова в крае было начато 36 реформ, многие из которых, остались незавершенными, в том числе и культурное реформирование [156].

Константин Киселёв, заместитель директора Института философии и права УрО РАН, заметил, что о происходящем в Перми знают преимущественно лишь в тусовке – в Екатеринбурге, Москве. Говоря о проектах, связанных с современным искусством, возникших в Екатеринбурге не без влияния «пермской культурной революции», ученый подчеркнул, что в Екатеринбурге (в отличие о Перми) они осуществляются не за бюджетные деньги. По мнению

эксперта, «когда пермский проект будет воспроизводиться без бюджетной поддержки – тогда можно будет сказать, что он состоялся» [там же].

Второй гость из Екатеринбурга, начальник научно-исследовательского отдела Екатеринбургской академии современного искусства Дмитрий Москвин, рассказывая о культурных проектах (сходных с пермским), в частности «Екатеринбург – мегаполис культуры и искусства», тоже отметил, что импульс к реализации проекта был задан экспериментами в Перми. При этом он предостерег собравшихся от переоценки значения «пермского культурного проекта» как бренда. По его словам, средств он краю не принёс, поэтому его надо воспринимать лишь как путь к бренду [там же].

Если обобщить «коллективную» точку зрения и аналитиков, и большинства горожан, которая нашла выражение в многочисленных статьях, конференциях, дискуссиях, разговорах, опираясь и на собственные наблюдения, то она (точка зрения) будет сфокусирована на том, что вместо реальной деятельности в интересах края, определяющей частью всего «Пермского культурного проекта» оказалась его имиджевая составляющая, то есть пиар и в значительной степени – самопиар. Для долгосрочной программы действий не была выстроена система, не разработаны механизмы. Не случайно О. Л. Лейбович в ходе научно-практической конференции «Пермь как стиль: формирование современной городской идентичности», проходившей в 2013 году, культурную политику предшествующих лет назвал «кампанейщиной», когда «надо все быстро сделать», когда управленческие решения принимались без учета мнений и интересов горожан [цит. по: 305, с. 629].

Если отвлечься от качественно-содержательной стороны и посмотреть на ситуацию с учетом природных процессов, то череда фестивалей – «59 фестивалей 59 региона» – выглядит слишком «линейной», нежизнеспособной структурой. Хотели сделать культуру градообразующим фактором, средством развития, а превратили ее преимущественно в средство для развлечений. Как известно из теории систем, «система отбраковывает именно те варианты

развития своих элементов, которые препятствуют ее собственному развитию» [366, с. 34].

В числе последовательных антагонистов «культурного проекта» был писатель Алексей Иванов. По его словам, «революция» в Перми состоялась «по протекции». В этом контексте сопротивление горожан он оценил как «акт формирования гражданского общества, редчайший в России». При этом главные претензии он предъявлял властным структурам: «Вряд ли Пермь против актуального искусства. <...> Но политика властей сделала актуальное искусство заложником ситуации. Пренебрежение к собственным силам и сомнительность культурной политики выставляют пермяков агрессивными ретроgrадами, а гостей города – циничными нахлебниками. В конечном итоге такая модернизация приводит только к обрушению имиджа – результату, обратно противоположному желаемому» [111].

Пермские культурные проекты, которые поддерживались не только местной властью, но и московским истеблишментом, привлекли внимание общественности далеко за пределами Перми. Однако финал разочаровал многих сторонников и кураторов. Александр Архангельский, один из авторов проекта «по разработке систем культурных политик для воздействия на факторы модернизации», назвал «пермский культурный эксперимент» провалом. Рассматривая культуру как одну «из форм сохранения стабильности и единства страны», он полагает, что для создания соответствующей среды, «необходимо сведение актуальных практик с высокими образцами». По его словам, «многие понимают недостаточность актуальной практики в российской культуре и берутся ее активизировать. Беда, что они, как Марат Гельман, не соотносят ее с высокими образцами. В этом плане пермский культурный эксперимент очень показателен» [71].

С точки зрения культурной политики при разрешении подобных конфликтов, наверное, следует отказаться от апологетики революционности и новейших течений, только потому, что они новые, равно как и от их отрицания, лишь по идеологическим основаниям. Пермский край около пяти лет был

экспериментальной площадкой для отработки и раскрутки «Культурного проекта». Пермский опыт пытались внедрять не только в Екатеринбурге, но в Тверской области, Краснодарском крае и других регионах, участвующих в «Культурном альянсе». В Твери подобным проектом занимался в 2011 году сам Марат Гельман. Сценарий был похож: поддержка губернатора, создание Центра современного искусства – «ТверЦа» как основы актуальных трансформаций. Как и в Перми современное искусство было размещено в старом здании пустующего Речного вокзала (в 2017 году здание обрушилось, «ТверЦа» прекратила свое существование). Как и в Перми, культурное реформирование с помощью актуального искусства закончилось со сменой главы региона.

Проблема видится в том, что с каждым новым губернатором приоритеты, меняются. Пермским краем руководит (после Олега Чиркунова) уже третий губернатор. С приходом Виктора Басаргина (до этого занимал пост министра регионального развития) вместо радикализма, провокационности и ориентации на актуальные практики, была выбрана политика компромиссов, большего внимания к традиционным направлениям. Но и эта политика, продолжавшаяся в течение пяти лет, в значительной степени тоже оказалась временем упущенных возможностей. Здоровые идеи, заложенные в предыдущем «культурном проекте», но дискредитированные методами реализации, не были развиты, не были предложены новые векторы. Энергию противостояния не удалось направить в русло самореализации. Невнятность курса тоже вызывала критику, при этом некоторые с ностальгией вспоминали предыдущую «пятилетку» с ее масштабными амбициями, пусть и неосуществленными.

Осенью 2017 года Пермский край возглавил новый губернатор – Максим Решетников¹⁵⁵. Он сразу проявил заинтересованность в вопросах культурного развития, долгосрочных социокультурных процессов, заявил о том, что «любая культурная революция должна оставлять материальные следы». Озвученные амбиционные планы в значительной степени связаны с предстоящим в 2023

¹⁵⁵ Политическая карьера губернатора Максима Решетникова начиналась в начале 2000-х в Перми, в администрации Пермской области, затем – края при Олеге Чиркунове, со второй половины 2000-х работал в Москве.

году празднованием 300-летия города. Но 21 января 2020 года Максим Решетников был назначен на должность министра экономического развития РФ, после него губернатором Пермского края стал Дмитрий Махонин. И хотя обсуждается возможность «ревизии» некоторых непопулярных начинаний предшественника, запущенные культурные проекты, как заявлено, будут развиваться, в частности, проект по созданию историко-культурного кластера на территории мотовозоремонтного завода им. А. А. Шпагина, расположенного в исторической части города.

В последние годы стала популярной идея размещения объектов искусства, главным образом современного, в зданиях бывших заводов, фабрик, отживших свой век. Однако в Перми случай особенный, здесь (по инициативе Максима Решетникова) закрыли работающее предприятие, ведущее свою историю с 1878 года, отдав приоритет культуре. В реконструированных корпусах завода и на прилегающей территории предполагается разместить Музей PERMM, Краеведческий музей (часть фондов), построить Художественную галерею и ряд сопутствующих институций. Поблизости появится новое здание Театра оперы и балета. Пока идет разработка общей концепции превращения промышленной зоны в многофункциональное культурное пространство, в одном из освобожденных цехов с 2018 года проходят разного рода культурные акции, театральные представления, концерты, фестивальные события, в том числе программы «Дягилевского фестиваля».

Таковы неоднозначные процессы развития города, его культурных, театральных институций в ходе ребрендинга, который еще не завершен. Важно сохранять жизнеспособные тренды. При всех издержках «Пермского культурного проекта» его главный позитивный итог видится в том, что за годы культурного экспериментирования, в Перми сформирован запрос на современное искусство. Это «нематериальное» достижение необходимо развивать, создавать условия для появления разнообразных художественных практик, заниматься подготовкой публики, воспроизводством зрителей, готовых к восприятию подлинно нового, сложного искусства.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исследование театральных процессов на рубежах XIX – XX и XX – XXI веков, выявило особенности двух переходных периодов в их типологически сходных чертах и различиях. Использование разных теоретико-методологических оснований с опорой на синергетический метод оказалось плодотворным, позволило рассмотреть феномен «переходности» как закономерный и важный этап культурно-исторического развития, а социокультурные трансформации театра представить как саморазвитие сверхсложной системы в многообразии ее общих и частных проявлений, конфликтов.

Качественное своеобразие переходных периодов видится в максимальном возрастании параметров свободы, что, с одной стороны, увеличивает риски, а с другой – стимулирует культуротворческие возможности театральной деятельности. Вследствие этого сформировались два устойчивых архетипа переходности (негативный и позитивный). В синергетической парадигме, негативная коннотация переходности смягчается, поскольку она рассматривается как необходимый элемент развития, ограничивающий систему от абсолютного развала или полной стагнации через диалектику стабильных и переходных состояний. В этой модели переходность не носит фатального характера: элементы хаоса (которые вносятся кризисным сознанием, эстетическими сдвигами и т. д.) являются в то же время теми элементами свободного поиска, которые развивают потерявшую динамику систему, выводят ее на новый уровень порядка.

Экстраполируя цепочку природных закономерностей на уровень культуры, можно сделать вывод о том, что в культуре (как и в природе) тоже важны факторы случайности, «нелинейности», повышающие жизнеспособность системы. Здесь особенно важно понимание синергетического принципа самоорганизации, из которого следует, что саморазвитие системного объекта (в нашем случае – театра), – это процесс, детерминированный изнутри.

Переходность современного периода применительно к гуманитарной сфере во многом определяется противостоянием модерна и постмодерна, соприсутствием прошлых, настоящих и становящихся культурных форм. Постмодернистское искусство на Западе со второй половины XX века, преодолевая крайности классической традиции и исторического авангарда, выразилось в плюрализме художественных методов, обогатило театральное пространство элементами непредсказуемости.

Постмодернистская художественная практика в России, в том числе театральная, также широко продемонстрировала возможность подобного обогащения, приращения смыслов. Таким образом, русский постмодернизм вписывается в рамки исторической закономерности. Однако ряд трансформаций модернизма в постмодернизм на отечественной почве, полагаем, ведет к выхолащиванию сути последнего, к разрушению его родового признака – ризоматической вариативности, смысловой множественности.

Выявлено, что в жизни общества потребность в иллюзиях, в зрелищах, периодически чередуется с необходимостью трезвой оценки действительности, что коррелируется с колебаниями стабильности и нестабильности. Доказано, что подобные перепады сказываются на функциональной направленности театра, на особенностях спроса и предложения. При резком нарушении стабильности повышается интерес публики к спектаклям с современной проблематикой. И наоборот, при более спокойном течении жизни (независимо от политического устройства общества), из-за низкой событийности, недостатка ярких впечатлений или их однообразия, наступает «эмоциональный голод». И как следствие – возрастает потребность в вымысле, в «зрелище», стимулирующем воображение, восполняющем дефицит чувств, что повышает спрос на постановки далекие от реальных жизненных процессов.

Эти взаимосвязи подтверждаются анализом репертуара, зрительского спроса и рецепции в послереволюционной, перестроечной и постсоветской действительности. Разумеется, в личностном плане существует множество потребностей, выходящих за рамки двухмерной шкалы (реальность – иллюзия),

но, как и древнейшая «социокультурная модель» – «хлеба и зрелищ», она позволяет выявить наиболее общие закономерности во взаимоотношениях театра, общества и публики. Как показал анализ, выявленные тенденции повторяются не только при кардинальных социальных сдвигах, но даже при микроколебаниях в кратких временных длительностях, тяготеющих к общественной стабильности или нестабильности. Понимание причин в колебаниях спроса и предложения поможет избежать деструктивных разрывов в диалоге театра со зрителями.

Внутренние, имманентные театру силы при нарушении стабильности, адаптируясь к изменениям среды, сами создают специфические структуры, т. е. включают механизм самоорганизации во всей системе театральной жизни. В анализируемые периоды эта закономерность выразилось в создании качественно новых структур, форм, явлений (новые направления, театры, студии, фестивали и т. д.). Питаемый незамкнутостью системы, театр постоянно воссоздает свое разнообразие. Сотни театров, появившихся столетие назад и в конце XX – начале XXI века, яркое тому свидетельство.

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

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

- Избегать унификации и количественного подхода в управлении культурными процессами, видеть в культуре не затратную отрасль, а благо, которое следует «опекать».

- Оказывать системную поддержку не только государственным театрам, но и своеобразной «театральной грибнице» – обширной сети негосударственных театров, содействовать их развитию на разных уровнях (федеральном,

региональном, муниципальном), создавать механизмы статистического наблюдения за их деятельностью.

– Последовательно укреплять три основные синтезирующие составляющие в функционировании театра: структурное разнообразие, системную коррелятивность с окружающей средой и смысловую доминанту, без которой искусство трансформируется в развлечение или в демонстрацию формального мастерства, «игру в бисер».

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

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК**Источники****Официальные документы**

1. Об автономных учреждениях : Федеральный закон от 3 ноября 2006 года № 174-ФЗ. – Текст : электронный // Консультант Плюс : [сайт]. – Москва, 1992-2020. – URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_63635/ (дата обращения: 29.11.2018).
2. О внесении изменений в законодательные акты Российской Федерации и признании утратившими силу некоторых законодательных актов Российской Федерации : Федеральный закон от 22 августа 2004 года № 122. – Текст : электронный // ГАРАНТ : [информационно-правовой портал]. – Москва, 1990-2020. – URL: <http://base.garant.ru/12136676/> (дата обращения: 17.11.2018).
3. О контрактной системе в сфере закупок товаров, работ, услуг для обеспечения государственных и муниципальных нужд : Федеральный закон от 05.04.2013 № 44-ФЗ. – Текст : электронный // Консультант Плюс : [сайт]. – Москва, 1992-2020. – URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_144624/ (дата обращения: 03.04.2018).
4. О размещении заказов на поставки товаров, выполнение работ, оказание услуг для государственных и муниципальных нужд : Федеральный закон от 21.07.2005 № 94-ФЗ. – Текст : электронный // Консультант Плюс : [сайт]. – Москва, 1992-2020. – URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_54598/ (дата обращения: 03.04.2018).
5. Основы государственной культурной политики : [утв. Указом Президента РФ от 24.12.2014 № 808]. – Текст : электронный // Президент России : [официальный сайт]. – Москва, 2020. – URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/39208> (дата обращения: 15.03.2017).

6. О разработке неотложных мер по охране общественной нравственности : Распоряжение Президента СССР от 05 декабря 1990 года № РП-1113. – Текст : электронный // ГАРАНТ : [информационно-правовой портал]. – Москва, 1990-2020. – URL: <https://base.garant.ru/6322455/> (дата обращения: 07.12.2017).
7. Бюджетный кодекс Российской Федерации от 31 июля 1998 г. № 145-ФЗ [принят Государственной Думой 17 июля 1998 года : одобрен Советом Федерации 17 июля 1998 года]. – Текст : электронный // ГАРАНТ : [информационно-правовой портал]. – Москва, 1990-2020. – URL: <http://ivo.garant.ru/#/document/12112604/paragraph/10692866:0> (дата обращения: 05.11.2017).
8. Концепция развития театрального дела в Российской Федерации на период до 2020 года : Распоряжение Правительства РФ от 10.06.2011 № 1019-р. – Текст : электронный // Российская газета : [официальный сайт]. – Москва, 1998-2020. – URL: <https://rg.ru/2011/06/21/teatr-site-dok.html> (дата обращения: 04.06.2017).
9. Об объединении театрального дела : декрет Совет Народных Комиссаров от 26 августа 1919 года. – Текст : непосредственный // Известия. – 1919. – 9 сентября.
10. О государственной поддержке театрального искусства в Российской Федерации : Постановление Правительства РФ от 25 марта 1999 года № 329. – Текст : электронный // ГАРАНТ : [информационно-правовой портал]. – Москва, 1990-2020. – URL: <http://base.garant.ru/180272/> (дата обращения: 27.11.2017).
11. О комплексном эксперименте по совершенствованию и повышению эффективности деятельности театров : Постановление Совмина СССР от 8 июля 1986 года № 800. – Текст : электронный // Электронный фонд правовой и нормативно-технической документации. – Санкт-Петербург, 2020. – URL: <http://docs.cntd.ru/document/765706487> (дата обращения: 23.01.2018).
12. О мерах по повышению результативности бюджетных расходов : Постановление Правительства РФ от 22 мая 2004 года № 249. – Текст :

- электронный // ГАРАНТ : [информационно-правовой портал]. – Москва, 1990-2020. – URL: <https://base.garant.ru/187057/> (дата обращения: 20.01.2017).
13. О надзоре за публичными зрелищами : Постановление Временного правительства № 95 от 27 апреля 1917 года. – Текст : непосредственный // Сборник указов и постановлений Временного правительства / подг. к печ. : Н. Г. Патрушева, Н. А. Гринченко. – Санкт-Петербург, 1917. – Вып. 1. – С. 218–219.
14. Программа РКП(б), принятая на VIII съезде партии. – Текст : непосредственный // Восьмой съезд РКП(б). Протоколы. – Москва : Госполитиздат, 1959. – С. 379–401.
15. «О перестройке литературно-художественных объединений» : Постановление ЦК ВКП(б). – Текст : непосредственный // Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК: (1898–1971). 8-е изд., испр. и доп. – Москва : Политиздат, 1971. – Т. 5. 1931–1941. – 1971. – 479 с.
16. Основы законодательства Российской Федерации о культуре : [утв. ВС РФ 09.10.1992 года № 3612-1 (ред. от 01.04.2020)]. – Текст : электронный // Консультант Плюс : [сайт]. – Москва, 1992-2020. – URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_law_1870/ (дата обращения: 16.12.2017).
17. Декрет об учреждении государственной комиссии по просвещению. – Текст : непосредственный // Декреты Советской власти: 25 октября 1917 г. – 16 марта 1918 г. Т. 1. – Москва : Политиздат, 1957. – 626 с.
18. О порядке формирования театральных трупп : Приказ ВКИ при СНК СССР № 221 от 27 апреля 1938 года. – Текст : непосредственный // Советское искусство. – 1938. – № 52.
19. О социально-экономической защите и государственной поддержке театров и театральных организаций в РСФСР : Постановление Совета министров РСФСР от 31 мая 1991 года № 297. – Текст : электронный // Электронный фонд правовой и нормативно-технической документации. –

Санкт-Петербург, 2020. – URL: <http://docs.cntd.ru/document/9006341> (дата обращения: 10.12.2017).

20. Положение об Уральской области : Постановление III сессии ВЦИК X созыва от 3 ноября 1923 года. - Текст : непосредственный // Собрание узаконений и распоряжений рабочего и крестьянского правительства. – Москва : Издательство Управления делами Совнаркома СССР, 1923. – № 103–104. – С. 1–26.

21. Сборник указов и постановлений Временного Правительства. Выпуск № 1: 27 февраля – 5 Мая 1917 г. - Петроград : Государственная типография, 1917. VIII. – 557 с. – Текст : непосредственный.

22. Собрание узаконений и распоряжений рабочего и крестьянского правительства. – Москва : Издательство Управления делами Совнаркома СССР, 1923. – № 103–104. – 26 с. – Текст : непосредственный.

23. Стратегия государственной культурной политики на период до 2030 года : Распоряжение Правительства РФ от 29 февраля 2016 года № 326-р. – Текст : электронный // ГАРАНТ : [информационно-правовой портал]. – Москва, 1990-2020. – URL: <https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/71243400/> (дата обращения: 07.10.2017).

24. О разделении Свердловской области РСФСР на Пермскую и Свердловскую области : Указ Верховного Совета СССР от 3 октября 1938 года. – Текст : непосредственный // Сборник законов СССР и указов Президиума Верховного Совета СССР. 1938 г. – июль 1956 г. / под ред. Ю. И. Мандельштам. – Москва : Государственное издательство литературы, 1956. – 501 с.

25. О переводе театров страны на новые условия хозяйствования : письмо Министерства финансов СССР от 13 апреля 1990 года № 51 : [с приложением от Комиссии по совершенствованию планирования, управления и хозяйственного механизма управления и хозяйственного механизма от 22 ноября 1988 г., протокол № 136, раздел III]. – Текст : электронный // Консультант Плюс : [сайт]. – Москва, 1992-2020. – URL:

http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_151452/39301fc0a8447154a1a217a9362522f3cf3655a3/ (дата обращения: 23.11.2017).

26. Финансирование культуры и культурной деятельности : Постановление ВС РФ от 09.10.1992 № 3613-1. – Текст : электронный // ЗонаЗакона.Ru : [юридический интернет-портал]. – URL: https://www.zonazakona.ru/law/zakon_rf/art/94191/ (дата обращения: 06.08.2018).

27. Об основных направлениях и результатах деятельности Министерства культуры Российской Федерации в 2017 году и задачах на 2018 год : доклад. – Текст : электронный // Министерство культуры Российской Федерации : [официальный сайт]. – Москва, 2004-2020. – URL: <https://www.mkrf.ru/upload/iblock/f31/f31c051aab5fd5bd2ca4c2bf572d57e6.pdf> (дата обращения: 07.08.2018).

28. О переводе театров на новые условия организационно-творческой и экономической деятельности : Постановление коллегии Министерства культуры СССР и секретариата правления СТД СССР от 16 марта 1989 года. - Текст : непосредственный // Основные служебные документы Министерства культуры СССР за 1 квартал 1989 г. : сборник. – Москва, 1989. – С. 12–30.

29. Пути развития театра : стенографический отчет и решения партийного совещания по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП(б) в мае 1927 г. / вступит. ст. В. Г. Кнорина ; под ред. С. М. Крылова. – Москва ; Ленинград : Театро-кино-печать, 1927. – 524 с. – Текст : непосредственный.

30. Заседание Совета по культуре и искусству при Президенте РФ 21 декабря 2017 года : стенограмма. – Текст : электронный // Президент России : [официальный сайт]. – Москва, 2020. – URL: <http://www.kremlin.ru/events/president/news/56456> (дата обращения: 05.03.2018).

31. Заседание Совета по культуре и искусству при президенте РФ 15 декабря 2018 г. : стенограмма. – Текст : электронный // Президент России : [официальный сайт]. – Москва, 2020. – URL: <http://www.kremlin.ru/events/president/news/59416> (дата обращения: 21.01.2019).

Статистические материалы

32. Первая всеобщая перепись населения Российской империи, 1897 г. Пермская губерния. – Москва : Издание Центрального статистического комитета Министерства внутренних дел, 1904. – Т. 31. - 301 с. – Текст : непосредственный.
33. Россия в цифрах. 2016 : краткий статистический сборник / Росстат. – Москва, 2016. – 543 с. – Текст : непосредственный.
34. Статистическая отчетность отрасли. 2019 год. - Текст : электронный // АИС «Статистическая отчетность отрасли» ГИВЦ Минкультуры РФ : [официальный сайт]. – Москва, 2010-2020. – URL: <https://stat.mkrf.ru/indicators/> (дата обращения: 17.09.2017).
35. Театральные фестивали России : справочник / сост. : И. С. Кузьмина, М. Т. Медкова. – Москва : СТД РФ (ВТО), 2016. – 64 с. – Текст : непосредственный.
36. Театры Российской Федерации в цифрах. 2009 год : справочник. – Москва: ГИВЦ МК РФ, 2010. – 216 с. – Текст : непосредственный.
37. Театры Российской Федерации в цифрах. 2010 год : справочник. – Москва : ГИВЦ МК РФ, 2011. – 218 с. – Текст : непосредственный.
38. Театры Российской Федерации в цифрах. 2011 год : справочник. – Москва: ГИВЦ МК РФ, 2012. – 226 с. – Текст : непосредственный.
39. Театры Российской Федерации в цифрах. 2012 год : справочник. – Москва : ГИВЦ МК РФ, 2013. – 226 с. – Текст : непосредственный.
40. Театры Российской Федерации в цифрах. 2013 год : справочник. – Москва : ГИВЦ МК РФ, 2014. – 228 с. – Текст : непосредственный.
41. Театры Российской Федерации в цифрах. 2014 год : справочник. – Москва : ГИВЦ МК РФ, 2015. – 228 с. – Текст : непосредственный.
42. Театры Российской Федерации в цифрах. 2015 год : справочник. – Москва : ГИВЦ МК РФ, 2016. – 228 с. – Текст : непосредственный.
43. Театры Российской Федерации в цифрах. 2016 год : справочник. – Москва : ГИВЦ МК РФ, 2017. – 222 с. – Текст : непосредственный.

44. Экономические показатели деятельности театров и концертных организаций РСФСР (1987–1988 гг.). – Москва : ГИВЦ МК РСФСР, 1989. – Вып. 22/1. – 88 с. – Текст : непосредственный.
45. Экономические показатели деятельности театров и концертных организаций России за 1990, 1991 годы. – Москва : ГИВЦ МК РСФСР, 1992. – Вып. 25/1. – 118 с. – Текст : непосредственный.

Документы государственных архивных учреждений

46. Афиша к гастролям Ленинградского государственного театра рабочей молодежи на Урале. - Текст : непосредственный // ГАПК. – Ф. Р-973. – Оп. 1. – Д. 557.
47. В Пермскую Городскую Думу : доклад Театральной городской дирекции. - Текст : непосредственный // ГАПК. – Фонд печатных изданий. – 34020.
48. Дело об организации работы Пермского театра в сезон 1895-1896 гг. – Текст : непосредственный // ГАПК. – Ф. 35. – Оп. 1. – Д. 86.
49. Дело о сдаче в аренду Городского театра Пермская городская управа. - Текст : непосредственный // ГАПК. – Ф. 35. – Оп. 1. – Д. 97.
50. Летопись с. Очер. Т. 1: Сказ о родном крае. - Текст : непосредственный // ГАПК. – Ф. Р-1669. – Оп. 1. – Д. 96.
51. Материалы о руководителе Пермского театра юного зрителя Б. М. Никитине : биография, договоры на спектакли, отзывы о работе Никитина. – Текст : непосредственный // ГАПК. – Ф. Р-973. – Оп. 1. – Д. 536.
52. Материалы по истории театров Перми : сведения о поставленных спектаклях, посещаемости, бюджете театра и др. за дореволюционный и советский периоды. - Текст : непосредственный // ГАПК. – Ф. Р-973. – Оп. 1. – Д. 526.
53. Машинописная копия [письмо А. В. Луначарского] Наркомпроса РСФСР. - Текст : непосредственный // ГАРФ. – Ф. 2306. – Оп. 1. – Ед. хр. 3420.

54. Письма артиста Ф. Е. Шилова и др. А. А. Чайкину. – Текст : непосредственный // ГАПК. – Ф. Р-944. – Оп. 1. – Д. 276.
55. Постановление Пермской Губернской коллегии по народному образованию. - Текст : непосредственный // ГАПК. – Ф. Р-23. – Оп. 1. – Ед. хр. 13.
56. Протокол заседания Пермского городского Совета 19 декабря 1917 года «Об увеличении цен на билеты». – Текст : непосредственный // ГАПК. – Ф. 35. – Оп. 1. – Д. 388.
57. Прошение антрепренера Медведева господину пермскому голове. 17 декабря 1917 г. – Текст : непосредственный // ГАПК. – Ф. 35. – Оп. 1. – Д. 388.

Источники личного происхождения

58. Арбатов, Г. А. Затянувшееся выздоровление (1953-1985 гг.) : свидетельство современника / Г. А. Арбатов. – Москва : Международные отношения, 1991. – 398 с. – Текст : непосредственный.
59. Боголюбов, Н. Н. Шестьдесят лет в оперном театре : воспоминания режиссера / Н. Н. Боголюбов. – Москва : ВТО, 1967. – 304 с. – Текст : непосредственный.
60. Волконский, С. М. Мои воспоминания : в 2 томах / С. М. Волконский. – Москва : Искусство, 1992. - Т. 2. – 383 с. – Текст : непосредственный.
61. Кель, С. Н. Воспоминания актера, режиссера и директора советских театров / С. Кель. – Текст : электронный // Архивное дело : [сайт]. – [Б. м.], 2002-2020. – URL: <http://www.1archive-online.com/archive/kel/memuar.htm> (дата обращения: 14.02.2017).
62. Келлер, И. И. Репетиции. Спектакли. Встречи / И. И. Келлер. – Пермь : Пермское книжное издательство, 1977. – 207 с. – Текст : непосредственный.
63. Марков, П. А. Книга воспоминаний / П. А. Марков. – Москва : Искусство, 1983. – 607 с. – Текст : непосредственный.

64. Офрихтер, В. Д. Рождение театра / В. Д. Офрихтер. – Текст : непосредственный // В буднях великих строек. – Пермь : Пермское книжное изд-во, 1967. – С. 253–269.
65. Теляковский, В. А. Воспоминания / В. А. Теляковский. – Ленинград ; Москва : Искусство, 1965. – 484 с. – Текст : непосредственный.
66. Терентьева, Т. И. Мой отец Игорь Терентьев / Т. И. Терентьева. – Текст : непосредственный // Театр ГУЛАГа : воспоминания, очерки / сост., вступ. ст. М. М. Кораллова. – Москва : Мемориал, 1995. – С. 52–59.
67. Шкафер, В. П. Сорок лет на сцене русской оперы. Воспоминания. 1890–1930 / В. П. Шкафер. – Ленинград : Издательство театра оперы и балета им. С. М. Кирова ; ОГИЗ РСФСР, 1936. – 300 с. – Текст : непосредственный.

Материалы периодической печати

68. Аверинцев, С. С. Моя ностальгия / С. С. Аверинцев. – Текст : непосредственный // Новый мир. – 1966. – № 1. – С. 140–144.
69. Агапова, Т. Б. После двенадцати – любовь без прописки / Т. Б. Агапова. – Текст : непосредственный // Современная драматургия. – 1989. – № 4. – С. 146–147.
70. Аннинский, Л. Посмотрим, кто пришел / Л. Аннинский. – Текст : непосредственный // Литературная газета. – 1983. – 26 января.
71. Архангельский, А. Н. Зачем нужна культурная политика? / А. Н. Архангельский. – Текст : непосредственный // Новый компаньон. – 2013. – 24 сентября.
72. Асеев, Н. «Рычи, Китай!» в Театре В. Э. Мейерхольда / Н. Асеев. – Текст : непосредственный // Красная панорама. – 1926. – № 7. – 12 февраля. – С. 15–16.
73. Барбой, Ю. М. Постдраматический театр и посттеатральный драматизм / Ю. М. Барбой. – Текст : непосредственный // Петербургский театральный журнал. – 2014. – № 2 (76). – С. 5–9.

74. Бартошевич, А. В. О тех, кто приходит нам на смену / А. В. Бартошевич. - Текст : непосредственный // Вопросы театра / PROSCAENIUM. – 2012. – № 3–4. – С. 6–13.
75. Барыкина, Л. Страсти по «The Indian Queen» / Л. Барыкина. – Текст : непосредственный // Петербургский театральный журнал. – 2013. – № 4 (74).
76. Басов, М. Музыкальные заметки / М. Басов. – Текст : непосредственный // Пермские губернские ведомости. – 1909. – 26 апреля.
77. Баталина, Ю. Капитализация «плесени» и «апостолы Энди Уорхола» / Ю. Баталина. – Текст : непосредственный // Новый компаньон. – 2015. – 15 июля.
78. Баталина, Ю. Расширение пространства / Ю. Баталина. – Текст : непосредственный // Новый компаньон. – 2015. – 26 марта.
79. Баталина, Ю. Теодор Курентзис : «Я – призрак оперы» / Ю. Баталина. – Текст : непосредственный // Новый компаньон. – 2011. – 8 февраля.
80. Белкин, Н. Незабываемы впечатления / Н. Белкин. – Текст : непосредственный // Пермские губернские ведомости. – 1904. – 25 мая.
81. Бельский, В. «Бедность не порок» в ТРАМе / В. Бельский. – Текст : непосредственный // Звезда. – 1928. – 16 июля.
82. Бельский, В. Биомеханика в театре / В. Бельский. – Текст : непосредственный // Звезда. – 1927. – 27 мая.
83. Бельский, В. Новая победа ТРАМа / В. Бельский. – Текст : непосредственный // Звезда. – 1930. – 25 января.
84. Бескин, Эм. За год / Эм. Бескин. – Текст : непосредственный // Жизнь искусства. – 1927. – № 2.
85. Блюм, В. И. Четыре шага назад («Дни Турбиных» в Художественном театре Первом) / В. И. Блюм. – Текст : непосредственный // Программы государственных академических театров. – 1926. – № 54.
86. Бородина, С. Молотом по сцене / С. Бородина. – Текст : непосредственный // Звезда. – 2012. – 20 декабря.

87. Быков, А. Грядёт большая перемена? / А. Быков. – Текст : непосредственный // Звезда. – 2012. – 26 января.
88. Бялик, Б. А. Волшебная палочка / Б. А. Бялик. – Текст : непосредственный // Советская культура. – 1981. – 24 июля.
89. Василина, И. Глоток свободы / И. Василина. – Текст : непосредственный // Культура. – 1996. – 5 октября.
90. Васильев, А. «А теперь разберемся с базой» : интервью с А. А. Васильевым : [записала М. Давыдова] / А. А. Васильев. – Текст : непосредственный // Театр. – 2013. – № 10. – С. 68–75.
91. Велехова, Н. «Не спи, не спи, художник» / Н. Велехова. – Текст : непосредственный // Советская культура. – 1988. – 18 февраля.
92. В Пермском Ревтеатре. – Текст : непосредственный // Звезда. – 1921. – 4 апреля.
93. Гамартема [псевдоним] Великий коммунары / Гамартема. – Текст : непосредственный // Звезда. – 1921. – 27 марта.
94. Гражданская война в театре. – Текст : непосредственный // Вестник театра. – 1921. – 27 января. – № 80–81.
95. Гревс, И. М. История в краеведении / И. М. Гревс. – Текст : непосредственный // Краеведение. – 1926. – № 4. – С. 502–503.
96. Гун, Г. Е. Социокультурные аспекты функционирования оперного театра : региональное и локальное измерение / Г. Е. Гун. – Текст : непосредственный // Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. - 2019. – Т. 25. – № 4 (192). – С. 145–151.
97. Дадамян, Г. Г. Один конверт – два убийства / Г. Г. Дадамян. – Текст : непосредственный // Театральное дело. – 2007. – № 2–3. – С. 47–48.
98. Дадамян, Г. Г. Киркой и лопатой в театре работать нельзя / Г. Г. Дадамян. – Текст : непосредственный // Новая газета. – 2012. – 24 августа.
99. Деятельность Центрального комитета партии в документах (события и факты). Май – июнь 1918 г. – Текст : непосредственный // Известия ЦК КПСС. – 1989. – № 4. – С. 141–156.

100. Джеймисон, Ф. Постмодернизм и общество потребления / Ф. Джеймисон. – Текст : непосредственный // Логос. – 2000. – № 4. – С. 63–77.
101. Дискуссия : verbatim в одном действии. – Текст : непосредственный // Театр. – 2011. – № 2 (3). – С. 168–171.
102. Дмитревская, М. Угар-off, или Изображая драму / М. Дмитревская. – Текст : непосредственный // Петербургский театральный журнал. – 2004. – Октябрь. – С. 20–26.
103. Доклад театральной дирекции. – Текст : непосредственный // Пермские губернские ведомости. – 1900. – № 36. - 15 февраля.
104. Дрессированные крысы. – Текст : непосредственный // Афиша Дома печати. – 1928. – № 1. – С. 13.
105. Ермолин, Е. Трансавангард как парадигма современной литературы / Е. Ермолин. – Текст : непосредственный // Филологический класс. – 2011. – № 25. – С. 12–14.
106. Загорский, М. Неудачная инсценировка / М. Загорский. – Текст : непосредственный // Новый зритель. – 1926. – № 42.
107. Загорский, М. Памяти О. О. Садовской (На гражданской панихиде по О. О. Садовской в Малом театре) / М. Загорский. – Текст : непосредственный // Вестник театра. – 1920. – № 49. – 21-25 января. – С. 12–13.
108. Зайцева, Е. Интервью с Б. Мильграмом / Е. Зайцева. – Текст : непосредственный // Пермские новости. – 2004. – 21 мая.
109. Захаров, М. А. Аплодисменты не делятся / М. А. Захаров. – Текст : непосредственный // Литературная газета. – 1985. – 31 июля.
110. Захаров, М. А. Самоцензура играет всё большую роль : [интервью с А. Соломоновым] / М. А. Захаров. – Текст : непосредственный // Новое время. – 2014. – № 42. – С. 48–53.
111. Иванов, А. О культурной ситуации в Перми / А. Иванов. – Текст : непосредственный // Новый компаньон. – 2009. – 28 апреля.
112. Иванов, Ив. О современной неврастении и старом героизме / Ив. Иванов. – Текст : непосредственный // Театр и искусство. - 1899. – № 50. – С. 898–901.

113. Исаакян, Г. Кто театр уничтожит, будет проклят / Г. Исаакян. – Текст : непосредственный // Пермские новости. – 2004. – 26 ноября.
114. Каган, М. С. Москва – Петербург – провинция : «двустильность» России – ее историческая судьба и уникальный шанс / М. С. Каган. – Текст : непосредственный // Российская провинция. – 1993. – № 1. – С. 16–27.
115. Как УЗП «помогает театру». – Текст : непосредственный // Звезда. – 1931. – 2 февраля.
116. Калягин, А. Когда я был Лениным / А. Калягин. – Текст : непосредственный // Российская газета. – 2005. – 25 мая.
117. Каргопольцева, Л. «Бедное не порок?» / Л. Каргопольцева. – Текст : непосредственный // Звезда. – 2009. – 3 апреля.
118. Кашин, О. Парк Пермского периода / О. Кашин, М. Семендяева. – Текст : непосредственный // Коммерсантъ-Власть. – 2012. – 25 июня.
119. Кобелев, А. Рапорт ТРАМа Горсовету / А. Кобелев. – Текст : непосредственный // Звезда. – 1931. – 2 февраля.
120. Коган, Л. Н. Духовный потенциал провинции вчера и сегодня / Л. Н. Коган. – Текст : непосредственный // Социологические исследования. – 1997. – № 4. – С. 122–129.
121. Козак, Р. Что вы думаете о новой драматургии? / Р. Козак. – Текст : непосредственный // Современная драматургия. – 2007. – № 3. – С. 182–183.
122. Кондаков, В. Воспоминания о театре / В. Кондаков. – Текст : непосредственный // Наш театр. – 1946. – 20 июля.
123. Кондратьев, Б. Быть ли опере в Перми? / Б. Кондратьев. – Текст : непосредственный // Звезда. – 1928. – 8 октября.
124. Кравцов, А. Публика Гортеатра / А. Кравцов. – Текст : непосредственный // Звезда. – 1922. – 2 марта.
125. Кугель, А. Я (Номо повус). Заметки / А. Я. Кугель. – Текст : непосредственный // Театр и искусство. – 1917. – № 23. – 4 июня. – С. 398–400.
126. Кугель, А. Р. (Номо повус) Заметки / А. Р. Кугель // Театр и искусство. – 1917. – № 25. – 18 июня. – С. 434–436.

127. Курдюмов, С. П. Комментарий к статье И. Р. Пригожина «Философия нестабильности» : [записал Я. И. Свирский] / С. П. Курдюмов. – Текст : непосредственный // Вопросы философии. – 1991. – № 6. – С. 46–57.
128. Левин, Л. «Цеха горят» / Л. Левин. – Текст : непосредственный // Звезда. – 1930. – 1 февраля.
129. Левин, Л. «Шлак» в ТРАМе / Л. Левин. – Текст : непосредственный // Звезда. – 1928. – 14 декабря.
130. Лозунги Октября Искусств. – Текст : непосредственный // Вестник театра. – 1921. – № 82. – 8 февраля.
131. Луначарский, А. В. О политике Наркомпроса в театральном деле / А. В. Луначарский. – Текст : непосредственный // Советское искусство. – 1925. – № 3. – С. 5–6.
132. Любимов, Б. Н. Промежуток или накопление сил? / Б. Н. Любимов – Текст : непосредственный // Советская культура. – 1980. – 4 января.
133. Мак [псевдоним] За кулисами Пермского театра / Мак. – Текст : непосредственный // Уральский рабочий. – 1928. – 15 сентября.
134. Мандельштам, О. Э. Буря и натиск / О. Э. Мандельштам. – Текст : непосредственный // Русское искусство. – 1923. – № 1. – С. 75–82.
135. Мильграм, Б. Монолог у открытой двери / Б. Мильграм. – Текст : непосредственный // Новый компаньон. – 2012. – 26 июня.
136. Мильграм, Б. Л. Скажу как режиссер режиссеру / Б. Л. Мильграм. – Текст : непосредственный // Новый компаньон. – 2013. – 22 января.
137. Мильграм, Б. Хочу завоевать пространство / Б. Мильграм. – Текст : непосредственный // Звезда. – 2006. – 30 июня.
138. Мильграм, Б. Я хочу взбудоражить город / Б. Мильграм. – Текст : непосредственный // Московский комсомолец в Перми. – 2005. – 19–26 января.
139. Мирский, Б. Кумиры / Б. Мирский. – Текст : непосредственный // Журнал журналов. – 1916. – № 51. – С. 8–9.
140. Мирский, В. Г. Мы все учимся... / В. Г. Мирский. – Текст : непосредственный // Современная драматургия. – 1990. – № 5. – С. 137–144.

141. Московские вести : [рубрика]. – Текст : непосредственный // Театр и искусство. – 1917. – № 25. – С. 431–432.
142. Московские вести : [рубрика]. – Текст : непосредственный // Театр и искусство. – 1917. – № 36. – С. 615.
143. Набиуллина, Л. А. Анализ государственных расходов в области развития культуры и средств массовой информации / Л. А. Набиуллина. – Текст : непосредственный // Молодой ученый. – 2013. – № 1. – С. 169–173.
144. Н. В. Пермь : [хроника] / Н. В. – Текст : непосредственный // Русская музыкальная газета. – 1895. – № 12. – С. 837–838.
145. Неверов, В. О театре и рабочем зрителе / В. Неверов. – Текст : непосредственный // Звезда. – 1928. – 15 февраля.
146. Нельзя жить, не осмысливая духовно жизнь : письма Л. С. Выготского к ученикам и соратникам : [публ. А. Пузыря]. – Текст : непосредственный // Знание-сила. – 1990. – № 7. – С. 92–94.
147. Никитин, Б. Просвещение деревни / Б. Никитин. – Текст : непосредственный // Звезда. – 1921. – 1 марта.
148. Н. Н. Обсуждение вопросов цензуры / Н. Н. – Текст : непосредственный // Театр и искусство. – 1917. – № 13–14.
149. Новогодняя декларация ТРАМа. – Текст : непосредственный // Звезда. – 1929. – 31 декабря.
150. Орлинский, А. Театр. Гражданская война на сцене МХАТ («Дни Турбиных» – «Белая гвардия») / А. Орлинский. – Текст : непосредственный // Правда. – 1926. – 8 октября.
151. Орлинский, А. Против булгаковщины : «Белая гвардия» сквозь розовые очки / А. Орлинский. – Текст : непосредственный // Рабочая газета. – 1926. – 7 октября.
152. Орлинский, А. Против булгаковщины / А. Орлинский. – Текст : непосредственный // Новый зритель. – 1926. – № 41. – С. 3–4.
153. Ответ театра. – Текст : непосредственный // Звезда. – 1921. – 14 сентября.

154. Первая всероссийская конференция заведующих подотделами искусств. – Текст : непосредственный // Вестник работников искусств. – 1921. – № 4–6. – С. 60–82.
155. Пермская опера. – Текст : непосредственный // Звезда. – 1921. – 30 июля.
156. Пермский культурный проект подвергся сомнениям. – Текст : непосредственный // Новый компаньон. – 2012. – 29 мая.
157. Попов, Б. Закрытие сезона / Б. Попов. – Текст : непосредственный // Пермские губернские ведомости. – 1899. – 2 марта.
158. Попов, Б. Музыка в провинции / Б. Попов. – Текст : непосредственный // Русская музыкальная газета. – 1910. – № 20–21.
159. Попов, Б. Музыка в провинции / Б. Попов. – Текст : непосредственный // Русская музыкальная газета. – 1912. – № 42–43.
160. Попов, Б. Успешная постановка дел в Пермской опере : доклад Боголюбова на 1-ом Всероссийском съезде сценических деятелей (прил. 2) / Б. Попов. – Текст : непосредственный // Русская музыкальная газета. – 1897. – № 5–6.
161. Попов, Б. Хроника / Б. Попов. – Текст : непосредственный // Русская музыкальная газета. – 1917. – № 3.
162. Постановление театральной коллегии Ревтеатра. – Текст : непосредственный // Звезда. – 1921. – 21 апреля.
163. Поюровский, Б. М. Ложь для узкого круга / Б. М. Поюровский. – Текст : непосредственный // Современная драматургия. – 1990. – № 5. – С. 116–124.
164. Преображенский, А. Репертуар 2-ой Государственной оперы / А. Преображенский. – Текст : непосредственный // Звезда. – 1931. – 22 сентября.
165. Просторов, И. Н. К открытию нового сезона / И. Н. Просторов. – Текст : непосредственный // Звезда. – 1926. – 15 сентября.
166. Пунин, Н. Футуризм – государственное искусство / Н. Пунин. – Текст : непосредственный // Искусство коммуны. – 1918. – 29 декабря.
167. Ранов, А. Гастроли студии МХТ / А. Ранов. – Текст : непосредственный // Звезда. – 1928. – 16 марта.

168. Ранова, Е. «Броненосец «Потемкин» / Е. Ранова. – Текст : непосредственный // Звезда. – 1927. – 16 марта.
169. Ранова, Е. Вокруг театра Революции : ответ С. Келю / Е. Ранова. – Текст : непосредственный // Звезда. – 1927. – 29 мая.
170. Ранова, Е. Гастроли Театра революции / Е. Ранова. – Текст : непосредственный // Звезда. – 1927. – 26 мая.
171. Ранова, Е. Разговоры о театре / Е. Ранова. – Текст : непосредственный // Звезда. – 1927. – 4 сентября.
172. Ранова, Е. Об успехах ТЮЗа / Е. Ранова. – Текст : непосредственный // Звезда. – 1927. – 30 ноября.
173. Р-ич. Провинциальная летопись / Р-ич. – Текст : непосредственный // Театр и искусство. – 1897. – № 49. – С. 915.
174. Родькин, П. Пермь – это лучший территориальный бренд. Что дальше? / П. Родькин. – Текст : непосредственный // Новый компаньон. – 2011. – 9 ноября.
175. Рославлев, Б. А. Отклики о государственных театрах / Б. А. Рославлев. – Текст : непосредственный // Театр и искусство. – 1917. – № 23. – 4 июня. – С. 395–396.
176. Р. С. На всесоюзном трамбовском совещании / Р. С. – Текст : непосредственный // Рабочий и театр. – 1929. – № 29. – С. 2–7.
177. Спивак, С. Я. Выступление на конференции / С. Я. Спивак. – Текст : непосредственный // Театральная жизнь. – 2000. – № 8.
178. Стала ли российская новая драма стилем в театральном искусстве? – Текст : непосредственный // Театр. – 2011. – № 2 (3). – С. 186–191.
179. Сталь, Е. О недостатках репертуара Гортеатра / Е. Сталь. – Текст : непосредственный // Звезда. – 1927. – 2 декабря.
180. Сталь, Е. О «Штурме земли» и дальнейшей работе ТРАМа / Е. Сталь. – Текст : непосредственный // Звезда. – 1931. – 9 апреля.
181. Сталь, Е. Успехи ТРАМа / Е. Сталь. – Текст : непосредственный // Звезда. – 1927. – 11 мая.

182. Старк, Э. Театральный большевизм / Э. Старк. – Текст : непосредственный // Обозрение театров. – 1917. – 26 августа.
183. Степин, В. С. Саморазвивающиеся системы и постнеклассическая рациональность / В. С. Степин. – Текст : непосредственный // Вопросы философии. – 2003. – № 8. – С. 5–17.
184. Теасовещание в Наркомпросе. – Текст : непосредственный // Жизнь искусства. – 1927. – № 19. – С. 2–7.
185. Театральная хроника : [рубрика]. – Текст : непосредственный // Пермские губернские ведомости. – 1904. – № 273. – 15 ноября.
186. Театральная хроника : [рубрика]. – Текст : непосредственный // Пермские губернские ведомости. – 1906. – 17 октября.
187. Театральная хроника : [рубрика]. – Текст : непосредственный // Пермские губернские ведомости. – 1908. – 12 февраля.
188. Театр и искусство : [рубрика]. – Текст : непосредственный // Звезда. – 1921. – 8 марта.
189. Театр и искусство : [рубрика]. – Текст : непосредственный // Звезда. – 1922. – 2 марта.
190. Театр и искусство : [рубрика]. – Текст : непосредственный // Звезда. – 1922. – 4 апреля.
191. Театр и искусство : [рубрика]. – Текст : непосредственный // Звезда. – 1922. – 8 октября.
192. Тихонович, В. О театральных Октябрях / В. Тихонович. – Текст : непосредственный // Вестник работников искусств. – 1921. – № 4–5. – С. 21–24.
193. Трубочкин, Д. В. Античность и «актуальность» : об уроках древности и лихорадке новизны / Д. В. Трубочкин. – Текст : непосредственный // Вопросы театра / PROSCAENIUM. – 2011. – № 1–2. – С. 6–30.
194. Урин, В. «Главное, чтобы Год театра не превратился в парад мероприятий» : [интервью] / В. Урин. – Текст : непосредственный // Газета Культура. – 2018. – 27 декабря.

195. Успешная постановка дел в Пермской опере : доклад Боголюбова на 1-ом Всероссийском съезде сценических деятелей. – Текст : непосредственный // Русская музыкальная газета. – 1897. – № 5–6.
196. Фадеев, А. За ТРАМ и против «трамчванства» / А. Фадеев. – Текст : непосредственный // На литературном посту. – 1929. – № 20. – С. 6–8.
197. Хроника [рубрика] «Броненосец «Потемкин» // Уральский рабочий. – 1927. – 18 марта.
198. Хроника [рубрика]. Туфельки «Леды». – Текст : непосредственный // Театральная газета. – 1917. – 11 июня. – № 24.
199. Хроника искусства : [рубрика]. – Текст : непосредственный // Звезда. – 1921. – 8 февраля.
200. Хроника искусства : [рубрика]. – Текст : непосредственный // Звезда. – 1922. – 8 февраля.
201. Цитата : [рубрика]. – Текст : непосредственный // Новый компаньон. – 2011. – 25 октября.
202. Чайкин, А. «Броненосец «Потемкин» в Перми / А. Чайкин. – Текст : непосредственный // Новый зритель. – 1927. – № 10.
203. Чернов, Т. Королева и человек из народа / Т. Чернов. – Текст : непосредственный // Звезда. – 1921. – 7 сентября.
204. Чернов, Т. Спектакли студийцев / Т. Чернов. – Текст : непосредственный // Звезда. – 1922. – 2 марта.
205. Чиркунов, О. А. Для чего мы все вместе это делаем? / О. А. Чиркунов. – Текст : непосредственный // Новый компаньон. – 2012. – 19 марта.
206. Чиркунов, А. У нации должна быть мечта / А. Чиркунов. – Текст : непосредственный // Ведомости. – 2011. – 23 сентября.
207. Чиркунов, О. А. Я сделал всё, что мог / О. А. Чиркунов. – Текст : непосредственный // Новый компаньон. – 2012. – 20 апреля.
208. Шабалин, Р. Культурный слой / Р. Шабалин. – Текст : непосредственный // Новый компаньон. – 2013. – 25 июня.

209. Шипов, К. Лолита запела по-русски / К. Шипов. – Текст : непосредственный // Коммерсантъ. – 2003. – 14 мая.
210. Яковлев, А. Много шума из-за ничего / А. Яковлев. – Текст : непосредственный // Звезда. – 1927. – 29 июня.
211. Ярцев, П. Уличная цензура / П. Ярцев. – Текст : непосредственный // Театр и искусство. – 1903. – № 51. – С. 987–989.

Литература

212. Алперс, Б. В. Театр социальной маски / Б. В. Алперс. - Текст : непосредственный // Алперс Б. В. Театральные очерки : в 2 томах / Б. В. Алперс. – Москва : Искусство, 1977. – Т. 1. – С. 27–163.
213. Альтшуллер, А. Я. Провинциальный театр / А. Я. Альтшуллер. - Текст : непосредственный // Русская художественная культура конца XIX – начала XX века. Кн. 1: 1895–1907. Зрелищные искусства. Музыка / под ред. : А. Д. Алексеева [и др.]. – Москва : Наука, 1968. – С. 158–176.
214. Андреев, К. Н. На фронте и в тылу. Из истории Гражданской войны и установления Советской власти на Урале : сборник статей / К. Н. Андреев. – Пермь : Книжное издательство, 1959. – 194 с. – Текст : непосредственный.
215. Аникст, А. А. Возникновение научной истории театра в XX веке / А. А. Аникст. - Текст : непосредственный // Современное искусствознание Запада о классическом искусстве. – Москва : Наука, 1977. – С. 5–29.
216. Арто, А. Театр и его двойник / А. Арто ; пер. с фр., коммент. С. А. Исаева. – Москва : Мартис, 1993. – 191 с. – Текст : непосредственный.
217. Астафьева, О. Н. Параметры порядка социокультурного пространства / О. Н. Астафьева. - Текст : непосредственный // Синергетика. Человек. Общество. – Москва : РАГС, 2001. – С. 248–268.
218. Астафьева, О. Н. Синергетический подход к исследованию социокультурных процессов : возможности и пределы : монография / О. Н. Астафьева. – Москва : МГИДА, 2002. – 295 с. – Текст : непосредственный.

219. Ахиезер, А. С. Критика исторического опыта : социокультурная динамика России / А. С. Ахиезер. – 3-е изд., испр. и доп. – Москва : Новый хронограф, 2008. – 934 с. – Текст : непосредственный.
220. Баранцев, Р. Г. Избранное / Р. Г. Баранцев. – Москва ; Ижевск : Регулярная и хаотическая динамика, 2010. – 489 с. – Текст : непосредственный.
221. Баранцев, Р. Г. Становление тринитарного мышления / Р. Г. Баранцев. – Москва ; Ижевск : Регулярная и хаотическая динамика, 2005. – 124 с. – Текст : непосредственный.
222. Барт, Р. Смерть автора / Р. Барт. – Текст : непосредственный // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт ; пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – Москва : Прогресс, 1994. – С. 384–391.
223. Баткин, Л. М. Итальянское Возрождение : проблемы и люди / Л. М. Баткин. – Москва : РГГУ, 1995. – 446 с. – Текст : непосредственный.
224. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин ; сост. С. Г. Бочаров ; примеч. : С. С. Аверинцева, С. Г. Бочарова. – 2-е изд. – Москва : Искусство, 1986. – 444 с. – Текст : непосредственный.
225. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе / М. М. Бахтин. – Текст : непосредственный // Вопросы литературы и эстетики. – Москва : Художественная литература, 1975. – С. 120–290.
226. Безпалов, В. Ф. Театры в дни революции. 1917 / В. Ф. Безпалов. – Ленинград : Academia, 1927. – 140 с. – Текст : непосредственный.
227. Белый, А. Символизм как миропонимание / А. Белый ; сост., вступит. ст. и прим. Л. А. Сугай. – Москва : Республика, 1994. – 528 с. – Текст : непосредственный.
228. Бергсон, А. Творческая эволюция / А. Бергсон. – Москва : Канон-Пресс, 1998. – 384 с. – Текст : непосредственный.
229. Бердяев, Н. А. Кризис искусства / Н. А. Бердяев. – [Репринт. изд.]. – Москва : Интерпринт, 1990. – 48 с. – Текст : непосредственный.
230. Бердяев, Н. А. Новое Средневековье / Н. А. Бердяев. – Москва : Феникс, 1991. – 167 с. – Текст : непосредственный.

231. Бердяев, Н. А. Философия неравенства / Н. А. Бердяев. – Москва : ИМА-пресс, 1990. – 368 с. – Текст : непосредственный.
232. Библер, В. С. От наукоучения – к логике культуры : два философских введения в XXI век / В. С. Библер. – Москва : Политиздат, 1991. – 412 с. – Текст : непосредственный.
233. Блок, А. А. Большой драматический театр в будущем сезоне / А. А. Блок. - Текст : непосредственный // Блок А. А. Собрание сочинений : в 8 томах / А. А. Блок ; под общ. ред. : В. Н. Орлова, А. А. Суркова, К. И. Чуковского. – Москва ; Ленинград : Художественная литература, 1962. – Т. 6. - С. 347-350.
234. Блок, А. А. Ирония / А. А. Блок. - Текст : непосредственный // Блок А. А. Собрание сочинений : в 8 томах / А. А. Блок ; под общ. ред. : В. Н. Орлова, А. А. Суркова, К. И. Чуковского. – Москва ; Ленинград : Художественная литература, 1962. – Т. 5. – С. 345–349.
235. Блок, А. А. Литературный разговор / А. А. Блок. - Текст : непосредственный // Блок А. А. Собрание сочинений : в 8 томах / А. А. Блок ; под общ. ред. : В. Н. Орлова, А. А. Суркова, К. И. Чуковского. – Москва ; Ленинград : Художественная литература, 1962. – Т. 5. – С. 437–441.
236. Блок, А. А. Письмо о театре / А. А. Блок. – Текст : непосредственный // Блок А. А. Собрание сочинений : в 8 томах / А. А. Блок ; под общ. ред. : В. Н. Орлова, А. А. Суркова, К. И. Чуковского. – Москва ; Ленинград : Художественная литература, 1962. – Т. 6. – С. 273–275.
237. Блок, А. А. Речь к актерам при закрытии сезона / А. А. Блок. – Текст : непосредственный // Блок А. А. Собрание сочинений : в 8 томах / А. А. Блок ; под общ. ред. : В. Н. Орлова, А. А. Суркова, К. И. Чуковского. – Москва ; Ленинград : Художественная литература, 1962. – Т. 6. – С. 396–401.
238. Блум, Г. Западный канон. Книги и школа всех времен / Г. Блум ; пер. с англ. Д. Харитоновой. – Москва : НЛЮ, 2017. – 672 с. – Текст : непосредственный.
239. Бобылев, И. Дайте спокойно заниматься режиссурой! : диалог с режиссером : [беседу вела И. Поличинецкая] / И. Бобылев. – Текст :

- непосредственный // Зеркало : театральная Россия : альманах / сост. : А. Заславская, В. Калиш. – Москва : Артист, Режиссер, Театр, 1991. – С. 11–16.
240. Богданов, А. А. О пролетарской культуре. 1904–1924 / А. А. Богданов. – Ленинград ; Москва : Книга, 1924 (на обл. 1925). – 344 с. – Текст : непосредственный.
241. Богомолов, Н. А. Вокруг Серебряного века : статьи и материалы / Н. А. Богомолов. – Москва : НЛО, 2010. – 720 с. – Текст : непосредственный.
242. Бодрийяр, Ж. Симулякры и симуляции / Ж. Бодрийяр ; пер. О. А. Печенкина. – Тула : Тульский полиграфист, 2013. – 204 с. – Текст : непосредственный.
243. Бродель, Ф. История и общественные науки. Историческая длительность / Ф. Бродель. – Текст : непосредственный // Философия и методология истории / под ред. И. С. Кона ; РИО БГК им. И. А. Бодуэна де Куртенэ. – [Переизд. 1963 г.]. – [Б. м.], 2000. – С. 115–142.
244. Брук, П. Пустое пространство. Секретов нет / П. Брук ; пер. с англ., вступ. ст. Ю. Кагарлицкого ; послесл. А. Бартошевича. – Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2003. – 376 с. – Текст : непосредственный.
245. Брюсов, В. Я. Об искусстве / В. Я. Брюсов. – Москва : Типография Мамонтова, 1899. – 31 с. – Текст : непосредственный.
246. Варнеке, Б. В. История русского театра / Б. В. Варнеке. – 2-е изд. – Санкт-Петербург : Издательство Н. Н. Сергиевского, 1914. – 701 с. – Текст : непосредственный.
247. Василькова, В. В. Порядок и хаос в развитии социальных систем : синергетика и теория социальной самоорганизации / В. В. Василькова. – Санкт-Петербург : Лань, 1999. – 479 с. – Текст : непосредственный.
248. Вахтангов, Е. Записки. Письма. Статьи / Е. Вахтангов ; ред. Н. Зограф. – Москва ; Ленинград : Искусство, 1937. – 406 с. – Текст : непосредственный.
249. Веблен, Т. Теория праздного класса / Т. Веблен ; вступ. ст. С. Г. Сорокиной ; общ. ред. В. В. Мотылева. – Москва : Прогресс, 1984. – 367 с. – Текст : непосредственный.

250. Вехи : сборник статей о русской интеллигенции / вступ. ст. А. А. Тесли. – Москва : РИПОЛ-классик, 2017. – 330 с. – Текст : непосредственный.
251. Вико, Д. Основания новой науки об общей природе наций / Д. Вико ; пер. с итал. и коммент А. А. Губера. – Москва : РИПОЛ-классик, 2018. – 701 с. – Текст : непосредственный.
252. Вислова, А. В. Русский театр на сломе эпох : рубеж XX–XXI веков : монография / А. В. Вислова. – Москва : Университетская книга, 2009. – 272 с. – Текст : непосредственный.
253. Вислова, А. В. «Серебряный век» как театр : феномен театральности в культуре рубежа XIX –XX вв. / А. В. Вислова. – Москва : Российский институт культурологии, 2000. – 210 с. – Текст : непосредственный.
254. Вишневский, В. В. Статьи и очерки. Путевые дневники / В. В. Вишневский ; сост. Ц. Е. Дмитриева. – Москва : Гослитиздат, 1960. - Т. 5. – 623 с. – Текст : непосредственный.
255. Воронина, Н. И. Многомерность повседневной культуры России XX века : кризис и инверсии полиэтнического города / Н. И. Воронина. – Саранск : Мордовский государственный ун-т им. Н. П. Огарева, 2009. – 160 с. – Текст : непосредственный.
256. Восьмой съезд писателей СССР, 24 июня – 28 июня 1986 г. : стенографический отчет. – Москва : Советский писатель, 1988. – 511 с. – Текст : непосредственный.
257. Всеволодский-Гернгросс, В. Н. История русского театра : в 2 томах / В. Н. Всеволодский-Гернгросс ; предисл. и общ. ред. А. В. Луначарского ; ред. Б. В. Алперс. – Москва ; Ленинград : Теа-кино-печать, 1929. – Т. 2. – 508 с. – Текст : непосредственный.
258. В спорах о театре : сборник статей. – Москва : Книгоиздательство писателей в Москве, 1914. – 199 с. – Текст : непосредственный.
259. Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – Москва : Искусство, 1965. – 380 с. – Текст : непосредственный.

260. Гвоздев, А. А. О смене театральных систем / А. А. Гвоздев. - Текст : непосредственный // О театре : временник Отдела истории и теории театра Государственного института истории искусств : сборник статей. – Ленинград : Academia, 1926. – С. 7–37.
261. Гегель, Г. В. Ф. Лекции по эстетике : в 2 томах / Г. В. Ф. Гегель. – Санкт-Петербург : Наука, 1999. – Т. 2. – 602 с. – Текст : непосредственный.
262. Гинц, С. М. Василий Каменский / С. М. Гинц. – Пермь : Пермское книжное издательство, 1984. – 221 с. – Текст : непосредственный.
263. Голицын, Г. А. Социальная и культурная динамика : долговременные тенденции / Г. А. Голицын, В. М. Петров ; Российская академия наук ; Государственный институт искусствознания. – Москва : КомКнига, 2005. – 269 с. – Текст : непосредственный.
264. Горький, М. Несвоевременные мысли и рассуждения о революции и культуре (1917–1918) / М. Горький. – Москва : Интерконтакт, 1990. – 192 с. – Текст : непосредственный.
265. Горький, М. Письма, телеграммы, надписи / М. Горький. - Текст : непосредственный // Горький М. Собрание сочинений : в 30 томах / М. Горький ; Академия наук СССР. Институт мировой литературы им. А. М. Горького. – Москва ; Ленинград, 1954. – Т. 28. – 599 с.
266. Громова, М. И. Русская драматургия конца XX начала XXI века : учебное пособие / М. И. Громова. – 3-е изд., испр. – Москва : Флинта ; Наука, 2007. – 362 с. – Текст : непосредственный.
267. Гротовский, Е. От Бедного Театра к Искусству-проводнику : сборник статей / Е. Гротовский ; пер. с пол., вступ. ст. и примеч. Н. З. Башинджагян. – Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2003. – 351 с. – Текст : непосредственный.
268. Гудкова, В. В. Рождение советских сюжетов : типология отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х годов / В. В. Гудкова. – Москва : НЛЮ, 2008. – 453 с. – Текст : непосредственный.
269. Гумилев, Л. Н. Этногенез и биосфера Земли / Л. Н. Гумилев. – Москва : Рольф, 2002. – 560 с. – Текст : непосредственный.

270. Гуревич, А. Я. Избранное. История – нескончаемый спор / А. Я. Гуревич – Москва : Центр гуманитарных инициатив, 2017. – 464 с. – Текст : непосредственный.
271. Давыдова, М. Ю. Конец театральной эпохи / М. Ю. Давыдова. – Москва : ОГИ : Золотая Маска, 2005. – 380 с. – Текст : непосредственный.
272. Дадамян, Г. Г. Атлантида советского искусства. 1917–1991. Ч. 1: 1917–1932 / Г. Г. Дадамян. – Москва : ГИТИС, 2010. – 522 с. – Текст : непосредственный.
273. Дадамян, Г. Г. Новый поворот или Культура моего поколения / Г. Г. Дадамян. – Санкт-Петербург : Балтийские сезоны, 2010. – 302 с. – Текст : непосредственный.
274. Данилов, С. С. Очерки по истории русского драматического театра / С. С. Данилов. – Ленинград ; Москва : Искусство, 1948. – 587 с. – Текст : непосредственный.
275. Данилевский, Н. Я. Россия и Европа / Н. Я. Данилевский ; сост. и коммент. А. В. Белова ; отв. ред. О. А. Платонов. – 2-е изд. – Москва : Институт русской цивилизации ; Благословение, 2011. – 816 с. – Текст : непосредственный.
276. Девятова, О. Л. Живая жизнь театра : вековая панорама, премьеры, мастера / О. Л. Девятова. – Екатеринбург : Государственный академический театр оперы и балета ; Автограф, 2012. – 650 с. – Текст : непосредственный.
277. 250 лет Перми : материалы научной конференции «Прошлое, настоящее и будущее Перми». – Пермь : Книжное издательство, 1973. – 288 с. – Текст : непосредственный.
278. Дела и дни Большого Драматического Театра : сборник / редкол. : А. И. Гришин [и др.]. – Петроград : Издательство Режиссерского управления Большого Драматического театра, 1919 (2-я государственная типография). – № 1. – 65 с. – Текст : непосредственный.
279. Делез, Ж. Ризома / Ж. Делез, Ф. Гваттари. - Текст : непосредственный // Философия эпохи постмодернизма. - Минск : Интерпрессервиз ; Книжный Дом, 1996. – С. 9–31.

280. День в истории : календарь знаменательных и памятных дат Пермского края. - Пермь : Пермская краевая библиотека им. А. М. Горького, 2007. – 312 с. – Текст : непосредственный.
281. Деррида, Ж. Диссеминация / Ж. Деррида ; пер. с фр. Д. Кралечкина. – Екатеринбург : У-Фактория, 2007. – 608 с. – Текст : непосредственный.
282. Джинджихашвили, Н. Я. К вопросу о психологической необходимости искусства / Н. Я. Джинджихашвили. - Текст : непосредственный // Бессознательное. Природа. Функции. Методы исследования : в 4 томах. – Тбилиси, 1978. – Т. 2. – С. 493–504.
283. Дианова, В. М. Постмодернистская философия искусства : истоки и современность / В. М. Дианова. – Санкт-Петербург : Петрополис, 1999. – 238 с. – Текст : непосредственный.
284. Диалог цивилизаций в эпоху становления глобальной культуры / отв. ред. Н. А. Хренов. – Москва : ГИИ, 2012. – 518 с. – Текст : непосредственный.
285. Дильтей, В. Введение в науки о духе / В. Дильтей. - Текст : непосредственный // Дильтей В. Собрание сочинений : в 6 томах / В. Дильтей ; под ред. : А. В. Михайлова, Н. С. Плотникова. – Москва : Дом интеллектуальной книги, 2000. – Т. 1. – 762 с.
286. Дмитриев, Ю. А. Звезды провинциальной сцены (конец XIX – начало XX вв.) / Ю. А. Дмитриев. – Москва : ГИТИС, 2000. – 194 с. – Текст : непосредственный.
287. Дмитревская, М. Ю. Разговоры / М. Ю. Дмитревская. – Санкт-Петербург : Петербургский театральный журнал, 2010. – 648 с. – Текст : непосредственный.
288. Дмитриевский, В. Н. Театр и зрители : в 2 частях. Ч. 1: Отечественный театр в системе отношений сцены и публики : от истоков до начала XX в. / В. Н. Дмитриевский. – Москва : Дмитрий Буланин, 2007. – 327 с. – Текст : непосредственный.
289. Дмитриевский, В. Н. Театр и зрители. Отечественный театр в системе отношений сцены и публики : в 2 частях. Ч. 2: Советский театр 1917–1991 гг. /

- В. Н. Дмитриевский. – Москва : Государственный институт искусствознания ; Канон+, 2013. – 696 с. – Текст : непосредственный.
290. Дризен, Н. В. Материалы к истории русского театра / Н. В. Дризен. – Москва : Директ-Медиа, 2014. – 308 с. – Текст : непосредственный.
291. Евреинов, Н. Н. Демон театральности / Н. Н. Евреинов ; сост., общ. ред. и коммент. А. Ю. Зубкова и В. И. Максимова. – Москва ; Санкт-Петербург : Летний сад, 2002. – 535 с. – Текст : непосредственный.
292. Ерохина, Т. И. Личность и текст в культуре русского символизма : научная монография / Т. И. Ерохина. – Ярославль : ГОУ ВПО «ЯГПУ им. К. Д. Ушинского», 2009. – 330 с. – Текст : непосредственный.
293. Жидков, В. С. Искусство и общество / В. С. Жидков, К. Б. Соколов. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2005. – 592 с. – Текст : непосредственный.
294. Жидков, В. С. Театр и власть. 1917–1927 : от свободы до осознанной необходимости / В. С. Жидков. – Москва : Алетейя, 2003. – 656 с. – Текст : непосредственный.
295. Закс, Л. А. Художественное сознание / Л. А. Закс. – Свердловск : Издательство Уральского ун-та, 1990. – 210 с. – Текст : непосредственный.
296. Захава, Б. Е. Мастерство актера и режиссера : учебное пособие для институтов культуры, театральных и культ.-просвет. училищ / Б. Е. Захава. – Изд. 3-е, испр. и доп. – Москва : Просвещение, 1973. – 233 с. – Текст : непосредственный.
297. За ТРАМ : материалы Первого Всесоюзного совещания по художественной работе среди молодежи / сост. И. И. Чичеров ; ЦК ВЛКСМ. – Москва : Главискусство ; Теа-кино-печать, 1929. – 82 с. – Текст : непосредственный.
298. Зиммель, Г. Избранное : в 2 томах / Г. Зиммель. – Москва : Юрист, 1996. – Т. 2. – 607 с. – Текст : непосредственный.
299. Злотникова, Т. С. Русская культура в эпоху глобализации : классическое, массовое, провинциальное : учебное пособие / Т. С. Злотникова, Д. Ю.

- Густякова. – Ярославль : Издательство ЯГПУ, 2013. – 119 с. – Текст : непосредственный.
300. Злотникова, Т. С. Провинциальная культура как объект прикладной культурологии / Т. С. Злотникова. - Текст : непосредственный // Культурология : фундаментальные основания прикладных исследований / под ред. И. М. Быховской. – Москва : Смысл, 2010. – С. 427–438.
301. Золотницкий, Д. И. Зори театрального Октября / Д. И. Золотницкий. – Ленинград : Искусство, 1976. – 391 с. – Текст : непосредственный.
302. Иванов, В. В. От составителя / В. В. Иванов. – Текст : непосредственный // Мнемозина. Документы и факты из истории русского театра XX века / сост., общ. ред. В. В. Иванова. – Москва : ГИТИС, 1996. – С. 4–6.
303. Иванов, Вяч. Переписка из двух углов / Вяч. Иванов, М. Гершензон ; подг. текста, прим., ист.-лит. комм, и иссл. Р. Бёрда. – Москва : Водолей Publishers ; Прогресс-Плеяда, 2006. – 208 с. – Текст : непосредственный.
304. Ивинских, Г. П. Жизнь в зеркале сцены / Г. П. Ивинских. – Пермь : Типография купца Тарасова, 2002. – 307 с. – Текст : непосредственный.
305. Ивинских, Г. П. Пермский театральный период : из истории театрального искусства Пермского края. XIX – начало XXI века / Г. П. Ивинских. – Пермь : Титул, 2014. – 684 с. – Текст : непосредственный.
306. Игнатов, И. Н. Театр и зритель. Первая половина XIX века. / И. Н. Игнатов. – Москва : Труд, 1916. – 204 с. – Текст : непосредственный.
307. Иконникова, С. Н. История культурологии : идеи и судьбы / С. Н. Иконникова. – Санкт-Петербург : СПбГАК, 1996. – 134 с. – Текст : непосредственный.
308. Ильин, И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия : эволюция научного мифа / И. П. Ильин. – Москва : Интрада, 1998. – 255 с. – Текст : непосредственный.
309. Инюшкин, Н. М. Провинциальная культура : взгляд изнутри / Н. М. Инюшкин. – Пенза : [Б. и.], 2004. – 440 с. – Текст : непосредственный.

310. Интеллигент в провинции : тезисы докладов Всероссийской научно-практической конференции, Екатеринбург, 4-5 февраля 1997 г. – Екатеринбург : УрГУ, 1997. – Вып. 2. - 176 с. – Текст : непосредственный.
311. Искусство быть зрителем : сборник материалов о театральном искусстве. – Пермь : СТД, Пермское отделение, 2001. – 189 с. – Текст : непосредственный.
312. Искусство в ситуации смены циклов / отв. ред. Н. А. Хренов. – Москва : Наука, 2002. – 467 с. – Текст : непосредственный.
313. Искусство и искусствоведение : теория и опыт : Искусство регионов : сборник научных трудов / отв. ред. Н. Л. Проколова ; Кемеровский государственный университет культуры и искусств. – Кемерово : Кемеровский государственный университет культуры и искусств, 2012. – Вып. 10. – 394 с. – Текст : непосредственный.
314. Искусство и наука об искусстве в переходные периоды истории культуры / отв. ред. Н. А. Хренов. – Москва : Государственный институт искусствознания, 2000. – 398 с. – Текст : непосредственный.
315. Искусство Перми в культурном пространстве России. Век XX : исследования и материалы. – Пермь : [Б. и.], 2000. – 370 с. – Текст : непосредственный.
316. История русского драматического театра : в 7 томах / под общ. ред. Е. Г. Холодова. – Москва : Искусство, 1977–1987. – Текст : непосредственный.
317. Итоги работы отрасли в 2003 году : аналитическая справка / Департамент культуры и искусства Пермской области. – Пермь, 2004. – 105 с. – Текст : непосредственный.
318. Каган, М. С. Философия культуры / М. С. Каган. – Санкт-Петербург : Петрополис, 1996. – 414 с. – Текст : непосредственный.
319. Каган, М. С. Формирование личности как синергетический процесс / М. С. Каган. - Текст : непосредственный // Синергетическая парадигма. Человек и общество в условиях нестабильности. – Москва : Прогресс-Традиция, 2003. – С. 212–227.

320. Казакова, Г. М. Культура Южного Урала : локальный вариант регионального измерения : монография / Г. М. Казакова. – Санкт-Петербург : РГТТУ им. А. И. Герцена, 2007. – 254 с. – Текст : непосредственный.
321. Как всегда – об авангарде : антология французского театрального авангарда / сост., вступ. ст., пер. с фр., коммент. С. А. Исаева ; Союзтеатр. – Москва : ГИТИС, 1992. – 288 с. – Текст : непосредственный.
322. Кандинский, В. О духовном в искусстве / В. Кандинский. – Санкт-Петербург : Ленинградская галерея, 1989. – 73 с. – Текст : непосредственный.
323. Керженцев, П. М. Творческий театр / П. М. Керженцев. – 5-е изд., пересм. и доп. – Москва ; Петроград : Государственное издательство, 1923. – 234 с. – Текст : непосредственный.
324. Кнабе, Г. С. Древний Рим – история и повседневность : очерки / Г. С. Кнабе. – Москва : Искусство, 1986. – 205 с. – Текст : непосредственный.
325. Коган Л. Н. Социология культуры : учебное пособие / Л. Н. Коган. – Екатеринбург : УрГУ, 1992. – 117 с. – Текст : непосредственный.
326. Козловски, П. Культура постмодерна : общественно-культурные последствия технического развития / П. Козловски. – Москва : Республика, 1997. – 240 с. – Текст : непосредственный.
327. Кондаков, И. В. Введение в историю русской культуры / И. В. Кондаков. – Москва : Аспект Пресс, 1997. – 687 с. – Текст : непосредственный.
328. Кондаков, И. В. Вместо Пушкина. Этюды о русском постмодернизме / И. В. Кондаков. – Москва : Издательство МБА, 2011. – 383 с. – Текст : непосредственный.
329. Кондаков, И. В. Механизмы повторяемости в истории русской культуры / И. В. Кондаков. – Текст : непосредственный // Искусство в ситуации смены циклов / отв. ред. Н. А. Хренов. – Москва : Наука, 2002. – С. 269–263.
330. Кондаков, И. В. «Смута» : к типологии переходных эпох в истории русской культуры / И. В. Кондаков. – Текст : непосредственный // Переходные процессы в русской культуре / отв. ред. Н. А. Хренов. – Москва : Наука, 2003. – С. 135–165.

331. Красноперов, Д. А. Литературная память Перми /Д. А. Красноперов. – Пермь : [Б. и.], 2010, 195 с. – Текст : непосредственный.
332. Кривицкая-Барабаш, Н. А. Постмодернизм : история любви и разочарований (Литература. Театр. Телевидение. Знаки и символы) : монография / Н. А. Кривицкая-Барабаш. – Москва : Серебряные книги, 2007. – 211 с. – Текст : непосредственный.
333. Кривцун, О. А. Эволюция художественных форм : культурологический анализ / О. А. Кривцун ; Российская академия наук, ВНИИ искусствознания Министерства культуры СССР. – Москва : Наука, 1992. – 299 с. – Текст : непосредственный.
334. Кризис театра : сборник статей. – Москва : Проблемы искусства, 1908. – 187 с. – Текст : непосредственный.
335. Культура России : 2000-е годы. Эволюция культурной деятельности в новом столетии : сборник статей / отв. ред. Е. П. Костина ; науч. рук. проекта А. Я. Рубинштейн. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2012. – 864 с. – Текст : непосредственный.
336. Купцова, И. А. Динамика русской провинциальной культуры второй половины XIX – начала XXI вв. : монография / И. А. Купцова. – Москва : РИЦ МГГУ им. М. А. Шолохова, 2011. – 316 с. – Текст : непосредственный.
337. Курочкин, Ю. М. Из театрального прошлого Урала : заметки собирателя / Ю. М. Курочкин. – Свердловск : Книжное издательство, 1957. – 286 с. – Текст : непосредственный.
338. Левшина, Е. А. Летопись театрального дела рубежа веков. 1975–2005 / Е. А. Левшина. – Санкт-Петербург : Балтийские сезоны, 2008. – 462 с. – Текст : непосредственный.
339. Леман, Х.-Т. Постдраматический театр / Х.-Т. Леман ; пер. с нем. Н. Исаевой. – Москва : ABCdesign, 2013. – 312 с. – Текст : непосредственный.
340. Ленин, В. И. О кооперации / В. И. Ленин. - Текст : непосредственный // Ленин В. И. Полное собрание сочинений. - 5-е изд. – Москва : Госполитиздат, 1964. – Т. 45. – С. 369–377.

341. Ленин, В. И. Письма. Июнь–ноябрь 1921 г. / В. И. Ленин. – Текст : непосредственный // Ленин В. И. Полное собрание сочинений. – 5-е изд. – Москва : Госполитиздат, 1965. – Т. 53. – 545 с.
342. Ленин, В. И. и Луначарский, А. В. Переписка, доклады, документы / В. И. Ленин, А. В. Луначарский. – Текст : непосредственный // Литературное наследство / АН СССР. Институт мировой литературы им. А. М. Горького; ред. И. С. Зильберштейн и А. А. Соловьев; сост. В. Д. Зельдович и Р. А. Лавров; Москва : Наука, 1971. – Т 80. – С. 1–372.
343. Ленин. Революция. Театр. Документы и воспоминания. – Ленинград : Искусство, 1970. – 352 с. – Текст : непосредственный.
344. Леонтьев, К. Н. Избранное / К. Н. Леонтьев ; сост., вступ. ст. И. Н. Смирнова. – Москва : Рарогъ ; Московский рабочий, 1993. – 399 с. – Текст : непосредственный.
345. Лётина, Н. Н. Российский хронотоп в культурном опыте рубежей (XVIII–XX вв.) : монография / Н. Н. Летина ; Министерство образования и науки Российской Федерации, ГОУ ВПО «Ярославский государственный педагогический ун-т им. К. Д. Ушинского». – Ярославль : Ярославский государственный педагогический ун-т им. К. Д. Ушинского, 2009. – 256 с. – Текст : непосредственный.
346. Лиотар, Ж. Состояние постмодерна / Ж. Лиотар. – Москва : Институт экспериментальной социологии ; Санкт-Петербург : Алетейя, 1998. – 160 с. – Текст : непосредственный.
347. Липовецкий, М. И. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики / М. И. Липовецкий. – Екатеринбург : Уральский государственный педагогический ун-т, 1997. – 246 с. – Текст : непосредственный.
348. Липовецкий, М. Перформансы насилия : литературные и театральные эксперименты «новой драмы» / М. Липовецкий, М. Боймерс. – Москва : НЛЮ, 2012. – 376 с. – Текст : непосредственный.

349. Лихачёв, Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре / Д. С. Лихачёв ; науч. ред. Ю. В. Зобнин. – Санкт-Петербург : Издательство СПбГУП, 2006. – 416 с. – Текст : непосредственный.
350. Лосев, А. Ф. Владимир Соловьёв и его время / А. Ф. Лосев. – Москва : Прогресс, 1990. – 720 с. – Текст : непосредственный.
351. Лосев, А. Ф. Театр есть искусство личности / А. Ф. Лосев. – Текст : непосредственный // Из истории советской науки о театре. 20-е годы : сборник трудов / сост., общ. ред., коммент. и биографические очерки С. В. Стахорского. – Москва : ГИТИС, 1988. – С. 103–106.
352. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения / А. Ф. Лосев. - Москва : Мысль, 1978. – 623 с. – Текст : непосредственный.
353. Лотман, Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург : Искусство, 2001. – 704 с. – Текст : непосредственный.
354. Луначарский, А. В. Театр и революция / А. В. Луначарский. – Москва : Государственное издательство, 1924. – 484 с. – Текст : непосредственный.
355. Майбурова, Е. В. Музыкальная жизнь дореволюционной Перми / Е. В. Майбурова. – Текст : непосредственный // Из музыкального прошлого : сборник очерков / ред.-сост. Б. С. Штейнпресс. – Москва : Музгиз, 1960. – Вып. 1. – С. 72–124.
356. Малиновский, Б. Научная теория культуры / Б. Малиновский ; пер. с англ. И. В. Утехина. – 2-е изд., испр. – Москва : ОГИ, 2005. – 184 с. – Текст : непосредственный.
357. Марков, П. А. Книга воспоминаний / П. А. Марков. – Москва : Искусство, 1983. – 607 с. – Текст : непосредственный.
358. Мейерхольд, В. Э. Статьи, письма, речи, беседы : 2 частях. Ч. 2: (1917–1939) / В. Э. Мейерхольд ; коммент. А. В. Февральского. – Москва : Искусство, 1968. – 643 с. – Текст : непосредственный.
359. Мельникова, Е. В. Театр и город Сибирской провинции (конец XIX – начало XX вв.) / Е. В. Мельникова. – Омск : Изд-во ОГИС, 2004. – 230 с. – Текст : непосредственный.

360. Мережковский, Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы / Д. С. Мережковский. – Санкт-Петербург : Типо-Литография Б. М. Вольфа, 1893. – 192 с. – Текст : непосредственный.
361. Мертон, Р. Социальная теория и социальная структура / Р. Мертон. – Москва : АСТ ; Хранитель, 2006. – 873 с. – Текст : непосредственный.
362. Минц, З. Г. Блок и русский символизм. Избранные труды в трех книгах / З. Г. Минц. – Санкт-Петербург : Искусство. – 1999–2004. – 3 кн. – Текст : непосредственный.
363. Мир русской провинции и провинциальная культура : сборник статей / Государственный институт искусствознания ; отв. ред. Г. Ю. Стернин. – Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 1997. – 139 с. – Текст : непосредственный.
364. Михайлов, А. В. Избранное. Завершение риторической эпохи / А. В. Михайлов. – Санкт-Петербург : Изд-во: СПбГУ, 2007. – 480 с. – Текст : непосредственный.
365. Модель культуры русской провинции в аутентичном, историко-типологическом и глобализационном дискурсах : коллективная монография / Т. С. Злотникова, Н. А. Дидковская, Н. Н. Летина [и др.] ; Министерство образования и науки Российской Федерации, Ярославский государственный педагогический ун-т им. К. Д. Ушинского ; Науч. образовательный центр «Культуроцентричность научно-образовательной деятельности». – Ярославль : Издательство Ярославского государственного педагогического ун-та, 2013. – 292 с. – Текст : непосредственный.
366. Моисеев, Н. Н. Универсум. Информация. Общество / Н. Н. Моисеев. – Москва : Устойчивый мир, 2001. – 200 с. – Текст : непосредственный.
367. Молчанов, А. М. Нелинейность в биологии / А. М. Молчанов. – Пущино : ПНЦ РАН, 1992. – 222 с. – Текст : непосредственный.
368. Мюссе, А. де Исповедь сына века / А. де Мюссе ; пер. с фр. Д. Г. Лившиц, К. А. Ксаниной. – Москва : Государственное изд-во художественной литературы, 1958. – 270 с. – Текст : непосредственный.

369. Недошивин, В. М. Прогулки по Серебряному веку / В. М. Недошивин. – Москва : АСТ, 2010. – 512 с. – Текст : непосредственный.
370. Немирович-Данченко, В. И. Рождение театра. Воспоминания, статьи, заметки, письма / В. И. Немирович-Данченко ; сост., вступ. ст. и коммент. М. Н. Любомудрова. – Москва : Правда, 1989. – 576 с. – Текст : непосредственный.
371. Ницше, Ф. Рождение трагедии / Ф. Ницше. - Текст : непосредственный // Ницше Ф. Полное собрание сочинений : в 13 томах / Ф. Ницше ; пер. с нем. : В. Бакусева, Л. Завалишиной [и др.] ; общ. ред. И. А. Эбаноидзе. – Москва : Культурная революция, 2012. – Т. 1. – С. 7–144. – Текст : непосредственный.
372. Олива, Б. Искусство на исходе второго тысячелетия / Б. Олива ; пер. : Г. Курьерова, К. Чекалова. – Москва : Художественный журнал, 2003. – 220 с. – Текст : непосредственный.
373. Офрихтер, В. Д. Мы никогда не унывали / В. Д. Офрихтер. – Свердловск : [Б. и.], 1936. - 65 с. – Текст : непосредственный.
374. Очерки культурной жизни провинции : сборник статей / под ред. Е. П. Костиной. – Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2005. – 312 с. – Текст : непосредственный.
375. Паздников, Н. Ф. Борьба за Пермь : Пермские события в Гражданской войне / Н. Ф. Паздников. – Пермь : Пермское книжное изд-во, 1988. – 193 с. – Текст : непосредственный.
376. Панфилов, А. П. Театральное искусство Урала. 1917–1967 гг. / А. П. Панфилов ; ред. : Ю. А. Дмитриев, Н. Каткова. – Свердловск : Средне-Уральское книжное изд-во, 1967. – 326 с. – Текст : непосредственный.
377. Парсонс, Т. Социальная система / Т. Парсонс. – Москва : Академический проект, 2018. – 529 с. – Текст : непосредственный.
378. Пастернак Б. Л. – В. Э. Мейерхольду. – Текст : непосредственный // Мейерхольд В. Э. Переписка. 1896 –1939 / В. Э. Мейерхольд ; сост. : В. П. Коршунова, М. М. Ситковецкая ; вступ. ст. Ю. А. Завадского. – Москва : Искусство, 1976. – С. 277-279.

379. Пелипенко, А. А. Постмодернизм в контексте переходных процессов / А. А. Пелипенко. – Текст : непосредственный // Искусство в ситуации смены циклов / отв. ред. Н. А. Хренов. – Москва : Наука, 2002. – С. 383–397.
380. Пелипенко, А. А. Культура как система / А. А. Пелипенко, И. Г. Яковенко. – Москва : Языки русской культуры, 1998. – 376 с. – Текст : непосредственный.
381. Пермьки : антология пермской фельетонистики конца 19 – начала 20 века / ред. В. В. Абашев. – Юрятин (Пермь) : Издательство Пермского ун-та, 1996. – Вып. 1. – 218 с. – Текст : непосредственный.
382. Пермь от основания до наших дней : исторические очерки / под ред. М. Г. Нечаева. – Пермь : Книжный мир, 2000. – 392 с. – Текст : непосредственный.
383. Петров, В. М. Социальная и культурная динамика : быстротекущие процессы (информационный подход) / В. М. Петров. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2008. – 336 с. – Текст : непосредственный.
384. Петровская, И. Ф. Театр и зритель провинциальной России : вторая половина XIX века / И. Ф. Петровская. – Ленинград : Искусство, 1979. – 247 с. – Текст : непосредственный.
385. Пиксанов, Н. К. Два века русской литературы / Н. К. Пиксанов. – Москва ; Петроград : Госиздат, 1923. – 208 с. – Текст : непосредственный.
386. Попов, А. Д. Творческое наследие. Работа над спектаклем. Письма / А. Д. Попов ; вступ. ст. Н. Литвиненко. – Москва : ВТО, 1986. – 431 с. – Текст : непосредственный.
387. Пригожин, И. Порядок из хаоса : новый диалог человека с природой / И. Пригожин, И. Стенгерс. – Москва : Прогресс, 1986. – 432 с. – Текст : непосредственный.
388. Прокопова, Н. Л. Тенденции коммерциализации театра : на материале театрального пространства Кузбасса / Н. Л. Прокопова. – Текст : непосредственный // Искусство и искусствоведение : теория и опыт. К новому синкретизму : сборник научных трудов / под ред. Г. А. Жерновой ; отв. за вып. Н. Л. Прокопова. – Кемерово : Кемеровский государственный ун-т культуры и искусств, 2005. – Вып. 4. – С. 318–337.

389. Прокопова, Н. Л. Фрилансеры в театральной режиссуре : попытка осмысления проблемы : (на материале театров Кузбасса 2000-2010 годов) / Н. Л. Прокопова. – Текст : непосредственный // Искусство и искусствоведение : теория и опыт. Искусство в культурно-историческом контексте : сборник научных трудов / отв. ред. Н. Л. Прокопова ; пер. Т. А. Григорьянц. – Кемерово : Кемеровский государственный ун-т культуры и искусств, 2013. – Вып. 11. – С. 207–252.
390. Пушкин, А. С. Мои замечания об русском театре / А. С. Пушкин. – Текст : непосредственный // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений : в 17 томах / А. С. Пушкин. – Москва : Воскресенье, 1998. – Т. 11. – С. 247–253.
391. XV съезд Всероссийского театрального общества. Учредительный съезд Союза театральных деятелей РСФСР : [материалы, 28-30 октября. 1986 г.]. – Москва : СТД РСФСР, 1987. – 150 с. – Текст : непосредственный.
392. Пятый съезд кинематографистов СССР, 13-15 мая 1986 г. : стенографический отчет. – Москва : Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1987. – 314 с. – Текст : непосредственный.
393. Рабинович, Р. Театр и школьник / Р. Рабинович, Ю. Фохт-Бабушкин, К. Чулкова. – Текст : непосредственный // Театр и зритель. Проблемы социологии театрального искусства : по материалам симпозиума «Актуальные проблемы организации экономики и социологии театра» / Всесоюзное театральное общество ; Институт истории искусств Министерства культуры СССР. – Москва : [Б. и], 1973. – С. 60-66.
394. Режиссерский театр : от Б до Ю : разговоры под занавес века / ред.-сост. : А. М. Смелянский, О. В. Егошина ; ред. З. П. Удальцова. – Москва : Московский Художественный театр, 1999. – Вып. 1. - 530 с. – Текст : непосредственный.
395. Режиссерский театр : от Б до Я : разговоры на рубеже веков / ред.-сост. : А. М. Смелянский, О. В. Егошина ; ред. З. П. Удальцова. – Москва : Московский Художественный театр, 2001. – Вып. 2. - 503 с. – Текст : непосредственный.

396. Режиссерский театр : от А до Я : разговоры в начале века / ред.-сост. О. В. Егошина. – Москва : Московский Художественный театр, 2004. – Вып. 3. – 351 с. – Текст : непосредственный.
397. Риккерт, Г. Науки о природе и науки о культуре / Г. Риккерт. – Текст : непосредственный // Культурология. XX век. Антология. – Москва : Юрист, 1995. – С. 69–104.
398. Робеспьер, М. Избранные произведения : в 3 томах / М. Робеспьер ; пер. с фр. ; изд. подгот. А. З. Манфред [и др.] ; сост. и вступ. ст. З. Манфреда ; коммент. А. Е. Рогинской. – Москва : Наука, 1965. – Т. 3. – 378 с. – Текст : непосредственный.
399. Ронен, О. Серебряный век : умысел и вымысел / О. Ронен. – Москва : ОГИ, 2000. – 152 с. – Текст : непосредственный.
400. Российский театр – время перемен : дайджест-обзор по материалам российской прессы за 2005 – 2010 годы : [подготовлен по заказу Союза театральных деятелей Российской Федерации]. – Москва : Информкультура, 2011. – 88 с. – Текст : непосредственный.
401. Руднев, П. А. Драма памяти / П. А. Руднев. – Москва : НЛЮ, 2018. – 792 с. – Текст : непосредственный.
402. Рудницкий, К. Л. Режиссер Мейерхольд / К. Л. Рудницкий, – Москва : Наука, 1969. – 527 с. – Текст : непосредственный.
403. Рудницкий, К. Л. Русское режиссерское искусство : 1898–1907 / К. Л. Рудницкий. – Москва : Наука, 1989. – 384 с. – Текст : непосредственный.
404. Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство : 1908–1917 / К. Л. Рудницкий. – Москва : Наука, 1990. – 279 с. – Текст : непосредственный.
405. Русская провинция : Миф – Текст – Реальность. – Москва ; Санкт-Петербург : РАН, 2000. – 490 с. – Текст : непосредственный.
406. Рэдклифф-Браун, А. Р. Методы этнологии и социальной антропологии / А. Р. Рэдклифф-Браун. – Текст : непосредственный // Антология исследований культуры / отв. ред. и сост. Л. А. Мостова. – Санкт-Петербург : Университетская книга, 1998. – Т. 1. – С. 625–627.

407. Сайко, Е. А. Образ культуры Серебряного века : культур-диалог, феноменология, риски, эффект напоминания / Е. А. Сайко. – Москва : Проспект, 2005. – 259 с. – Текст : непосредственный.
408. Сборник материалов к III Пленуму Центрального Совета ТРАМов при ЦК ВЛКСМ. – Москва : Тип. ЦК ВКП(б), 1930. – 34 с. – Текст : непосредственный.
409. Синергетическая парадигма. Человек и общество в условиях нестабильности. – Москва : Прогресс-Традиция, 2003. – 583 с. – Текст : непосредственный.
410. Скорбный путь Михаила Романова : от престола до Голгофы : доклады, материалы следствия, дневники, воспоминания / сост. : В. М. Хрусталёв, Л. А. Лыкова. – Пермь : Пушка, 1996. – 248 с. – Текст : непосредственный.
411. Словарь иностранных слов. – 15-е изд. испр. – Москва : Русский язык, 1988. – 608 с. – Текст : непосредственный.
412. Смелянский, А. М. Предлагаемые обстоятельства. Из жизни русского театра второй половины XX века / А. М. Смелянский. – Москва : Артист. Режиссер. Театр, 1999. – 352 с. – Текст : непосредственный.
413. Смит, А. Исследования о природе и причинах богатства народа / А. Смит. – Москва : Соцэкгиз, 1962. – 84 с. – Текст : непосредственный.
414. Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр 1917–1921 гг. / отв. ред. А. З. Юфит ; ред. колл. : А. Я. Альтшуллер [и др.] ; Министерство культуры РСФСР. – Ленинград : Искусство, 1968. – 548 с. – Текст : непосредственный.
415. Современные трансформации российской культуры / Научный совет РАН «История мировой культуры» ; отв. ред. И. В. Кондаков. – Москва : Наука, 2005. – 751 с. – Текст : непосредственный.
416. Соколов, К. Б. Смена циклов государственной культурной политики. – Текст : непосредственный // Переходные процессы в русской художественной культуре / отв. ред. Н. А. Хренов. – Москва : Наука, 2003. – С. 472–494.
417. Соколов, К. Б. Роль искусства в формировании картины мира / К. Б. Соколов, Ю. В. Осокин. – Текст : непосредственный // Художественная жизнь

современного общества. – Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 1996. – Т. 1. – С. 175–200.

418. Соловьев, В. Смысл любви : избранные произведения / В. Соловьев ; сост., вступ. статья и комментарии Н. И. Цимбаева. – Москва : Современник, 1991. – 525 с. – Текст : непосредственный.

419. Сорокин, П. А. Социальная мобильность / П. А. Сорокин ; пер. с англ., М. В. Соколовой; общ. ред. В. В. Сапова. – Москва : Academia, 2005. – 588 с. – Текст : непосредственный.

420. Сорокин, П. А. Человек. Цивилизация. Общество / П. А. Сорокин ; пер. с англ., общ. ред., сост. и предисл. А. Ю. Согомонова. – Москва : Политиздат, 1992. – 543 с. – Текст : непосредственный.

421. Спешилова, Е. А. Старая Пермь. Дома. Улицы. Люди. 1723–1917 / Е. А. Спешилова. – Пермь : Курсив, 1999. – 580 с. – Текст : непосредственный.

422. Станиславский, К. С. Собрание сочинений : в 8 томах. Т. 1: Моя жизнь в искусстве / К. С. Станиславский ; ред. Н. Д. Волков ; примеч. : Н. Д. Волкова, В. Р. Канатчиковой. – Москва : Искусство, 1954. – С. 7–446. – Текст : непосредственный.

423. Станиславский, К. С. Собрание сочинений : в 8 томах. Т. 2: Работа актера над собой. Ч. 1: Работа над собой в творческом процессе переживания / К. С. Станиславский ; ред. В. Н. Прокофьев ; вступ. ст. и примеч. Г. В. Кристи. – Москва : Искусство, 1954. – 424 с. – Текст : непосредственный.

424. Стахорский, С. В. Вячеслав Иванов и русская театральная культура начала XX века / С. В. Стахорский. – Москва : ГИТИС, 1991. – 102 с. – Текст : непосредственный.

425. Степин, В. С. Теоретическое знание / В. С. Степин. – Москва : Прогресс-Традиция, 2003. – 744 с. – Текст : непосредственный.

426. Степун, Ф. А. Основные проблемы театра / Ф. А. Степун. – Берлин : Слово, 1923. – 128 с. – Текст : непосредственный.

427. Стрельцова, Е. И. Частный театр в России. От истоков до начала XX века / Е. И. Стрельцова. – Москва : РАТИ-ГИТИС, 2009. – 632 с. – Текст : непосредственный.
428. Таиров, А. Я. О театре. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма / А. Я. Таиров ; сост. Ю. А. Головащенко ; ред. П. А. Марков. – Москва : ВТО, 1970. – 604 с. – Текст : непосредственный.
429. Тасалов, В. И. Хаос и порядок : социально-художественная диалектика / В. И. Тасалов. – Москва : Знание, 1990. – 64 с. – Текст : непосредственный.
430. Театр. Книга о новом театре. – Санкт-Петербург : Шиповник, 1908. – 289 с. – Текст : непосредственный.
431. Тихвинская, Л. И. Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века : кабаре и театры миниатюр в России. 1908–1917 / Л. И. Тихвинская. – Москва : Молодая гвардия, 2005. – 527 с. – Текст : непосредственный.
432. Товстоногов, Г. А. Зеркало сцены : в 2 томах / Г. А. Товстоногов. – Ленинград : Искусство, 1980. – Т. 2. – 368 с. – Текст : непосредственный.
433. Тойнби, А. Дж. Постижение истории / А. Дж. Тойнби ; пер. с англ. – Москва : Прогресс, 1991. – 736 с. – Текст : непосредственный.
434. Топоров, В. Н. Из истории петербургского аполлинизма : его золотые дни и его крушение / В. Н. Топоров. – Москва : ОГИ, 2004. – 264 с. – Текст : непосредственный.
435. Тоффлер, А. Футурошок / А. Тоффлер. – Санкт-Петербург : Лань, 1997. – 464 с. – Текст : непосредственный.
436. Трабский, А. Я. Советская театральная журналистика / А. Я. Трабский. – Текст : непосредственный // Театральная критика 1917–1927 годов. Проблемы развития : сборник научных трудов / редкол. : А. Я. Альтшуллер (отв. ред.) [и др.]. – Ленинград : ЛГИТМИК, 1987. – С. 5-40.
437. Трапезников, В. Н. Летопись города Перми / В. Н. Трапезников. – Пермь : Государственный архив Пермской области, 1998. – 272 с. – Текст : непосредственный.

438. Труды Первого всероссийского съезда сценических деятелей, 9–23 марта 1897 года в Москве. – Москва : Скоропечатня «Надежда», 1898. – Ч. 1. – 276 с. – Текст : непосредственный.
439. Труды Первого всероссийского съезда сценических деятелей, 9–23 марта 1897 год в Москве. – Москва : Товарищество скоропечатни А. А. Левенсон, 1898. – Ч. 2. - 418 с. – Текст : непосредственный.
440. Уральская железная промышленность в 1899 году / ред. Д. И. Менделеев. – Санкт-Петербург : Министерство финансов по Департаменту торговли и мануфактур, 1900. – Ч. 1. – 614 с. – Текст : непосредственный.
441. Ухтомский, А. А. Доминанта : статьи разных лет. 1887–1939 / А. А. Ухтомский. – Санкт-Петербург : Питер, 2002. – 448 с. – Текст : непосредственный.
442. Ухтомский, А. А. Заслуженный собеседник : этика, религия, наука / А. А. Ухтомский. – Рыбинск : Рыбинское подворье, 1997. – 576 с. – Текст : непосредственный.
443. Уэллс, Г. Россия во мгле / Г. Уэллс ; пер. : В. Пастоев, И. Виккер. – Москва : Государственное издательство политической литературы, 1958. – 104 с. – Текст : непосредственный.
444. Февр, Л. Цивилизация : эволюция слова и группы идей / Л. Февр. – Текст : непосредственный // Бои за историю. – Москва : Наука, 1991. – С. 239–281.
445. Флиер, А. Я. Очерки теории исторической динамики культуры : монография / А. Я. Флиер. – Москва : Согласие, 2015. – 528 с. – Текст : непосредственный.
446. Флоренский, П. А. У водоразделов мысли / П. А. Флоренский. – Текст : непосредственный // Флоренский П. А. Сочинения : в 2 томах / П. А. Флоренский. – Москва : Правда, 1990. – Т. 2. – 284 с.
447. Фохт-Бабушкин, Ю. У. Искусство в жизни людей : конкретно-социологические исследования искусства в России второй половины XX века. История и методология / Ю. У. Фохт-Бабушкин. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2001. – 556 с. – Текст : непосредственный.

448. Франк, С. Л. Духовные основы общества / С. Л. Франк ; сост. и авт. вступ. ст. П. В. Алексеев. – Москва : Республика, 1992. – 510 с. – Текст : непосредственный.
449. Франкл, В. Человек в поисках смысла / В. Франкл ; под ред. : Л. Я. Гозмана, Д. А. Леонтьева. – Москва : Прогресс, 1990. – 368 с. – Текст : непосредственный.
450. Фрейд, З. Психоанализ. Религия. Культура / З. Фрейд. – Москва : Ренессанс, 1992. – 296 с. – Текст : непосредственный.
451. Фуко, М. Археология знания / М. Фуко ; пер. М. Б. Ракова. – Санкт-Петербург : Гуманитарная академия, 2004. – 416 с. – Текст : непосредственный.
452. Фукс, Э. Иллюстрированная история нравов. Буржуазный век / Э. Фукс ; пер. с нем. – Москва : Республика, 1994. – 442 с. – Текст : непосредственный.
453. Хабермас, Ю. Философский дискурс о модерне / Ю. Хабермас ; пер. с нем. – Москва : Весь Мир, 2003. – 416 с. – Текст : непосредственный.
454. Хайдеггер, М. Бытие и время / М. Хайдеггер. – Москва : Ад Маргинем, 1997. – 452 с. – Текст : непосредственный.
455. Хакен, Г. Можем ли мы применять синергетику в науках о человеке? / Г. Хакен. – Текст : непосредственный // Синергетика и психология. Социальные процессы. – Москва : ЯНУС-К, 1999. – Вып. 2. – С. 11–33.
456. Хантингтон, С. Столкновение цивилизаций / С. Хантингтон. – Москва : АСТ, 2003. – 603 с. – Текст : непосредственный.
457. Хёйзинга, И. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня / И. Хёйзинга ; общ. ред. Г. М. Тавризян. – Москва : Прогресс, 1992. – 464 с. – Текст : непосредственный.
458. Хлебников, В. Творения / В. Хлебников ; под ред. : В. П. Григорьева, А. Е. Парнис. – Москва : Советский писатель, 1986. – 736 с. – Текст : непосредственный.
459. Хренов, Н. А. Зрелища в эпоху восстания масс / Н. А. Хренов. – Москва : Наука, 2006. – 365 с. – Текст : непосредственный.

460. Хренов, Н. А. История публики как предмет изучения / Н. А. Хренов. – Текст : непосредственный // Вопросы социологии театра : сборник научных трудов / ред.-сост. Н. А. Хренов. – Москва : ВТО, 1982. – С. 43-59.
461. Хренов, Н. А. Культура в эпоху социального хаоса / Н. А. Хренов. – Москва : Едиториал УРСС, 2002. – 448 с. – Текст : непосредственный.
462. Хренов, Н. А. Опыт культурологической интерпретации переходных процессов / Н. А. Хренов. – Текст : непосредственный // Искусство в ситуации смены циклов / отв. ред. Н. А. Хренов. – Москва : Наука, 2002. – С. 11–55.
463. Хренов, Н. А. Социальная психология искусства : переходная эпоха / Н. А. Хренов. – Москва : Альфа-М, 2005. – 623 с. – Текст : непосредственный.
464. Художественная жизнь современного общества : в 4 томах. – Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 1996–2001. – Текст : непосредственный.
465. Циклические ритмы в истории, культуре, искусстве : сборник статей / Российская академия наук, Государственный институт искусствознания. – Москва : Наука, 2004. – 621 с. – Текст : непосредственный.
466. Циклы в истории, культуре и искусстве : сборник статей / Российская академия наук, Государственный институт искусствознания. – Москва : Наука, 2002. – 415 с. – Текст : непосредственный.
467. Чехов, М. Об искусстве актера / М. Чехов. – Москва : Искусство, 1999. – 272 с. – Текст : непосредственный.
468. Шапинская, Е. Н. Избранные работы по философии культуры : философия культуры в новом ключе / Е. Н. Шапинская. – Москва : Согласие ; Артем, 2014. – 456 с. – Текст : непосредственный.
469. Шеллинг, Ф. Изложение моей системы философии / Ф. Шеллинг. – Санкт-Петербург : Наука, 2014. – 264 с. – Текст : непосредственный.
470. Швейцер, А. Упадок и возрождение культуры. Избранное / А. Швейцер ; пер., послесл. А. В. Меня. – Москва : Прометей, 1993. – 511 с. – Текст непосредственный.
471. Шишкин, С. В. Экономика социальной сферы : учебное пособие / С. В. Шишкин. – Москва : ГУ ВШЭ, 2003. – 367 с. – Текст : непосредственный.

472. Шлегель, Ф. Сочинения : в 2 томах. Т. 1: Философия жизни. Философия истории / Ф. Шлегель. – Москва : Quadrivium, 2015. – 816 с. – Текст : непосредственный.
473. Шпенглер, О. Закат Европы / О. Шпенглер. – Минск : Харвест, 2000. – 1373 с. – Текст : непосредственный.
474. Шопенгауэр, А. Избранные произведения / А. Шопенгауэр ; сост., авт. вступ. ст. и примеч. И. С. Нарский. – Москва : Просвещение, 1992. – 479 с. – Текст : непосредственный.
475. Эко, У. Заметки на полях «Имени розы» / У. Эко ; пер. с итал. Е. А. Костюкович. – Санкт-Петербург : Симпозиум, 2003. – 92 с. – Текст : непосредственный.
476. Эпштейн, М. Постмодерн в России. Литература и теория / М. Эпштейн. – Москва : Издание Р. Элинина, 2000. – 368 с. – Текст : непосредственный.
477. Эфрос, А. В. Избранные произведения : в 4 томах. Т. 1: Репетиция – любовь моя / А. В. Эфрос. – 2-е изд., доп. – Москва : Фонд «Русский театр» ; Парнас, 1993. – 318 с. – Текст : непосредственный.
478. Юсупова, Г. М. «С большим материальным и художественным успехом...» : кассовые феномены популярного искусства 1920-х годов : Кино. Литература. Театр / Г. М. Юсупова. – Москва : ГИИ, 2016. – 268 с. – Текст : непосредственный.
479. Юфит, А. З. Революция и театр / А. З. Юфит. – Ленинград : Искусство, 1977. – 277 с. – Текст : непосредственный.

Диссертационные исследования

480. Астахов, О. Ю. Культуротворческий потенциал русского символизма конца XIX – начала XX веков : специальность : 24.00.01 «Теория и история культуры» : диссертация на соискание ученой степени доктора культурологии / Астахов Олег Юрьевич ; Кемеровский государственный университет культуры

и искусства. – Кемерово, 2017. – 356 с. – Библиогр.: с. 319–356. – Текст : непосредственный.

481. Болотян, И. М. – Жанровые искания в русской драматургии конца XX – начала XXI века : специальность : 10.01.01 «Русская литература» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Болотян Ильмира Михайловна ; Московский педагогический государственный университет. – Москва, 2008. – 16 с. – Библиогр.: с. 15-16. – Текст : непосредственный.

482. Брагиров, Г. В. Становление театра на Южном Урале в период с октября 1917 по май 1941 гг. : специальность : 07.00.02 «Отечественная история» : диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук / Брагиров Глеб Борисович ; Оренбургский государственный университет. – Оренбург, 2005. – 224 с. – Библиогр.: с. 201–216. – Текст : непосредственный.

483. Бураченко, А. И. Театральная критика в провинции : структура и функции : специальность : 24.00.01 «Теория и история культуры» : диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии / Бураченко Алексей Иванович ; Кемеровский государственный университет культуры и искусств. – Кемерово, 2014. – 207 с. – Библиогр.: с. 184–207. – Текст : непосредственный.

484. Григорян, Г. А. Театральная инфраструктура Кубани и Черноморья во второй половине XIX – начале XX веков : специальность : 24.00.01 «Теория история культуры» : диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии / Григорян Гульнара Александровна ; Краснодарский государственный университет культуры и искусств. – Краснодар, 2009. – 215 с. – Библиогр.: с. 167–215. – Текст : непосредственный.

485. Гун, Г. Е. Художественная культура города : структура, динамика, перспективы : специальность : 24.00.01 «Теория история культуры» : диссертация на соискание ученой степени доктора культурологии / Гун Галина Евгеньевна ; Челябинская государственная академия культуры и искусств. – Челябинск, 2015. – 256 с. – Библиогр.: с. 260–303. – Текст : непосредственный.

486. Дидковская, Н. А. Русский провинциальный театр рубежа XX–XXI веков : ярославская социокультурная модель : специальность : 24.00.02. «Историческая культурология» : диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии / Дидковская Наталья Александровна ; Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского. – Ярославль, 2000. – 177 с. – Библиогр.: с. 167–177. – Текст : непосредственный.
487. Загайнова, В. Л. Профессиональный и любительский театр Урала в 1861–1904 гг. : специальность : 07.00.02 «Отечественная история» : диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук / Загайнова Вера Леонидовна ; Институт истории и археологии. – Екатеринбург, 1997. – 221 с. Библиогр.: с. 210–221. – Текст : непосредственный.
488. Ивинских, Г. П. Театр в социокультурном контексте времени : на примере художественной практики Пермского академического театра драмы, 1967–2001 гг. : специальность : 24.00.01 «Теория и история культуры» : диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии / Ивинских Галина Павловна ; Государственный институт искусствознания. – Москва, 2003. – 238 с. – Библиогр.: с. 230–238. – Текст : непосредственный.
489. Кардынова, М. М. Провинциальный театр в общественной жизни России второй половины XIX – начала XX века : специальность : 07.00.02 «Отечественная история» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук / Кардынова Мария Михайловна ; Нижегородский государственный педагогический университет. – Нижний Новгород, 2010. – 28 с. – Библиогр.: с. 27–28. – Место защиты: Нижегородский государственный архитектурный строительный университет. – Текст : непосредственный.
490. Князева, А. Е. Продюсерский проект и проблемы его продвижения в современном театральном процессе в России : специальность : 17.00.01 «Театральное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Князева Александра Евгеньевна ; Российский

государственный институт театрального искусства – ГИТИС. – Москва, 2018. – 245 с. – Библиогр.: с. 183–222. – Текст : непосредственный.

491. Козловская, И. П. Музыкальная жизнь уральской провинции конца XIX – начала XX веков : на примере Пермского края : специальность : 17.00.02-17 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Козловская Ирина Петровна ; Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 2008. – 322 с. – Библиогр.: с. 226–247. – Текст : непосредственный.

492. Костерина, А. Б. Особенности развития театральной культуры на Урале XVIII–XIX вв. : специальность : 17.00.01 «Театральное искусство» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Костерина Алла Борисовна ; Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания. – Москва, 1991. – 21 с. – Библиогр.: с. 20–21. – Текст : непосредственный.

493. Крюкова, Т. А. Постмодернизм в театральном искусстве : специальность : 17.00.01 «Театральное искусство» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Крюкова Татьяна Анатольевна ; Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. – Санкт-Петербург, 2006. – 28 с. – Библиогр.: с. 27–28. – Текст : непосредственный.

494. Листвина, Е. В. Доминанты и тенденции развития современной социокультурной ситуации : социально-философский анализ : специальность : 09.00.11 «Социальная философия» : диссертация на соискание ученой степени доктора философских наук / Листвина Евгения Викторовна ; Саратовский государственный университет им. Н. Г. Чернышевского. – Саратов, 2002. – 281 с. – Библиогр.: с. 252–281. – Текст : непосредственный.

495. Нефеденко, Л. Ф. Роль профсоюзов в регулировании социокультурных процессов в регионах и муниципальных образованиях современной России : специальность : 22.00.04 «Социальная структура, социальные институты» : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора

социологических наук / Нефеденко Любовь Ивановна ; Академии труда и социальных отношений. – Москва, 2007. – 55 с. – Библиогр.: с. 53–55. – Текст : непосредственный.

496. Романов, Р. Р. Феномен провинциального театра : экспериментальные площадки Хабаровского края : специальность : 24.00.01 «Теория история культуры» : диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии / Романов Роман Романович ; Дальневосточный государственный гуманитарный университет. – Хабаровск, 2006. – 176 с. – Библиогр.: с. 158–176. – Текст : непосредственный.

497. Рязанова, Н. В. Развитие культуры Нижнего Новгорода в 1896–1917 гг. : исторический аспект : специальность : 07.00.02 «Отечественная история» : диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук / Рязанова Наталья Валерьевна ; Нижегородский государственный педагогический университет им. А. М. Горького. – Нижний Новгород, 2003. – 309 с. - Библиогр.: с. 238–258. – Место защиты: Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского. – Текст : непосредственный.

498. Сабелев, М. М. Влияние музыкального театра на формирование провинциальной культуры (на материале Кемеровской области) : специальность : 24.00.01 «Теория история культуры» : диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии / Сабелев Михаил Михайлович ; Кемеровский государственный институт культуры. – Кемерово, 2018. - 222 с. – Библиогр.: с. 189–211. – Текст : непосредственный.

499. Сизова, М. И. Феномен тольяттинской драматургии (В. Леванов, В. и М. Дурненковы, Ю. Клавдиев) : специальность : 17.00.01 «Театральное искусство» : автореферат на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Сизова Мария Ивановна ; Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства. – Санкт-Петербург, 2013. – 30 с. – Библиогр.: с. 28–30. – Текст : непосредственный.

500. Стрижевский, В. А. Формирование русского театра в Башкортостане, конец XVIII – начало XX вв. : специальность : 17.00.01 «Театральное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Стрижевский Вячеслав Александрович ; Российская академия театрального искусства. – Москва, 2000. – 174 с. – Библиогр.: с. 150-159. – Текст : непосредственный.
501. Точилкина, А. С. Театральная среда современного города : теоретико-методологические подходы и социокультурные практики : специальность : 24.00.01 «Теория и история культуры» : диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии / Точилкина Алла Сергеевна ; Челябинская государственная академия культуры и искусства. – Челябинск, 2016. – 134 с. – Библиогр.: с. 116-134. – Текст : непосредственный.
502. Флеенко, Д. А. Провинция и центр в театральной культуре России 1970-80 годов : феномен «уральской зоны» : специальность : 24.00.01 «Теория история культуры» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата культурологии / Флеенко Дарья Алексеевна ; Кемеровский государственный университет культуры и искусства. – Кемерово, 2015. – 24 с. – Библиогр.: с. 23–24. – Текст : непосредственный.
503. Фролова, Н. Л. Российский репертуарный драматический театр в условиях современной социокультурной ситуации : организационно-творческие аспекты : специальность : 17.00.01 «Театральное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Фролова Надежда Леоновна ; Российский государственный институт театрального искусства – ГИТИС. – Москва, 2017. – 315 с. – Библиогр.: с. 178–191. – Текст : непосредственный.
504. Baumol, W. J. Performing Arts : the Economic Dilemma / W. J. Baumol, W.G. Bowen. – New York : The Twentieth Century Fund, 1966. - 582 p. – Text : direct.
505. Durch den Eisernen Vorhang : theater in geteilten Deutschland 1945 bis 1990. – Berlin : Propyläen-Verlag, 1999. – 287 s. – Text : direct.
506. Feyerabend, P. Erkenntnis für freie Menschen / P. Feyerabend. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1979. – 304 s. – Text : direct.

507. Hassan, I. Postmoderne heute / I. Hassan. – Text : direct // Wege aus der Moderne : schlüsseltex-te der Postmoderne – Diskussion / hrsg. von Wolfgang Welsch. – Berlin, 1994. – S. 47–56. – Text : direct.
508. Hübner, K. Die Wahrheit des Mythos / K. Hübner. – München : Verlag Karl Alber Freiburg, 1985. – 543 s. – Text : direct.
509. Hutchings, St. C. Russian modernism : the Transfiguration of the Everyday / St Hutchings. – Cambridge : Cambridge University Press, 1996. – 295 p. – Text : direct.
510. Newton-Smith, W. H. The rationality of science / W. H. Newton-Smith. – Boston, 1981. – 420 p. – Text : direct.
511. Rationality in science and politics. – Boston : Reidel Publishing Company, 1984. – 253 p. – Text : direct.
512. Schnädelbach, H. Rationalität. Philosophische Beiträge / H. Schnädelbach. – Frankfurt am Main : Frank-Peters, 1984. – 346 s. – Text : direct.
513. Paperno, I. Creating Life : the Aesthetic Utopia of Russian Modernism / I. Paperno ; Grossman J. D. (ed.). – Stanford (Calif.) : Stanford University Press, 1994. – 288 p. – Text : direct.
514. Bident, Ch. Et le theatre devint post-dramatique – Histoire_d'une illusion / Ch. Bident. – Text : direct // Theatre/Public. – 2009. – № 194. – P. 76–82.

Электронные ресурсы

515. Академия Тринитаризма : [сайт]. – [Б. м.], 2020. – Текст : электронный. URL: <http://www.trinitas.ru/> (дата обращения: 05.04. 2017).
516. Андрейкина, М. Одержать и удержать / М. Андрейкина. – Текст : электронный // Cultrigger : [портал]. – [Б. м.], 2020 – URL: <https://medium.com/@cultrigger/%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%B6%D0%B0%D1%82%D1%8C-%D0%B8-%D1%83%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%B6%D0%B0%D1%82%D1%8C-81bc0e984cb9> (дата обращения: 09.02.2018).

517. Art-выборы. – Текст : электронный // Новый компаньон. – 2011. – 15 ноября. – URL: <https://www.newsko.ru/articles/nk-453675.html> (дата обращения: 04.06.2018).
518. Афиша. – Текст : электронный // Пермский театр оперы и балета : [официальный сайт]. – Пермь, 2020. – URL: <https://www.permopera.ru/playbills/playbill/62044/> (дата обращения: 08.09.2018).
519. Бабурина, Е. Жанна д'Арк без костра / Е Бабурина. – Текст : электронный // Музыкальное обозрение. – 2018. – № 8. – URL: <https://muzobozrenie.ru/zhanna-d-ark-bez-kostra/> (дата обращения: 09.10.2018).
520. Барбой, Ю. Психологический театр / Ю. Барбой. – Текст : электронный // Петербургский театральный журнал. – 2004. – № 35. – URL: <http://ptzh.theatre.ru/2004/35/> (дата обращения: 14.03.2019).
521. Барыкина, Л. Все это выглядит абсурдом : Теодор Курентзис о плане «Б» в российской культуре и ситуации с финансированием в Пермском театре / Л. Барыкина. – Текст : электронный // COLTA : [сайт]. – [Б. м.], 2012-2020. – URL: https://www.colta.ru/articles/music_classic/4690-vse-eto-vyglyadit-absurdom?page=42 (дата обращения: 15.02.2016).
522. Барыкина, Л. Постановка двух перфекционистов / Л. Барыкина. – Текст : электронный // Новый компаньон. – 2016. – 25 июля. – URL: <https://www.newsko.ru/articles/nk-3296281.html> (дата обращения: 18.09.2016).
523. Барыкина, Л. Случай Курентзиса / Л. Барыкина. – Текст : электронный // Эксперт Урал. – 2011. – № 13 (460). – URL: <http://expert.ru/ural/2011/13/sluchaj-kurentzisa/> (дата обращения: 10.09.2017).
524. Богданова, П. Режиссеры-семидесятники : культура и судьбы / П. Богданова. – Москва : Новое литературное обозрение, 2010. – URL: <https://www.litmir.me/br/?b=266253&p=1> (дата обращения: 12.10.2017). – Режим доступа: ЛитМир. – Текст : электронный.
525. «Большие гастроли» – общероссийская программа гастролей театров. – Текст : электронный // Большие гастроли : [сайт] / Министерство культуры

Российской Федерации. – Москва, 2014-2020. – URL: <http://xn--80abghodqevfvln2fxc.xn--p1ai/> (дата обращения: 05.10.2019).

526. Бомба под сценой. – Текст : электронный // Театрал on-line : [электронное периодическое издание]. – 2019. – 15 февраля. - URL: <http://www.teatral-online.ru/news/23610/> (дата обращения: 08.12.2019).

527. Бурмистрова, Ю. Почему закрылась «Новая драма»? / Ю. Бурмистрова. – Текст : электронный // Частный корреспондент : [российское интернет-издание]. – 2009. – 23 апреля. – URL: <http://www.chaskor.ru/p.php?ext=subscribe&id=5630> (дата обращения: 08.12.2018).

528. Воротынцева, К. А. Авангардизма век недолог / К. А. Воротынцева. – Текст : электронный // Газета Культура. – 2017. – 24 октября. – URL: <http://portal-kultura.ru/svoy/articles/ukhodyashchaya-natura/171686-avangardizma-vek-nedolog/> (дата обращения: 09.12.2017).

529. Встреча Дмитрия Медведева с членами Совета палаты Совета Федерации Федерального Собрания. – Текст : электронный // Правительство России : [официальный сайт]. – Москва, 2020. - URL: <http://government.ru/news/35710/> (дата обращения: 12.05.2019).

530. Встреча с деятелями театрального искусства 13 декабря 2018 в Ярославле. – Текст : электронный // Президент России : [официальный сайт]. – Москва, 2020. – URL: <http://www.kremlin.ru/events/president/news/59400> (дата обращения: 15.01.2019).

531. Дадамян, Г. Г. Театр одного продюсера / Г. Г. Дадамян. – Текст : электронный // Отечественные записки. – 2005. – № 4 (25). – URL: <http://www.strana-oz.ru/2005/4/teatr-odnogo-prodyusera> (дата обращения: 05.09.2018).

532. Дмитревская, М. Фестивалей – масса, есть жизнь, а есть гримасы / М. Дмитревская. – Текст : электронный // Петербургский театральный журнал. – 2004. – № 3. – URL: <http://ptj.spb.ru/archive/37/festivalejmassa-estzhizn-aestgrimasy/> (дата обращения: 08.04.2018).

533. Дмитриевская, М. Толкование сновидений / М. Дмитриевская, Е. Троп. – Текст : электронный // Петербургский театральный журнал. – 2009. – 23 апреля. – URL: <http://ptj.spb.ru/blog/tolkovanie-snovidenij/> (дата обращения: 03.08.2017).
534. Журавлев, В. Курентзис, которого мы потеряем / В. Журавлев. – Текст : электронный // ClassicalMusicNews.Ru : [сайт]. – Москва, 2006-2020. – URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/kurentzis-kotorogo-myi-poteryaem/> (дата обращения: 09.10.2017).
535. Исаков, А. О том, как Пермский театр оперы и балета «выполняет» Госзадание / А. Исаков. – Текст : электронный // ИА REGNUM. – 2018. – 10 июня. – URL: <https://regnum.ru/news/cultura/2429748.html> (дата обращения: 25.09.2018).
536. Калмыкова, В. Михаил Булгаков / В. Калмыкова. – Москва : Азбука-Аттикус, 2015. – 96 с. - URL: <https://www.litmir.me/br/?b=256086&p=1> (дата обращения: 20.03.2018). – Режим доступа: ЛитМир. – Текст : электронный.
537. Калягин, А. Доклад на открытии II Всероссийского форума «Театр: время перемен» / А. Калягин. – Текст : электронный // Союз театральных деятелей России : [официальный сайт]. – Москва, 2020. – URL: <http://stdrf.ru/news/979/> (дата обращения: 21.04.2017).
538. Корябин, И. Гремучая смесь аутентичности и современной беллетристики / И. Корябин. – Текст : электронный // OperaNews.ru : [интернет-журнал]. – 2014. – 13 мая. – URL: <https://www.operanews.ru/14122907.html> (дата обращения: 07.02.2018).
539. Крижевский, А. «Мы сами не заметили, как создали новую традицию» : интервью с М. Гельманом / А. Крижевский, Д. Проскуровский. – Текст : электронный // Газета.ru. – 2013. – 30 мая. – URL: https://www.gazeta.ru/culture/2013/05/30/a_5362541.shtml (дата обращения: 12.08.2018).
540. Кубланова, М. Пермский фестиваль «Текстура» представит отражения современности / М. Кубланова. – Текст : электронный // РИА Новости :

- [официальный сайт]. – Москва, 2020. – URL: <https://ria.ru/20100918/276762466.html> (дата обращения: 16.04.2018).
541. Либеральные реформы и культура : круглый стол. – Текст : электронный // Неприкосновенный запас. – 2002. – № 1. – URL: <http://liberal.ru/articles/862> (дата обращения: 02.09.2017).
542. Москвин, Д. «Выигрывая у Москвы» : интервью Марата Гельмана / Д. Москвин. – Текст : электронный // Запрещенное искусство 18+ : [блог]. – [Б. м.], 2020. – URL: <https://artprotest.org/cgi-bin/news.pl?id=11554> (дата обращения: 19.07.2018).
543. Новокрещенова, В. Необходимо менять отношение к культуре как к затратной отрасли / В Новокрещенова. – Текст : электронный // Театрал on-line : [электронное периодическое издание]. – 2019. – 10 декабря. – URL: <https://teatral-online.ru/news/25811/> (дата обращения: 15.01.2020).
544. Письмо Александра Калягина Валентине Матвиенко. – Текст : электронный // Союз театральных деятелей России : [официальный сайт]. – Москва, 2020. – URL: <http://stdrf.ru/news/2139/> (дата обращения: 23.03.2019).
545. Разумовская, Л. Н. Вспомните, как мучился Раскольников / Л. Н. Разумовская // Невское время. – 2007. – 6 апреля. – URL: https://nvspb.ru/2007/04/06/lyudmila_razumovskaya_vspomnit-35965 (дата обращения: 24.07.2018).
546. Райкин, К. И в Москве есть глухая провинция / К. Райкин. – Текст : электронный // Театрал on-line : [электронное периодическое издание]. – 2018. – 17 июня. – URL: <http://www.teatral-online.ru/news/21905/> (дата обращения: 23.08.2018).
547. Репертуар. – Текст : электронный // Пермский театр оперы и балета : [официальный сайт]. – Пермь, 2020. – URL: <https://www.permopera.ru/playbills/repertoire/49182/> (дата обращения: 05.08.2018).
548. Рубинштейн, А. Нужна ли культура власти / А. Рубинштейн. – Текст : электронный // Полит.ру. – 2005. – 26 сентября. – URL: <http://polit.ru/article/2005/09/26/rubinstein/> (дата обращения: 30.08.2017).

549. Савчук, С. Светлой памяти постмодерна посвящается / С. Савчук, М. Эпштейн. – Текст : электронный // Художественный журнал. – 2007. – № 64. – URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/27/article/472> (дата обращения: 03.08.2017).
550. Сеансу отвечают... – Текст : электронный // Сеанс. – 2006. – № 29-30. – URL: <https://seance.ru/articles/novaya-drama-opinions/> (дата обращения: 10.09.2017).
551. Театральные деятели не хотят «жить в бреду». – Текст : электронный // Независимая газета. – 2017. – 9 ноября. – URL: https://www.ng.ru/culture/2017-11-09/2_7112_std.html (дата обращения: 17.01.2018).
552. Театры России : оценка театрального предложения. – Текст : электронный // Лаборатория будущего театра ГИТИС : [сайт]. – Москва. 2019. – URL: <https://www.thefuturelab.ru/census> (дата обращения: 14.02.2019).
553. Теодорос Терзопулос о Курентзисе, «Носферату» и философии театра : [интервью взял Антон Исаков]. – Текст : электронный // ИА REGNUM. – 2018. – 27 ноября. – URL: <https://regnum.ru/news/cultura/2526709.html> (дата обращения: 23.12.2018).
554. Фестиваль «Новая драма – Тольятти». – Текст : электронный // Tabakerka_ru. 2008. – 17 апреля. – URL: <https://tabakerka.ru.livejournal.com/55467.html> (дата обращения: 21.12.2018).
555. Хренов, Н. А. Методологический потенциал культурологии в изучении мирового и отечественного художественного процесса / Н. А. Хренов. – Текст : электронный // Textarchive.ru : [сайт]. – [Б. м.], 2020. – URL: <https://textarchive.ru/c-2511596.html> (дата обращения: 09.04.2018).
556. Швыдкой, М. «Надо заканчивать с катастрофизмом» / М. Швыдкой. – Текст : электронный // Театрал on-line : [электронное периодическое издание]. – 2018. – 6 января. – URL: <http://www.teatral-online.ru/news/20611/> (дата обращения: 20.03.2018).
557. Шляхова, С. Азбука пермских улиц / С. Шляхова. – Текст : электронный // Филолог : [электронный журнал]. – 2012. – № 21. – URL:

http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_21_463 (дата обращения: 09.07.2018).

558. Цена и сцена. Люди театра – о театральной реформе. – Текст : электронный // Российская газета. – 2004. – 22 ноября. – URL: <https://rg.ru/2004/11/22/teatr-reforma.html> (дата обращения: 09.07.2018).