

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования «Уральский федеральный университет имени
первого Президента России Б. Н. Ельцина»
Уральский гуманитарный институт
Кафедра культурологии и социально-культурной деятельности

На правах рукописи

Шишкин Андрей Геннадьевич

**Репертуарный театр продюсерского типа
в аспекте проблемы диалога культур
(на примере екатеринбургского театра «Урал Опера Балет»)**

5.10.1. Теория и история культуры, искусства

Диссертации на соискание ученой степени
кандидата культурологии

Научный руководитель
доктор философских наук, профессор
Медведев Александр Васильевич

Екатеринбург – 2022

Оглавление

Введение.....	4
Глава первая. Репертуарный театр продюсерского типа – тенденция и способ бытия диалога культур в современной музыкально-театральной культуре	
1.1 Репертуарный театр продюсерского типа как новая форма театрально-музыкальной культуры в современной России.....	17
1.2 Эвристический потенциал понятия «диалог культур» для анализа практики искусства.....	52
Глава вторая. Продюсерские проекты в екатеринбургском театре «Урал Опера Балет» как реализация диалога культур.	
2.1 Диалог и полилог культур (Индия, США, Россия) в опере Филипа Гласса «Сатъяграха».....	68
2.2 Формирование исторической памяти в процессе взаимодействия культур (Польша, Германия, Россия) в опере М. Вайнберга «Пассажирка».....	81
2.3 Традиционные христианские ценности в свете разных культур (Греция, Чехия, Россия) в опере Б. Мартину «Греческие страсти».....	95
2.4 Пьеса А. П. Чехова как посредник между культурами России, Венгрии и США в опере П. Этвёша «Три сестры».....	106
Заключение.....	125
Список литературы.....	129
Приложение А. «"Пассажирка" М. Вайнберга. Первая театрализованная постановка оперы в России»: параллельная программа событий.....	162

Приложение Б. Биография М. Вайнберга и опыт разных постановок оперы «Пассажирка».....	165
Приложение В. Биографии Н. Казандзакиса, Б. Мартину.....	168
Приложение Г. Опера «Греческие пассионы»: содержание, история постановок.....	170
Приложение Д. «"Греческие пассионы" Б. Мартину. Первая постановка в России»: параллельная программа событий.....	172
Приложение Е. Биография Петера Этвёша.....	174

Введение

Актуальность исследования. Актуальность данного исследования определяется объективной реальностью современного бытия. Оно характеризуется четко осознаваемой амбивалентностью, явной культурной антиномией: стремлением к сохранению независимости, культурной уникальности и жадой всеобщей интеграции. Идея многообразия культур, которая стала утверждаться с конца XVIII – начала XIX веков и получила развитие в теориях культурно-исторической типологии, столкнулась с идеей универсализации исторического процесса, которая стала доминирующей в концепции глобализации. Глобализация требует все более широких и глубоких связей между самостоятельными культурными целостностями. Этот амбивалентный процесс все более затрагивает не только экономическую, технологическую, научно-техническую сферы общественного бытия, но и духовно-культурную. Искусство выступает своеобразной лакмусовой бумажкой, позволяющей выявить и положительные, и отрицательные аспекты реального взаимодействия культур.

Важнейшей парадигмой культурологии при исследовании процесса взаимодействия культур является диалог, приобретающий особое значение в связи с процессами глобализации. Существует спектр теоретических понятий, осмысляющих сложную палитру связей в реальной практике бытия культуры: «взаимоотношения культур», «взаимодействие культур», «межкультурные коммуникации», «диалог культур». Каждое из этих понятий обладает собственным эвристическим потенциалом, разным объемом содержания, методологическим ракурсом рассмотрения проблемы. Все данные понятия

конституированы, но не отрефлексированы. Одна из наиболее эффективных форм диалога культур – это искусство. Оно позволяет культуре адаптироваться к новым условиям, рождает пространство для приобщения к иным культурам, и, наряду с этим, позволяет сохранить культурную идентичность. Обращение к опыту искусства может способствовать дальнейшему развитию теории диалога культур.

Кроме того, актуальность исследования определяется необходимостью теоретического осмысления практического опыта современного оперного театра, который все чаще переходит на новый уровень практической деятельности, которая способствует расширению и обогащению эмпирической базы современного культурологического знания. Это, на наш взгляд, будет способствовать дальнейшему развитию теории культуры, а также продемонстрирует путь реального сближения культурного опыта народов.

Наконец, современный оперный театр может и должен быть рассмотрен как особый канал межкультурного взаимодействия, что обусловлено природой оперного искусства. Постановка оперы – своеобразная форма полилога авторов музыкально-сценического произведения и постановщиков. И работа над созданием оперного спектакля является процессом диалога культур и, особенно в том случае, когда его авторы принадлежат разным культурным системам.

Поскольку специфика театрального дела предполагает коллективное творчество, то проблема диалога культур соотносится с проблемой духовных и практических отношений разных субъектов-творцов оперного спектакля. Ключевую роль в этом процессе играет управляющее воздействие со стороны директора. Он выступает, с одной стороны, как посредник между авторами произведения-первоисточника, постановщиками и зрителями, а с другой стороны, сам становится субъектом диалога культур, и выражает через выбор произведения и постановку спектакля собственное отношение к произведению и ценностям тех культур, которые стали его основой.

В новых экономических и социально-культурных условиях российский репертуарный оперный театр претерпевает серьезные изменения, требующие от

руководителей выработать новый способ и стиль управления. Потому как ответ на вызовы времени, параллельно с традиционным репертуарным театром возникает репертуарный театр продюсерского типа. Именно этот тип театра потребовал взаимодействия, союза продюсерского театра и идеологии «диалога культур».

Театр «Урал Опера Балет» одним из первых среди российских репертуарных театров стал использовать в своей работе технологии продюсерского театра: трансформации в организационной структуре здесь начались с 2012 года – они позволили выработать новую систему работы над премьерами, привели к реализации четырех крупных международных проектов, определили новый алгоритм взаимодействия со зрительской аудиторией. Осмысление этого опыта также обуславливает актуальность темы диссертационного исследования.

Степень научной разработанности темы. Важнейшей парадигмой данного исследования является понятие «диалога культур», появлению которого в философско-культурологической мысли XX века предшествовали многочисленные труды, посвященные проблемам социокультурного развития и взаимодействия культур. В анализ данных проблем большой вклад внесли зарубежные и отечественные исследователи, такие как Дж. Вико, М. Ф. Вольтер, М. Бубер, И. Г. Гердер, Х. Гадамер, Н. Я. Данилевский, И. Кант, П. А. Сорокин, А. Тойнби, О. Шпенглер. Понятие «диалог культур» ввел в научный оборот М. М. Бахтин, который понимал под диалогом универсальный способ существования и изучения не только человеческой личности, но и культуры. Учение о диалоге культур М. М. Бахтина было продолжено в трудах В. С. Библера, А. А. Гусейнова, М. С. Кагана, В. А. Лекторского, Ю. М. Лотмана, В. С. Степина, Л. Н. Когана, А. В. Ахутина, Г. С. Померанца и других. К наиболее значимым в контексте проблем диссертационного исследования относятся труды М. М. Бахтина, основоположника школы «диалога культур» В. С. Библера и создателя семиотической концепции культурного диалога Ю. М. Лотмана.

При рассмотрении межкультурного диалога в пространстве искусства автор опирался на работы отечественных исследователей – М. С. Кагана, Д. С. Лихачева, Л. А. Закса, В. В. Жидкова, Ю. А. Сорокина, И. Ю. Марковина, Ю. С. Степанова, В. М. Розина. Диалог культур в музыкальном театре рассматривается с учетом идей С. С. Аверинцева, С. А. Исаева, О. В. Бочкаревой. Поскольку практическая часть диссертации связана с реализацией международных проектов и работой с инокультурным материалом, актуальной представлялась проблема понимания как основа герменевтики (Ф. Шлейермахер, В. Дильтей, М. Хайдеггер, Х.-Г. Гадамер).

В контексте исследования большое значение имели работы, освещающие содержание актуальных геокультурных процессов современности. Этим объясняется обращение к трудам, в которых отражены различные аспекты процессов глобализации, в том числе связанные с диалогом культур. Среди наиболее значимых – научные сборники «Диалог культур в глобализующемся мире: мировоззренческие аспекты» под редакцией В. С. Степина и А. А. Гусейнова, «Межкультурный диалог как фактор развития общеевропейского гуманитарного пространства» под редакцией М. Попова и А. Акуловой, «Диалог культур в эпоху глобализации и цифровизации» под редакцией Н. Б. Кирилловой и И. Я. Мурзиной; работы М. С. Кагана, А. П. Маркова, Г. А. Аванесова, Е. Б. Вознюка, А. Н. Дрозда, А. И. Шендрика, М. В. Москалюка, А. П. Маркова, Б. Нейчмана, А. В. Костиной, Т. П. Григорьевой, Н. М. Боголюбова, Ю. В. Николаева. А также работы, посвященные теме локальных культур в глобальной культуре, Ю. В. Рыжова, Г. В. Иванченко, Л. Ю. Егле, А. Голбарг и других.

Для анализа проблемы свободы творчества как фактора диалогических отношений были использованы методы философские, психологические, социологические. Рассматривались наиболее разработанные экзистенциальные концепции свободы творчества Н. А. Бердяева, И. А. Ильина; детерминистские – П. Гольбаха, Л. Бюхнера; работы современных отечественных исследователей А. Н. Лука, Н. Ю. Щербаковой, В. В. Батеженко, В. М. Дармограя,

А. И. Назарычевой, П. В. Алексеева, А. В. Панина, Т. С. Злотниковой, С. В. Мартынюка, В. Н. Келасьева, Е. В. Сазонниковой и других.

Автор в своей работе опирался на исследования в области менеджмента исполнительских искусств. В частности, на труды «Менеджмент в сфере культуры» Г. Тульчинского и Е. Шековой, «Музыкальный менеджмент» С. Корнеевой, «Менеджмент в сфере культуры и искусства» М. Переверзевой и Т. Косцовой, а также издания по стратегическому менеджменту А. Н. Фомичева, А. И. Орлова, И. А. Фирсовой.

Для анализа процесса восприятия произведения искусства, который есть процесс диалога, использовались исследования по социологии культуры и взаимодействию со зрителем Л. Г. Ионина, Е. С. Демидовой, В. Н. Дмитриевского, Д. А. Доновой, М. Пахтера и Ч. Лэндри, Ф. Котлера и Дж. Шеффа.

В процессе работы представляли интерес труды по теории и практике менеджмента в театральном сегменте – это исследования А. Якупова, В. Жидкова, Э. М. Короткова, М. Драгичевич-Шешич, Б. Стойковича, С. Б. Войтковского, А. Михайловой, В. С. Шкариной, О. А. Гармаш, а также публикации В. Страды, А. А. Мошенского, И. Д. Митиной, А. В. Мартыненко, М. В. Моисеевой, Р. Р. Байтасова, Е. Г. Ходжаян и других.

Наиболее важными в анализе специфики театрального продюсирования являются исследования Г. Г. Дадамяна, Д. Я. Смелянского, М. Г. Рубинштейна, Г. З. Мордисона. Также определению различий репертуарного и продюсерского театра и дальнейшего развития российского театра способствовали работы О. В. Белоцерковского, Е. А. Левшиной, А. В. Висловой, П. А. Руднева, К. Э. Разлогова, А. Е. Князевой, М. Ю. Давыдовой, М. Пахтера, Ч. Лэндри и другие. Особое значение имело исследование К. И. Фокиной, в котором на стыке репертуарного и продюсерского театров выявляется еще одна модель – «репертуарный театр продюсерского типа» [244]. Данный термин используется в данной работе для обозначения современной организационно-управленческой структуры театра «Урал Опера Балет». Большую помощь в научном

исследовании оказали труды по теории и истории театра, написанные К. С. Станиславским, В. И. Немировичем-Данченко, В. Э. Мейерхольдом, М. А. Чеховым, А. А. Пилюгиным, В. В. Стасовым, Ю. М. Орловым; работы, посвященные истории театра «Урал Опера Балет» С. С. Эбергардта, В. И. Порски, О. Л. Девятовой. Основополагающими стали соответствующие законы и статьи Конституций России и СССР, Указы Президента России по основным направлениям государственной культурной политики, законодательно-правовые документы, регулирующие систему управления сферой культуры Министерства культуры РФ. В практической части диссертации использовались критические и аналитические материалы современных российских и европейских музыковедов и критиков. Это работы Г. С. Гун, А. В. Парина, Ю. А. Бедеровой, М. А. Гайкович, П. Г. Поспелова, Е. В. Черемных, В. С. Кичина, М. А. Крыловой, А. П. Матусевича, Л. В. Барыкиной, Е. Г. Беляевой, Е. Ю. Бирюковой, Е. Д. Кривицкой, Д. Ф. Морозова, И. Ю. Овчинникова, Н. Н. Сурниной, А. Г. Галайды, И. Л. Муравьевой, Т. М. Беловой, А. Макаровой, А. Е. Кром, И. Г. Хангельдиевой, К. Байера, Д. Ю. Густяковой, а также С. Мёша, К. Билланда, Д. Карлина и других.

Несмотря на многоаспектность приведенных исследований, касающихся затронутых в работе вопросов, остается проблемным и требует специального исследования вопрос о формировании репертуарного театра продюсерского типа, специфики управления им в свете проблемы диалога культур.

Объектом данного исследования является музыкально-театральная культура России.

Предмет исследования – репертуарный театр продюсерского типа в современной оперной культуре.

Цель исследования – выявить особенности репертуарного театра продюсерского типа в аспекте проблемы диалог культур (на примере екатеринбургского театра «Урал Опера Балет»).

Достижение поставленной цели потребовало решения следующих **задач**:

1. Раскрыть особенности управленческой модели репертуарного театра продюсерского типа в организации диалога как коммуникативной практики (на примере театра «Урал Опера Балет»).
2. Проанализировать особенности диалога культур (полилог, специфику формирования исторической памяти в процессе взаимодействия культур, религиозно-ценностные основания культуры, художественный текст как посредник между культурами).
3. Раскрыть организационно-творческую методологию реализации международных оперных проектов, идейно-концептуальной основой которых стал диалог культур.
4. Проанализировать конкретные художественные опыты диалога культур в современной опере в практике театра «Урал Опера Балет».
5. Раскрыть алгоритмы реализации проекта «Сатьяграха» Ф. Гласса как пример взаимодействия русской и внеевропейской художественных культур.
6. Проанализировать диалог культур как механизм сохранения исторической памяти на примере постановки оперы «Пассажирка» М. Вайнберга.
7. Выявить своеобразие бытия христианских ценностей в национальных культурах в парадигме диалога культур на примере постановки оперы «Греческие страсти» Б. Мартину.
8. Раскрыть возможности текста как посредника в диалоге культур на примере постановки оперы «Три сестры» П. Этвёша.

Теоретико-методологическая основа исследования. Исследование опирается на методологию комплексного анализа, использующего методы разных наук – философии, истории, искусствоведения, культурологии. Использовались положения теории менеджмента и маркетинга. Сравнительный, герменевтический анализ, семиотический подход использовались при осмыслении понятия «диалог культур». Историко-сравнительный метод имел значение при сопоставлении разных моделей

управления театральными организациями, культурно-исторический – для характеристики российского репертуарного театра и проектной модели организации театрального дела. Театроведческий анализ применялся при характеристике постановок театра «Урал Опера Балет», описательный метод, а также семиотическая и герменевтическая методологии – при характеристике процессов реализации театральных проектов.

Научная новизна. Работа представляет собой первую попытку целостного осмысления деятельности репертуарного театра продюсерского типа по освоению диалога культур на примере реализации международных театральных проектов театра «Урал Опера Балет». И определяется деятельностью продюсера в рамках театра данного типа, с учетом требований времени, решаемой в поле диалога культур, а также в связи со сложной диалектикой объективных условий и свободы творчества.

- Показано, что процесс глобализации порождает необходимость репертуарного театра продюсерского типа и видоизменяет функции управленца – организатора диалога – как коммуникативной практики на различных уровнях.
- Показано, что диалог культур выступает доминирующей тенденцией в развитии театральной культуры, способствующей более эффективному реагированию творческого процесса на запросы времени.
- Проанализирована практика театра «Урал Опера Балет» как диалога культур и выявлены характерные особенности межкультурного взаимодействия (полилог, специфику формирования исторической памяти в процессе взаимодействия культур, религиозно-ценностные основания культуры, художественный текст как посредник между культурами).

Положения, выносимые на защиту:

1. Рассматривая русский репертуарный театр в контексте его исторического развития и тех социокультурных изменений, которые в последние десятилетия произошли в российском обществе и в едином мировом

культурном пространстве, мы свидетельствуем о том, что новые условия потребовали от театра определенных изменений. Это привело к возникновению пограничной модели организации театрального дела – репертуарного театра продюсерского типа, который вобрал в себя определенные черты традиции русской театральной культуры, а также и театра проектного, или продюсерского, и на сегодняшний день может быть признан наиболее перспективной моделью устройства репертуарного театра. Это повлекло за собой и изменение роли продюсера как организатора диалога «режиссер – композитор – творческий коллектив театра».

2. Работа продюсера в рамках репертуарного театра продюсерского типа учитывает сложную диалектику объективных условий и свободы творчества, актуализирующихся в диалоге культур. Изменение роли руководителя театра позволили соотнести понятия «театральный менеджер» и «продюсер», а также выявить новый тип управленца, который в данной работе назван «директор-продюсер».
3. В процессе постановки спектаклей работа международной команды с инокультурным материалом позволяет выстраивать диалог культур: диалог и полилог культур (Индия, США, Россия) в опере Ф. Гласса «Сатьяграха»; формирование исторической памяти в процессе взаимодействия культур (Польша, Германия, Россия) в опере М. Вайнберга «Пассажирка»; традиционные христианские ценности в свете разных культур (Греция, Чехия, Россия) в опере Б. Мартину «Греческие страсти»; пьеса А. П. Чехова как посредник между культурами России, Венгрии и США в опере П. Этвёша «Три сестры».
4. Доказана эффективность различных форм работы со зрителем (встречи, дискуссии, лекции, театрализованные читки, концерты, выставки, создание специальных информационных ресурсов, буклетов) для вовлечения его в пространство музыкально-театральной культуры XX-XXI вв. и реализации диалога культур.

Теоретическая значимость работы состоит в том, что материалы и результаты исследования предлагают новый ракурс видения проблемы диалога культур в сфере современного оперного театра: диалог культур в его сложной содержательности и социокультурной полифункциональности рассмотрен и осмыслен как контекст, эвристическое средство и цель институционального оперного менеджмента и современной оперной практики. Выводы, сделанные в диссертации, создают основу для прикладных культурологических исследований в области сценического менеджмента.

Практическая значимость данного исследования весома, прежде всего, для руководителей театральных организаций, которые могут в своей деятельности использовать механизмы реализации проектов театра «Урал Опера Балет», а также новую управленческую структуру, которая в данной работе определяется как «репертуарный театр продюсерского типа». Результаты исследования могут быть применены в разработке программ культурной политики и межгосударственного сотрудничества в культурной сфере. В учебно-педагогической деятельности – в курсах по культурологии, театроведению, менеджменту сферы культуры, других социогуманитарных дисциплин, а также при разработке спецкурсов по продюсированию.

Эмпирическая база исследования – опыт реализации международных проектов, осуществленных театром «Урал Опера Балет» («Сатьяграха», «Пассажирка», «Греческие пассионы», «Три сестры»), закрепленный в театральной документации, экспертных оценках критиков и зрителей.

Степень достоверности результатов исследования обеспечивается достаточной теоретической базой, представляющей собой совокупность проанализированной культурологической, философской, театроведческой литературы; научными интерпретациями и исследованиями по сценическому менеджменту, маркетингу и социологии культуры; корректным использованием культурологического категориального аппарата.

Апробация результатов исследования. Основные положения исследования были представлены для обсуждения на заседаниях кафедры

культурологии и социально-культурной деятельности Уральского федерального университета имени Первого Президента России Б. Н. Ельцина. Идеи, изложенные в работе, апробировались в ходе выступлений и дискуссий в рамках научно-практических конференций: I международной музыковедческой конференции «Россия – Польша: музыкальный диалог» (Москва, 2015), Международного форума «Вайнберг. Возвращение» (Москва, 2017), VI Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции «Диалог культур сквозь призму искусства: история, теория, практика» (Нальчик, 2019), Международной научной конференции «Диалог культур в эпоху глобализации и цифровизации» (Екатеринбург, 2020), X Всероссийской научно-практической конференции (с международным участием) «Диалоги о культуре и искусстве» (Пермь, 2020), Всероссийской научно-практической онлайн-конференции с международным участием «Театр как феномен региональной культуры» (Кемерово, 2020), Международной научно-практической конференции «Чеховские чтения в Ялте» (2020), а также в рамках круглого стола «Опера и религия» (Екатеринбург, 2018) и дискуссии в Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского «Что произошло с оперным либретто в XX-XXI веке?» (Москва, 2019).

По теме диссертационного исследования опубликовано девять статей, из них одна – в издании, проиндексированном в Scopus, WoS, четыре – в изданиях, рекомендованных ВАК РФ, четыре статьи проиндексированы в РИНЦ.

Соответствие диссертации паспорту специальности. Основные научные положения диссертационного исследования напрямую связаны со следующими пунктами паспорта специальности 5.10.1 «Теория и история культуры, искусства»: 2. Теоретические концепции культуры; 8. Культурогенез и антропогенез, эволюция культурных форм; 9. Историческая преемственность в сохранении и трансляции культурных ценностей и смыслов. Традиции и инновации в истории культуры; 13. Механизмы взаимодействия ценностей и норм в культуре и истории; 15. Возникновение и развитие исторически удаленных и современных феноменов культуры; 25. Искусство как

феномен культуры; 38. Культура и коммуникация. Межкультурные коммуникации; 41. Диалог культур и их взаимообогащение. Культурные контакты и взаимодействие культур народов мира; 44. Культурная политика общества, национальные и региональные аспекты культурной политики. Государственная и негосударственная культурная политика.

Структура и объем работы подчинены логике изучения предмета исследования, его цели и задач. Диссертация состоит из введения, двух глав и шести параграфов, заключения, а также списка литературы и шести приложений. Общий объем работы составляет 161 страницу.

Во **Введении** обосновывается актуальность темы исследования, рассматривается степень ее разработанности, определяется объект, предмет, цель и задачи работы, излагается теоретико-методологическая основа исследования, представляется научная новизна, выдвигаются положения, выносимые на защиту, характеризуется эмпирическая база исследования, определяется степень достоверности полученных результатов, обосновывается структура и объем диссертации.

В первой главе «Репертуарный театр продюсерского типа – тенденция и способ бытия диалога культур в современной музыкально-театральной культуре», включающей два параграфа, раскрыты особенности управленческой модели репертуарного театра продюсерского типа в организации диалога как коммуникативной практики; проанализированы особенности диалога культур (полилог, специфика формирования исторической памяти в процессе взаимодействия культур, религиозно-ценностные основания культуры, художественный текст как посредник между культурами).

Вторая глава «Продюсерские проекты в екатеринбургском театре “Урал Опера Балет” как реализация диалога культур», состоящая из четырех параграфов, посвящена рассмотрению крупных международных проектов театра «Урал Опера Балет» – «Сатьяграха», «Пассажирка», «Греческие пассионы», «Три сестры» – в контексте диалога культур и с учетом влияния продюсерских идей на процесс их реализации.

В **Заключении** подводятся итоги работы, формулируются основные выводы, определяются научные перспективы темы исследования.

Дополняют работу шесть **Приложений**, посвященных практике реализации проектов театра «Урал Опера Балет»: А. «"Пассажирка" М. Вайнберга. Первая театрализованная постановка оперы в России»: параллельная программа событий»; Б. «Биография М. Вайнберга и опыт разных постановок оперы "Пассажирка"»; В. «Биографии Н. Казандзакиса, Б. Мартину»; Г. «Опера "Греческие страсти" Б. Мартину: содержание, история постановок»; Д. «"Греческие страсти" Б. Мартину. Первая постановка в России»: параллельная программа событий»; Е. «Биография П. Этвёша».

Глава 1. Репертуарный театр продюсерского типа – тенденция и способ бытия диалога культур в современной музыкально-театральной культуре

1.1 Репертуарный театр продюсерского типа как новая форма театрально-музыкальной культуры в современной России

Театр живет во времени, которое ставит новые проблемы и требует изменений в организации и управлении. Исторически сложились две базовые системы организации театрального дела: система репертуарного театра, наиболее распространенная в России, которой соответствует иерархическая форма управления, и модель продюсерского, или проектного театра. Эти системы представляют собой принципиально разные способы функционирования театра в социуме, когда репертуарный театр воспринимается, прежде всего, как постоянный, стационарный, имеющий государственную поддержку, а продюсерский – как независимый, частный, изменчивый.

Репертуарный театр отличает наличие постоянного (или медленно обновляемого) репертуара. Для такого театра характерна система управления, когда единая, неделимая труппа подчиняется единой художественной воле и исполняет репертуар, являющийся выражением этической и эстетической программ художественного руководства; при этом сам спектакль становится «основной единицей» творческой деятельности театра. В процессе управления

репертуарный театр рассматривается как единый организм, целостная художественная система, в рамках которой действуют не только организаторы, постановщики и исполнители той или иной постановки, но и сотрудники всех сопутствующих театральных служб, а также зрительская аудитория. Прокат, или эксплуатация, успешных спектаклей в репертуарном театре продолжается долгое время. При этом определенная последовательность и периодичность их показа фиксируется в репертуарной (прокатной) афише, которая представляет собой план проката репертуара и содержит названия спектаклей в соответствии с датами их показа. Как отмечает Е. А. Левшина, «репертуарное предложение театра – это не только перечень названий, входящих в репертуарную афишу, это и количественные характеристики проката. Частота проката отдельных названий, удельный вес каждого из них в прокатной афише могут существенно изменить общую картину репертуарного предложения, сделать незаметными одни – редко показываемые – названия и акцентировать другие» [147, с.5].

В репертуарном театре чаще всего встречается иерархическая система управления, которая реализуется на трех уровнях: руководителей низового звена (театральных подразделений), среднего звена (главный режиссер, заместители директора) и высшего звена (директор или, при двуедином руководстве организацией, директор и художественный руководитель). Ключевое значение для музыкальных театров имеют те структурные подразделения, которые непосредственно участвуют в процессе производства и дальнейшей эксплуатации спектакля. Каждое подразделение имеет своего руководителя: главный дирижер – в оркестре, художественные руководители или управляющие в оперной и балетной труппах, начальники производственных и монтажных цехов и так далее. Немалая роль в театре иерархической модели принадлежит управлению обширным фондом собственности. Это делает необходимым включение в его структуру инженерно-технической службы и других отделов, обязательных для большинства организаций. В результате формируется сложный театральный

организм, успешная работа которого зависит от правильного взаимодействия его отдельных подразделений и грамотного руководства.

Проектный (продюсерский) театр – это автономная форма организации театрального дела, предназначенная для осуществления свободных театральных инициатив. Его главная отличительная черта – отсутствие постоянной труппы и, как правило, стационарной площадки для выступлений. По форме собственности он может быть как коммерческим, так и некоммерческим, создаваться на свободной театральной площадке или на сцене репертуарного театра, сочетать разные источники финансирования.

При проектной форме управления театром руководитель (продюсер) становится единственным творческим и управленческим центром и самостоятельно реализует в полном объеме все этапы от формирования творческой идеи до реализации творческого результата, что позволяет преодолеть биполярность управления. Формируется локальная структура, которая не предполагает возникновения разнообразных внутритеатральных связей, связанных с работой над постановкой многочисленных внутренних служб, как это бывает при иерархической системе управления. Реализация творческих идей в данном случае имеет конкретные временные границы, ясный бюджет, постановщиков и исполнителей, предполагает более рациональное использование интеллектуальных, творческих, информационных и финансовых ресурсов в рамках каждого конкретного проекта, что позволяет выделить его из общей деятельности организации. Соответственно, существование творческого процесса в рамках такой структуры можно рассматривать как реализацию ряда последовательных проектов. Театры этого типа имеют возможность существовать благодаря поддержке попечительского совета, спонсорской помощи и собственным средствам, а система инструментов и механизмов проектного театра «позволяет осуществлять адекватный внутренний контроль и сокращать риски в условиях рыночной экономики» (А. Я. Рубинштейн).

На западе эта организационная система для представления оперы получила название «стаджионе» (от итал. stagione – сезон). Для подготовки

спектакля собирается команда постановщиков и исполнителей, а ее прокатная история предусматривает определенное количество показов в течение месяца с возможностью ее дальнейшего возобновления по разовым контрактам, при этом, место проведения и состав исполнителей могут меняться. «Основной единицей» творческой деятельности этой модели существования театра становится проект, то есть «комплексное, не повторяющееся, одномоментное мероприятие, ограниченное по времени, бюджету, ресурсам, а также четкими указаниями по выполнению, разработанными под потребности заказчика» [64, с. 16].

Исторически система стаджионе сложилась в Великобритании (там же сформировались и первые репертуарные театры – Шекспировский мемориальный театр, 1879; лондонский «Независимый театр», 1891) и в Соединенных Штатах, а в настоящее время ее используют крупнейшие мировые театры. Подобная организация влияла и на собственно художественную сторону. Исполнители при таком подходе получают возможность полностью погрузиться в работу и сосредоточиться на подготовке единственной партии (в то время как в репертуарных театрах есть необходимость поддерживать в рабочем состоянии весь идущий репертуар). Кроме того, за каждым солистом закрепляется определенное амплуа (вагнеровский, вердиевский певец и пр., исполнитель первых или вторых ролей), а успех его карьеры во многом зависит от работы агента. Определенная творческая задача участника проекта и продолжительность работы задается контрактом, который означает «изначально задаваемую конкретность, узость, конечность творческих трудовых отношений» [248, с. 160], в то время как в репертуарном театре репертуар формируется под конкретный коллектив, и творческие задачи актеров труппы могут быть широки и непредсказуемы. Обратную пропорциональность этих явлений Н. Л. Фролова определяет следующим образом: «Постоянный коллектив» формируется в условиях неопределенности во времени и творчестве, а четко прописанные на конкретный срок творческие обязанности актеров в проектном театре являются

подтверждением конечности, то есть непостоянства взаимоотношений. В результате постоянство рождается из неопределенности» [248, с. 93].

Несмотря на распространенность в Европе системы стаджионе, «базовой» российской моделью был и остается репертуарный театр. Начало его формирования было заложено еще в Императорских театрах в XVIII веке, а во времена Советского Союза эта творческо-организационная модификация признавалась единственно возможной. Она была реализована в обширной системе государственных театров, которая, по мнению историка театра Г. З. Мордисона, способствовала расцвету русской режиссуры в XX веке и могла иметь определенное влияние на театральное дело в Европе.

Формирование российской театральной системы началось в 1756 году с елизаветинского «Указа об учреждении русского профессионального театра в Петербурге», согласно которому Александринский театр получал здание, труппу и ежегодное финансирование; директором театра стал драматург Александр Сумароков. За театром закреплялась функция трансляции государственной идеологии и просвещения, а его особенностью стало сосуществование под одной крышей русской, итальянской, французской и немецкой трупп, что давало почву к культурному взаимодействию.

Императорские театры (помимо Александринского театра – Малый и Большой театры в Москве, Мариинский и Михайловский театры в Санкт-Петербурге) считались лучшими в России: «художественно-творческие и организационные методы, возникшие в их недрах, многие десятилетия являлись образцом для многочисленных частных театров» [202, с. 4]. Они относились к ведомству Министерства двора и уделов, по сути, являлись собственностью императорской семьи. В отличие от других форм театральных организаций, имели собственное здание и – впервые в мире – постоянную труппу, которые не мыслились в отрыве друг от друга; с деятельностью этих театров связано, в том числе, возникновение понятия ансамблевости, формирование особой школы сценического мастерства, учреждение должности художественного руководителя. В Императорских театрах в первые десятилетия параллельно

работали оперные, балетные и драматические труппы – так, в Петербурге первые музыкальные спектакли проходили на сцене Каменного театра (1784—1886), который впоследствии был перестроен в Петербургскую консерваторию, а придворная труппа стала выступать на сцене нового Мариинского театра (1859).

Первым общественным музыкальным театром Москвы стал Петровский театр (1780). В театре также работала оперная и драматическая труппы, состоящие из свободных и крепостных, выступали приезжие итальянские, немецкие, французские коллективы, а к постановке принимались, в том числе, русские оперы М. М. Соколовского, М. А. Матинского, В. А. Пашкевича и других. В 1825 году на месте сгоревшего Петровского театра был построен императорский Большой театр; вторая часть труппы Петровского театра образовала Малый театр, в репертуаре которого иногда появлялись и оперные постановки, а в 1879 году состоялась премьера оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин».

Таким образом, в системе государственных театров России существовали театры императорские, казенные (бывшие придворные театры, которые в 1783 году получили статус публичных и перешли на платную деятельность, а с 1882-го стали финансироваться из казны). Существовали и частные театры, по большей части, наследники крепостных театров, которые после 1861 года изменили свой статус; а также городские театры, антреприза и товарищества. Г. Г. Дадамян образно сравнивал театральную систему, сложившуюся в дореволюционной России, с пирамидой, «устойчиво возвышающейся на неустойчивом основании». Ее вершиной выступали пять императорских театров, финансируемых из бюджета министерства двора; частные стационарные театры, которые в разные годы «выполняли важную культурную миссию в обществе»; а «неустойчивым основанием театральной пирамиды была антреприза – простая и коллективная» [72, с. 7].

Что касается антрепризы (от фр. *entreprise* — предприятие), ее возникновение связано с формированием в Европе в начале XVI века первых

профессиональных трупп. Как частное зрелищное предприятие она объединяет приглашенных артистов для участия в создании и прокате спектакля (или репертуара) на арендованной площадке. Именно благодаря антрепренерам Россия познакомилась с искусством оперы: итальянские труппы стали работать при дворе с 1730-х годов. Особенно успешной была деятельность итальянца Д. Б. Локателли, первого в нашей стране профессионального антрепренера, построившего московский «Оперный дом» у Красных ворот, на сцене которого попеременно выступали его труппа и артисты «Российского университетского театра».

В русском театре антреприза появилась в середине XIX века, когда владельцы крепостных театров начали отпускать своих актеров на «отхожий промысел»: постепенно из них стали собирать театральные труппы, которые возглавляли, как правило, актеры или меценаты. До 1882 года антреприза развивалась только в провинции, а после театральной реформы пришла и в столицы: право участия в ней получали также актеры казенных театров.

Вплоть до 1917 года в России антреприза составляла основной массив театральных организаций. Ежегодно в стране работало около трехсот таких частных театров – некоторые из них обладали музыкально-драматическими или оперными труппами, и «нередко бывало, что предприниматель, державший смешанный коллектив, содержал драматическую труппу за счет оперной» [50] (антрепризы П. М. Медведева, И. Я. Сетова, И. Е. Питоева, М. М. Бородея и другие). Многие антрепризы исчезали так же быстро, как и появлялись, – другие, начиная с гастрольной деятельности, со временем становились оседлыми, приобретали собственное здание и развивались именно как репертуарные театры с определенным образом подобранным и организованным репертуаром. Исследователь С. Б. Войтковский подчеркивает положительное значение антреприз в связи с развитием русской национальной оперы, которая требовала иного подхода к постановке и представлению оперного спектакля, и которую не могли в полной мере обеспечить императорские театры, не столь отзывчивые на изменения художественного запроса.

Огромное влияние на развитие русского оперного театра оказала деятельность антрепренеров И. П. Прянишникова, С. И. Мамонтова, С. И. Зимина. Первый из них, Ипполит Прянишников, прославился, прежде всего, как исполнитель и вокальный педагог, основатель русской певческой школы и вокально-ансамблевого исполнительства. В 1889 году он организовал Товарищество оперных артистов, работавшего в Киеве, затем в Москве. Сам выступал режиссером спектаклей, предпочитая русские оперы, а сила его представлений, по отзывам современников, была не во внешней притягательности, а в чистоте вокального ансамбля.

Частная русская опера Саввы Мамонтова открылась в 1885 году для постановки, главным образом, русских опер. Критик В. Стасов, досадуя на «презрение» к русским операм в казенных театрах, отмечал: «Он [Мамонтов] создал в Москве, на свои собственные средства, русскую оперу, нашел оркестр, нашел хоры, нашел солистов, между которых несколько сильно замечательных, с Шаляпиным во главе» [229]. Именно в театре Мамонтова впервые были исполнены: «Русалка» А. Даргомыжского, «Борис Годунов» и «Хованщина» М. Мусоргского; «Снегурочка», «Псковитянка», «Сказка о царе Салтане» Н. Римского-Корсакова; «Орлеанская дева», «Мазепа» и «Чародейка» П. Чайковского. Над оформлением спектаклей работали знаменитые художники М. Врубель, А. Головин, К. Коровин, И. Левитан, В. Поленов, В. Серов, А. и В. Васнецовы, и сам Мамонтов принимал участие в постановках спектаклей как режиссер.

Опера Мамонтова закрылась в 1904 году – в это же время под руководством молодого купца и промышленника Сергея Зимина возникла Московская Частная опера, продолжившая традиции Мамонтова. С. И. Зимин укрепил позиции русской классической оперы, смог вывести на новый уровень организацию сценического процесса, сделав акцент на выпуске представления как на событии и превратив череду премьер в производственный конвейер [50]. В составе труппы театра выступали лучшие солисты России: Ф. Шаляпин, Л. Собинов, В. Петрова-Званцева, А. Нежданова, Е. Цветкова (часть коллектива

пришла из закрывшегося «Товарищества артистов московской частной оперы» М. М. Ипполитова-Иванова). Театр успешно работал до революции и считался достойной альтернативой императорскому Большому театру.

Процесс обновления оперного дела, связанный с достижениями опер Мамонтова и Зимина, и обновления театральной системы во главе с основателями Московского художественного театра, повлиял и на развитие театрального процесса в провинции. По мнению исследователя В. Порска, если процветающая в начале XX века антреприза делала ставку на ярких певцов с большим репертуаром, то «музыкальные деятели той поры мечтали создать подлинно художественный оперный театр» [259, с. 23]. Таким театром должен был стать и стал Новый городской театр в Екатеринбурге (ныне «Урал Опера Балет»), созданный в 1912 году, что было ответом на потребность горожан в театральном и музыкальном искусстве.

Наследником системы государственных репертуарных театров стала советская театральная система. По оценке Герберта Уэллса, одним из первых западных литераторов посетившим советскую Россию, театральное искусство после революции оказалось наиболее устойчивым элементом русской культурной жизни. Если до революции за государством были закреплены лишь императорские и ряд казенных театров, то в советский период под государственный контроль попало все множество существующих на тот момент театров – всего более 1500, на содержание которых выделялось 10 % всего бюджета страны. Также были созданы новые музыкальные организации: Оперная студия Большого театра под руководством К. Станиславского, Музыкальная студия МХТ В. Немировича-Данченко, впоследствии объединенные в Московский академический музыкальный театр; Детский музыкальный театр (имени Н. И. Сац); Малый оперный театр (Михайловский театр); организованы национальные музыкальные театры и направления по подготовке кадров для них при столичных консерваториях. Всего в СССР работало до 48 театров оперы и балета [179]. При этом за годы советской власти театр переживал разные периоды, связанные с увеличением и

уменьшением финансирования и налогообложения, требований отчетности и ужесточения цензуры, что влияло на количество действующих театров и художественный уровень постановок. Важнейшим событием советского периода стало равнение на МХАТ всей театральной системы, запущенное Сталиным в 1937 году и завершившееся в 1938 году насильственным стационарированием театров, что означало отмену контрактной системы: все актеры зачислялись в штат, а здания переходили в театральную собственность.

Поскольку советское искусство существовало вне широкого контакта с современными культурами западных стран, пожалуй, оно не было столь подвержено влиянию модернистской философии, как европейская культура в XX веке. Вопреки ограничениям, которые выдвигало государство, и требованиям следовать идеологии и направлению соцреализма, сформировался альтернативный масскульту «театр-форум», «театр-дом». Во главе таких коллективов стояли сильные идейные лидеры, как правило, режиссеры, которые создавали вокруг себя относительно защищенное творческое пространство, востребованное и творческим окружением, и публикой.

Перестройка ознаменовала собой начало комплексного эксперимента в театре (1986-1989), который отменил репертуарные совещания, приемку спектаклей и цензуру, фактически предоставив театрам творческую свободу. Произошла децентрализация финансирования, которым театры могли распоряжаться по своему усмотрению: появилось так называемое «многоканальное финансирование» с участием меценатов и спонсоров. В 1987 году была восстановлена должность художественного руководителя театра, отмененная в 1949-ом, которая рассматривалась как альтернатива директору, а с 1999 года стало возможным двоевластие по принципу разделения полномочий между худруком и директором театра. В этот же период было принято «Положение о театре-студии на бригадном (коллективном) подряде», что позволило развиваться частному театральному сектору.

В результате всех нововведений в 1990 году впервые в истории театрального дела совокупные доходы театров России превысили их расходы более, чем в два раза. Однако в 1993 году наступил новый кризис, связанный с переходом к сметному планированию – в результате уменьшился объем гастролей, новых постановок, снизился приток молодых кадров, началось «старение» трупп и обветшание материально-технической базы. Следствием этого стало падение уровня постановок и необходимость театрам самим искать средства на выживание.

Помимо экономических условий, изменились и формы социального функционирования театра, на которые повлиял иной характер взаимоотношений между властью, руководителями и творческими силами театра, обществом и бизнесом. Подобно тому, как в конце XIX века казенные театры оказались в ситуации конкуренции с многочисленными антрепризами и товариществами, в наше время возродились антреприза и продюсерство как «особые формы театрального мышления и творчества», появились открытые театральные площадки, в конкурентное сосуществование вступили два типа театральной организации – репертуарный и проектный. Возникли разные модели управления театрами, во главе которых могли стоять директор, художественный руководитель или продюсер.

Влияние на перемены в российском театре и, шире, в культуре оказал все расширяющий свое пространство процесс глобализации. «Глобализация с ее стандартизацией стала одним из важнейших факторов бытования искусства в любом государстве» (А. Я. Рубинштейн). На глобальные социальные преобразования, которые привели к изменению роли культурных институтов, указывает Марк Пахтер в книге «Культура на перепутье»: «Те, кто обычно вкладывал средства в культуру, сегодня задумываются, почему они это делают, на что идут их средства, и требуют, чтобы работники культуры по-новому объяснили свои цели и задачи» [198, с. 15]. Чтобы выстраивать работающие финансовые отношения и с государством, и с частными инвесторами, театр был вынужден заново определить миссию, которую он выполняет в обществе.

На сегодняшний день российский театр утратил свой былой статус храма искусства. Он оказался перед необходимостью не только вернуть себе зрителя, но и обрести собственное лицо в условиях открытых границ и включенности в мировой культурный контекст. Он мог продолжать направление, заданное советским театром, где были разнообразные художественные практики, или примкнуть к определяющей тенденции современного мира, в котором на передний план выходят не эстетические, а утилитарно-практические ценности. И современный отечественный театр, входя в мейнстрим, выбрал второе. Следствием этого стала потребность в изменении организации театрального дела и в новом художественном языке, которую одни исследователи приветствовали (М. Давыдова, П. Руднев), другие увидели в этом причину упадка современного театрального искусства (А. Вислова, Н. Фролова).

Стала очевидной ориентированность нового российского театра на расширение связей с иными театральными традициями, что позволило выйти за пределы устоявшейся театральной системы, освоить новый художественный язык. Определенной «болезнью роста» можно посчитать трансформации театра в элемент светской жизни общества. Осмысление новых отношений художника, власти и публики, понимание изменившихся экономических реалий, освоение иного художественного языка, привели к обретению театром нового статуса – «живого сценического искусства, а не дома, храма или кафедры» (П. Руднев).

Новый этап функционирования российских репертуарных театров пришелся на 2010-е годы, когда театры были разделены на автономные, казенные и бюджетные учреждения нового типа, и, в зависимости от этого, получали финансирование. Абсолютный государственный патронат сменился государственной поддержкой, при этом ответственность по финансовому обеспечению организаций ложилась, в основном, на их руководителей. Была реализована политика разделения каналов государственного финансирования: отдельно – на содержание и развитие инфраструктуры творческой деятельности, отдельно — на реализацию творческих программ и проектов. А также введена практика присуждения грантов и премий, в том числе, грантов

Президента Российской Федерации для ведущих музыкальных театров страны («Урал Опера Балет» получает с 2011 года).

Развитие получил и частный театральный сектор. После принятия «Положения о театре-студии на бригадном (коллективном) подряде» (1987) возродилась театральная антреприза: только в Москве в конце 1990-х годов работало порядка десятка антрепризных групп («Театр Антона Чехова», «Арт-Партнер XXI», «Культурный центр Эммануила Виторгана», «Проектный театр» и другие). Соответственно, вновь возникла потребность в посреднике между искусством и публикой, и если на рубеже XIX-XX веков эту функцию выполнял антрепренер, то на рубеже XX-XXI столетий ему на смену пришел продюсер.

Деятельность продюсера имеет ряд общих свойств с антрепренером и менеджером, однако, эти явления не синонимичны. Так, менеджер (от англ. *manager* – управлять, заведовать, руководить) – это управляющий-профессионал. Это, как правило, директор и его заместители, это художественный руководитель, начальники разных подразделений; почти всегда он наемный работник с определенными обязанностями. Антрепренер (от фр. *entrepreneur* — предприниматель) – человек, принимающий на себя весь финансовый, психологический и социальный риск, связанный с разработкой и реализацией новой хозяйственно-экономической идеи. Это владелец, арендующий помещение для частного представления – антрепризы; организатор зрелищного мероприятия, выступающий в роли посредника между зрителем и искусством. В итальянской традиции антрепренеров принято называть импресарио (итал. *impresario*, от *imprendere* — предпринимать, затевать), который также мог выступать как агент артиста, действующий от его лица и в его интересах.

Продюсера можно считать пограничной фигурой между антрепренером и менеджером, так как деятельность его творческо-организационная («всякий продюсер – менеджер, но не всякий менеджер – продюсер»). По определению Г. Г. Дадамяна, «продюсер – это антрепренер, выступающий с художественно

ценными инициативами». В отличие от антрепренера, который может создать театр и в дальнейшем не вникать в его работу, продюсер осуществляет всестороннее, в том числе, художественное руководство, он сосредотачивается на конкретных разовых проектах, и, закончив один проект, приступает к следующему. «Ответственность продюсера складывается, с одной стороны, из обязательств перед творцами (в данном случае — актерами, режиссерами, драматургами), которые реализуют проект, а с другой — из обязательств перед потребителями этого проекта. Одним продюсер обязан обеспечить возможность творчества, другим — предоставить художественный продукт, соответствующий их ожиданиям» [70].

Отличительный признак продюсера – авторство идеи, которую он реализует в форме проекта: «Продюсерская идея по природе должна быть инновационна и в то же время соразмерна и соизмерима с актуальными тенденциями текущего театрального процесса» [122]. Продюсер воплощает идею силами собранного им творческого коллектива, в результате чего возникает новое произведение искусства. Как правило, продюсер наделен артистическими, экономическими и организационными способностями, обладает развитой художественной, социальной, социально-психологической и психологической интуицией, любит риск и новые начинания, умеет принимать решения, и владеет образным видением мира, чувствуя природу сценического творчества. По мысли Д. Я. Смелянского, продюсер – это человек театра: «Он единственный, кто своим нюхом понял и соединил тех, кто делает, и тех, для кого это делается. Он понял, что в этот момент это надо сделать. Вы будете идти по кровавому, тяжелому пути. И только десять минут финала спектакля, когда зал встанет (если он встанет) и будет аплодировать, вы будете стоять в конце зала, и комок у вас будет под горлом, вы будете понимать, что это – вы... Вот ради этих десяти минут радости имеет смысл всю жизнь посвящать себя этой профессии. Это бесконечно тяжелый организационно-творческий процесс» [69]. И немаловажное значение имеет его способность к диалогу.

Первым в российской истории и, пожалуй, наиболее ярким примером межкультурной организаторской деятельности, которую сегодня можно было бы определить как продюсерскую, служит деятельность Сергея Дягилева (1872—1929). Мировую известность он приобрел как организатор «Русских сезонов» в Париже, был критиком, исследователем и редактором журнала «Мир искусства», проводил художественные выставки, исторические концерты русской музыки за рубежом. По мнению О. В. Бочкарёвой, успех Дягилева изначально определяется уровнем диалогичности его личности, которая включала способность устанавливать контакты с людьми; умение организовать творческую труппу, гастролирующую с успехом по всему миру, и найти меценатов для постановок спектаклей; прозорливое видение художественно-эстетических тенденций в современном искусстве и стремление воплотить их в своих проектах; стремление продемонстрировать лучшие достижения русского искусства за рубежом [42].

Поскольку продюсер занимается непосредственно творческой деятельностью, вступает в диалогические отношения со всеми участниками проекта, возникает проблема границ свободы творчества – как для него, так и для остальных авторов постановки. В силу темы исследования сосредоточимся, прежде всего, на границах свободы творчества для продюсера (или директора-продюсера).

Существуют два основных подхода в анализе природы творчества: персоноцентрический, когда творчество рассматривается с позиции субъекта творческой деятельности, когда его творчество рассматривается как реализация способностей, и социоцентрический, когда творчество понимается как деятельность человека, результатом которой является общественно значимый продукт [258, с. 56-67]. В соответствии с первым, свобода трактуется как стремление человека к бесконечному, преодолению себя через творчество. Так, В. В. Батеженко называет свободу онтологическим основанием творчества, которое позволяет преодолевать зависимость от различных условий и обстоятельств и творчество становится «элементарным актом свободы»

[14, с. 101]. Социоцентрический подход соотносится с проблемой детерминированности творчества. Свобода творческого самовыражения признается либо абсолютной (и тогда ее оборотной стороной может стать беспредельное одиночество автора, его замкнутость на себе [4, с. 425]); либо понятия свободы и творчества объединяются в неразрывное целое. В этом случае творчество становится средством преодоления ограничений этого мира и позволяет художнику прорваться в мир духа (Н. А. Бердяев). Порой ставится под сомнение возможность свободы творчества из-за его детерминированности объективной необходимостью (что закономерно и преодолимо) или принуждением («Свобода есть свобода человека со связанными руками, свобода птицы в клетке» [243, с. 523]). Наконец, промежуточная, наиболее близкая характеру нашего исследования позиция признает свободу творчества в ее взаимосвязи и созависимости с различными культурными и общественными структурами. Степень свободы художника оказывается тем больше, чем глубже его знания о мире и обширнее взаимодействия с различными подсистемами, чем увереннее теоретическое освоение того вида искусства, к которому он принадлежит, и чем большим объемом художественной практики он обладает.

Принимая во внимание рассмотренные концепции, для данной работы определим свободу творчества как способность художника творить в соответствии с его целями и интересами, с опорой на познание объективной необходимости и в процессе многомерного диалога с другими культурами. Этот диалог потенциально побуждает художника к расширению его творческой свободы. Вероятно, отсюда – потребность некоторых авторов к объединению со своими единомышленниками и созданию различных творческих групп и объединений («Мир искусства», «Бубновый валет», «Голубая роза», «Могучая кучка» и другие). С одной стороны, это было связано с определенными ограничениями, которые художники добровольно принимали на себя, подчиняясь общей для участников группы эстетической программе, разделяя ее цели и идеалы. С другой стороны, позволяло погрузиться им в особую творческую атмосферу, ощутить поддержку и некую объединяющую

творческую энергию, наладить продуктивный диалог с коллегами по цеху и через это получить возможность расширить границы собственного творчества или включиться в коллективный творческий процесс, привлекательный непредсказуемостью финального результата. Через программные тексты авторы получали возможность донести до аудитории уникальность творческого пути, метода и стиля участников объединения, то есть наладить диалог со зрителем, а сами художники могли скорее и успешнее, чем поодиночке, утвердиться в художественном сообществе и влиять на дальнейшее развитие искусства.

Таким образом, свобода творчества связана с потребностью творца в установлении разнонаправленных диалогов, посредством которых он не только утверждает себя в современном ему творческом сообществе, но и включается в бесконечную переключку художников в Большом времени. Вместе с тем свобода творчества связана с проявлениями необходимости, зависит от действия различных ограничителей, или «регуляторов свободы творчества». Вслед за исследователями [159, с. 378-382], выделим три основных вида ограничителей – это «автономные правила личности», включающие в себя моральное сознание, вкусы, мировоззрение, внутреннюю самоцензуру; моральное сознание и многие иные культурные нормы общества; право. Примером самоцензуры может служить критическое отношение автора к идеям будущей работы, которые он волен принимать или отвергать в соответствии с собственным мировоззрением, целями будущего произведения. В качестве воздействия морального самосознания на свободу творчества может стать негативное отношение общества к тем или иным художественным произведениям, причем, ключевое значение здесь имеет мнение большинства. И, наконец, право представляет собой закрепленные государством общеобязательные правила поведения, предполагающие «легальное принуждение».

Безусловно, сам творческий процесс не поддается правовому регулированию, поскольку раскрывается во внутреннем опыте художника

(здесь работают иные, личностные и общественные регуляторы творческой свободы). Через право обеспечивается выражение государственного отношения к саморазвитию личности, результатам творческого труда, к культуре в целом, что может отражаться во внешнем ограничении свободы, цензуре. В правовом поле возникает понятие долга художника перед обществом: «Художник обязан осознавать, что его свобода, обязанности и ответственность взаимосвязаны, а творчество может приносить не только пользу, но и вред, – пишет Е. В. Сазонникова. – Искусство не должно призывать человека к агрессии, войне, а, наоборот, должно рождать в человеке чувство прекрасного и доброго... Только сплав ответственности и свободы может принести пользу не только художнику, но и обществу в целом» [223, с. 110-111]. Правовой регулятор может проявлять себя и как авторское право, то есть механизм защиты и ограничения бесконтрольного использования и тиражирования художественного произведения, причем, право может запретить и самому автору обнародовать, воспроизводить и распространять собственное произведение. Исходя из этого, мы принимаем правовой регулятор как основной в связи с проблемой соотношения свободы творчества и управления, когда управление может быть рассмотрено как одна из форм правового ограничения автора.

Определим управление как функцию организованной системы, которая заключается в оказании целенаправленного воздействия на систему, а также ее элементы для того, чтобы структура системы развивалась в соответствии с определенными целями и ценностями. Следовательно, художник включается в систему и становится одним из ее элементов, при этом под системой может пониматься как государственное управление, так и локальная управленческая структура (в том числе, театр), а управление может носить как характер необходимости и способствовать установлению диалога, так и форму принуждения.

Художники, связанные с театральной деятельностью, которая представляет собой объект сотворчества нескольких авторов, априори

находятся в ситуации, которая требует управленческого воздействия. Каждый из авторов постановки вступает в диалогические отношения друг с другом и с авторами произведения. Именно диалог задает вектор их творческим поискам, формирует и определенные ограничения, связанные с темой, сюжетом, действующими лицами, характером музыки, если это музыкальный театр. В пространстве диалога творец ищет возможности для проявления своего свободного творческого «я», что также влияет на общее движение художественного процесса и на его результат.

Весь комплекс механизмов управления в театральной сфере определяется менеджментом исполнительских искусств, теория которого разработана в США и Европе еще в начале 1960-х годов. Менеджмент, согласно этой теории, ориентируется на правовой статус и подчиненность театральной организации, ее внутреннюю структуру, характер связей с внешней средой, объем выполнения основной деятельности и взаимоотношения со зрителем. При этом менеджмент определяется как «средство достижения цели и решения практических задач... система, комплекс мыслительных процессов, плавного исполнения, координации, контроля и коррекции исполнения, вплоть до достижения ожидаемого и спланированного результата» [51, с. 36].

В XX веке, когда во главе театрального процесса стоял режиссер, В. Э. Мейерхольд уподоблял характер творческого взаимодействия в театре треугольнику, в основании которого располагается коллектив, а во главе – авторитарный лидер (именно режиссер выступал в качестве посредника между драматургом, актером и зрителем, при этом актер оказывается на позиции марионетки, а зритель – пассивного потребителя); или прямой – такая схема уравнивала значимость автора, режиссера, актера и зрителя, а доминантами процесса становились свободное творчество каждого, «индивидуальный блеск» и сознательная устремленность к единству результатов.

В советском оперном театре наиболее распространенной моделью управления творческим процессом был иной треугольник: дирижер – режиссер – художник, между ними устанавливалось устойчивое творческое

взаимодействие, и единая воля которых определяла конечный результат их деятельности, то есть спектакль. При этом директор театра выполнял преимущественно администраторские функции и не вмешивался в творческий процесс, а одним из главных внешних ограничителей для постановщиков была государственная цензура: репертуар театров утверждался на совещаниях Министерства культуры, а приемку спектаклей осуществляли художественные советы, в составе которых работали не только деятели культуры, но и представители власти.

В наше время во главе всех театральных процессов стоит театральный менеджер (директор или продюсер), осуществляющий текущее руководство творческой и производственной деятельностью организации. Он сам участвует в диалоге со всеми театральными подразделениями и во многом определяет те ограничители, которые действуют в процессе создания спектакля для авторов, режиссера, актеров и зрителей, поощряя – в рамках заданных условий – творческую свободу участников постановки и направленность на общий результат. Менеджер создает непрерывные связи для решения конкретных задач и тем самым помогает «соединить трудовой ресурс и капитал с целью получения конечного продукта» [231], в данном случае – воплощению в жизнь театральной постановки. С позиции процессуального подхода, он осуществляет серию непрерывных взаимосвязанных действий (управленческих функций), которые включают в себя анализ, планирование, организацию, мотивацию, координирование, контроль и коррекцию; объединяют их процессы коммуникации и принятия решений. В театральной сфере важнейшие управленческие решения направлены на формирование репертуара и связанных с ним практических задач.

Системный подход позволяет рассматривать театральный процесс как «складывающуюся на основе отражения действительности систему взаимодействия работников театра и зрительской аудитории, включающую процессы создания, распространения, восприятия и оценки спектаклей» [178, с. 122]. Можно сказать, что внутритеатральное управление строится на

принципах диалогичности и взаимодополняемости, в особенности, когда применяются принципы коллегиальности (коллективный менеджмент) или разделения компетенции между творческим и административным руководством (структурный). В советское время и до начала XXI века наиболее распространенной рабочей структурой у нас в стране оставался вариант руководства «директор – главный режиссер». Однако сегодня большинство исследователей наиболее предпочтительным признают принцип единоначалия (индивидуальный): «Директор, долженствующий быть профессиональным администратором (менеджером), как раз и является в театре тем человеком, который может и должен сосредоточиться именно на управлении всеми делами коллектива. То есть сама театральная жизнь (а также зарубежный опыт) подсказывают решение, а именно, единоначалие менеджера» [94, с. 60]; «На смену театру актерскому, театру режиссерскому сейчас, очевидно пришел театр директорский. Это может нравиться или не нравиться, может вызывать снобистские улыбки, но это факт. Сегодня от директора (хотите – зовите его менеджер, хотите – продюсер) зависит не просто качество спектакля, а сам факт его появления» [226, с. 62].

К театральному менеджеру стали предъявлять новые, повышенные требования. Предполагается, что это должен быть человек, обладающий многими способностями. Он должен знать законы организации, быть сведущим в вопросах финансового контроля. Он него требуется знание маркетинга, быть специалистом в работе с персоналом, обладать навыками психолога. Необходимо обладать способностью решать слабо структурированные проблемы, умело представлять, быть открытым к инновациям, иметь развитое чувство вкуса и стиля, быть развитым в плане нравственной и интеллектуальной культуры, иметь образование и склонности, которые «позволят ему искать, распознавать и развивать художественную оригинальность, в какой бы форме она ни появилась» [231]. Помимо этого, театральному менеджеру нужно хорошо разбираться в искусстве, ориентироваться в культурологической и гуманитарной сферах, быть знакомым

с современными культурными процессами в тех обществах, с которыми он взаимодействует. Исследователями отмечается, что он должен иметь навыки «импресарио, исследователя рынка, дипломата, просветителя, эксперта по связям с общественностью, проницательного человека с опытом, служителя общества, неутомимого — но законопослушного — лидера, тирана и вечного студента искусства» [201, с. 62-63]. Таким образом, сегодня можно говорить о нарастании гуманитарного содержания профессии театрального менеджера и, в целом, об управлении как о художественно-эстетическом принципе. Выражается это и в высокой степени вовлеченности театрального менеджера во все этапы производства спектакля, которые проходят при его непосредственном участии.

Сегодня о продюсерстве говорят, в большей степени, в связи с негосударственными театрами, которые зарождаются в России с 1987 года в виде эксперимента, а с 1991 года на правовой основе. Обобщая опыт продюсерского театра с позиции первого десятилетия XXI века, исследователи утверждают, что российская культура будет такой, какой ее спроектирует и реализует продюсерский корпус. Вместе с тем, становление менеджмента в сфере искусств вызывает противоречивые оценки. Одни деятели культуры считают его «самым важным и наиболее серьезным завоеванием российского театра прошедшего десятилетия» (П. Руднев); другие опасаются, что он может привести к потере мастерства и утрате феномена репертуарного театра как «одного из культурных и духовных достижений России мирового масштаба» (И. Лычагина).

На наш взгляд, традиционные государственные репертуарные театры испытывают значительные сложности от соприкосновения с новой действительностью как в творческом, так и в социологическом, организационном, экономическом планах и, очевидно, нуждаются в адаптации к новой социокультурной реальности. Как точно отметил А. Матусевич, «в сохранении старого репертуарного театра в чистом виде (то есть, так, как он существовал ранее при советской системе), и который фактически сохраняется

в большинстве российских, в том числе и столичных театров, нет необходимости — слишком много в нем инерционных и стагнирующих моментов. Прежде всего, это касается качества старых спектаклей в сценическом и музыкальном плане, а также балласта в постоянном штате оперной труппы... В то же время репертуарный театр отвечает русским театральным традициям, поэтому его основа должна быть сохранена, но в модифицированном виде» [162]. Но если у столичных театров больше возможностей для адаптации к новым условиям, шире репертуар, более подготовленный к инновациям зритель, то провинциальным театрам приходится, чаще всего, воспроизводить старую советскую модель репертуарного театра или, как в случае с Пермским и Екатеринбургским театрами оперы и балета, выбирать пути поиска новых моделей организации театрального дела.

На сегодняшний день существуют разные классификации репертуарных театров, но большинство исследователей выделяют три вида театров репертуарной модели:

1. Репертуарный театр с постоянной труппой, который составляет основную часть российских репертуарных театров, в том числе, театров музыкальных. Внутри этих театров можно провести градацию по отношению к традиции: консервативного типа (традиционность эстетики) и современного типа (бережное отношение к традициям и умелое совмещение их с художественными новациями). Для этого типа репертуарного театра характерна опора на классику и отказ от постановки современных произведений, верность уже опробованным многолетним прокатом коммерческим образцам и, как следствие, определенный консерватизм, рутинность, боязнь творческого эксперимента.

2. Репертуарный театр без труппы, для которого характерен продюсерский стиль руководства. Труппа в таких театрах рассматривается как главный источник проблем, однако, сегодня, в ряде случаев происходит формирование постоянных творческих команд, продолжающих свои поиски от

проекта к проекту. Так обстояло дело и с дореволюционным МХТ, в котором лишь треть труппы работала постоянно – сегодня по этой модели строится работа Театра Наций, Центра драматургии и режиссуры, «Приюта комедианта», «Театра.doc», «Практики», Московского театра мюзикла, Санкт-Петербургского театра «Мюзик-холл». По мнению Н. Л. Фроловой, «переосмысление организационных форм российскими театрами сегодня следует в фарватере поисков, которые европейские театры провели в середине XX века» [248, с. 382].

3. Театры-полифункциональные центры, которые начали появляться с 2014 года, ознаменовали собой процесс интеграции театральной и городской культурной среды и стали ответом на запрос обновленной аудитории. Этот тип театра характеризуется стремлением к экспериментальной театральной эстетике, а также позиционированием себя в городской среде в качестве культурного центра, объединяющего под одной крышей кафе, книжные магазины, образовательные проекты, обсуждения, кинопоказы, выставки и другие формы культурной деятельности, которая, как правило, возможна в течение всего дня. Это пространство для общения и коммуникации, открытое городу, с обязательной «просветительской зоной», в котором фокус внимания расширен до всех «процессуальных» искусств. Управляются такие театры командой менеджеров, в них нет цехов и труппы, а есть только технический персонал и небольшой коллектив кураторов разных программ, занимающихся формированием репертуара, администрированием и связями с общественностью. Основной поставщик спектаклей для открытых площадок – гастрольные и фестивальные программы, «бездомные» театры, дебютные проекты, образовательные программы, одноразовые акции.

Первыми на пути формирования нового театрального пространства стали «Школа драматического искусства», «Балтийский дом», «Гоголь-центр», среди музыкальных театров – московский «Электротheater Станиславский» (основан в 2013 году), включивший в себя идею сопряжения оперного и драматического искусств. В оперном блоке театра акцент сделан на современной академической

и экспериментальной музыке (например, постановку оперы «Проза» осуществил ее автор, композитор Владимир Раннев: спектакль соединил современную арт-анимацию, сложную вокальную партитуру и тексты А. Чехова и Ю. Мамлеева). В фойе театра, на Малой сцене и в пространстве Театрального двора проходят кино- и видеопоказы, спектакли, концерты, выставки, лекции, перформансы; в течение всего дня в театре работает кафе и книжная лавка. Идеологом и главной движущей силой всех этих процессов выступает художественный руководитель театра Борис Юхананов. По его мнению, «принятие театрами на себя роли культурных и художественно-образовательных центров, нацеленных на осуществление различных типов и видов коммуникации, не просто актуально, но имеет важное социокультурное значение для воспитания и развития общества».

Для того чтобы точнее обозначить трансформации, которые переживает традиционный репертуарный театр с постоянной труппой, приведем еще одну классификацию, принадлежащую К. И. Фокиной. Она, в зависимости от формы управления, выделяет две основных модели организации театрального дела. Это репертуарный театр режиссерского типа, в основе деятельности которого лежит художественная программа, объединяющая отдельные спектакли репертуара в идейно-эстетическое целое, с постоянной труппой, зданием, цехами; здесь к задачам менеджмента относятся обеспечение и реализация художественной программы театра. И продюсерский театр проектного (антрепризного) типа, который возглавляет продюсер, собирающий творческий коллектив на одну постановку: менеджмент осуществляет организацию конкретного проекта, обеспечение его материальной части и дальнейшего проката.

На стыке этих двух моделей исследователь выявляет еще одну, новую модификацию традиционного репертуарного театра, который может быть обозначен как репертуарный театр продюсерского типа. Он представляет собой тип театра, в котором репертуарная политика формируется и проводится с активным учетом продюсерских идей. Возглавляет такой театр, как правило,

актер или режиссер, наделенный способностями антрепренера и обладающий навыками специфично продюсерского мышления и творчества, формирующий и проводящий репертуарную политику с активным учетом продюсерских идей, и часто выбирает форму копродукции. Особенность этой театральной модификации в том, что она объединяет в себе постоянство традиционного репертуарного театра с активной ролью сценического менеджмента, который конструктивно участвует в формировании художественной программы театра и имеет возможность влиять на нее. На наш взгляд, это наиболее перспективная модель бытования репертуарного театра в современном культурном пространстве.

Российские музыкальные театры в значительной мере сохраняют традиционную модель организации театрального дела – это касается и столичных театров, и региональных, которые продолжают поддерживать модель «театра-дома», часто при двуедином руководстве, и существуют достаточно обособленно. Так, верным модели традиционного репертуарного театра остался Московский музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, художественным руководителем которого на протяжении многих лет остается Александр Титель. Как автономные авторские проекты с «персонализированной повесткой в смысле репертуарных решений» развивается Московский театр «Новая Опера». Основанный по инициативе дирижера Евгения Колобова, ныне театр переживает трансформации, связанные с приходом нового директора Антона Гетьмана. Так развивается и «Геликон-опера», созданный Дмитрием Бертманом, бессменным руководителем и главным режиссером театра (к слову, именно здесь впервые в России стала использоваться система стаджионе). Мариинский театр прочно связан с личностью дирижера Валерия Гергиева, который с позиции музыкального руководителя, на которую пришел в театр более тридцати лет назад, перешел к художественному и административному руководству театром (в том числе, возглавил оркестр, оперную и балетную труппу). Он превратил театр в масштабный театрально-концертный комплекс, в который также вошли

Концертный зал, вторая сцена театра (Мариинский-2), филиалы во Владивостоке (Приморская сцена) и Владикавказе.

Среди региональных театров обновления коснулись Пермского театра оперы и балета. Благодаря многолетнему сотрудничеству с дирижером Теодором Курентзисом (художественный руководитель театра в 2011-2019 годах), Пермская опера стала пространством, где «границы жанра музыкального театра размывались и распространялись далеко за ее стенами: в междисциплинарных практиках от концертов и перформансов до лекций, школ и творческих встреч, проходящих на различных городских площадках» [31].

В духе времени изменился и Михайловский театр, который обрел славу самого светского музыкального театра Петербурга с приходом к руководству в 2007 году бизнесмена Владимира Кехмана. Он отремонтировал историческое здание театра, собрал команду художественных руководителей, и, продолжая общую репертуарную политику театра, стал реализовывать дополнительные проекты, такие как «Эрмитажные вечера Михайловского театра». С 2015 года он был назначен генеральным директором Новосибирского театра оперы и балета (НОВАТ), где также стал исполнять функции художественного руководителя.

Пожалуй, первым, наиболее последовательным и успешным в своих трансформациях был Большой театр России. По мысли Г. Заславского, феномен обновления Большого театра в принципе объясним как специфично управленческий опыт модернизации традиционного репертуарного театра, связанный с «расширением функций и задач эталонного репертуарного театра, вбирающего в себя прагматику продюсерского дела». Под руководством Анатолия Иксанова (возглавлял театр в 2000-2013) в Большом театре была введена система стейдж-менеджеров; наряду с репертуаром стала использоваться проектная работа (стаджионе), когда премьеры стали давать блоками по шесть-десять представлений; появился отдел фандрейзинга (это понятие было использовано впервые в российском театральном пространстве);

основан Совет попечителей и Фонд театра. Особенностью репертуарной политики стало дополнение классической академической линии — новаторскими постановками (например, работы режиссера Д. Чернякова, хореографа А. Ратманского, композитора Л. Десятникова и другие). Именно на опыт Большого театра ориентировалось руководство Урал Оперы, когда в 2012 году было принято решение модернизировать структуру управления театром.

До этого момента Екатеринбургский театр оперы и балета функционировал как традиционный репертуарный театр, находящийся в федеральном подчинении: статус государственного он получил в 1923 году, впоследствии стал одним из первых периферийных театров с постоянной труппой и перешел с посезонной работы на круглогодичную. Устойчивость театра в разные годы обеспечивали его руководители: первый директор П. Ф. Давыдов (1912-1914) подготовил открытие театра и выпуск 37 премьер в первый сезон; с приходом Б. С. Арканова (1924-1930 и 1941-1944) началось «золотое десятилетие» Свердловского оперного, связанное с именами знаменитых солистов и постановщиков; М. Е. Ганелин (1948-1969), благодаря особому «чутью к талантам», сумел собрать сильную труппу, при нем театр получил звание «академический», впервые выехал на длительные гастроли в Москву; благодаря «триумвирату» директора В. С. Вяткина (1981-2004), главного режиссера А. Тителя и главного дирижера Е. Бражника в 1980-е годы Свердловский оперный приобрел славу «уральского феномена», спектакли которого становились событием для всей страны, была проведена масштабная реконструкция театра, коллектив стал выезжать на зарубежные гастроли. В 1990-е годы, несмотря на кризис, сохранились контакты с зарубежными коллегами: в театре создавались совместные постановки с Италией и Германией, проходили международные фестивали и форумы.

В 2000-е годы на протяжении сезона театр выпускал по четыре-пять новых оперных и балетных спектаклей, которые отвечали интересам аудитории и приносили хорошую кассу; акцент был сделан на известные названия. При определении дальнейшей стратегии развития театра главным стал показатель

«количество зрителей на спектакль»: когда наполняемость зала увеличилась с 40 % в 2006 году до 90% в 2011 году, стало понятно, что внутренний театральный ресурс и доверие зрителей позволяют отойти от консервативных постановок и начать движение к концептуальному обновлению репертуара. Переломным моментом стало празднование столетия театра, в преддверии которого была выпущена авангардная постановка оперы С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» немецкого режиссера Уве Шварца. Этот спектакль принес Екатеринбургскому театру оперы и балета первую Российскую национальную театральную премию «Золотая маска» и задал тон дальнейшим изменениям в репертуарной политике театра. За этим спектаклем последовал искрометный «Граф Ори» Дж. Россини, поставленный дирижером Павлом Клиничевым и режиссером Игорем Ушаковым, который принес театру вторую «Золотую маску». Столетний юбилей Екатеринбургский театр отметил современной постановкой оперы «Борис Годунов» М. Мусоргского, которую осуществил Александр Титель, подчеркнув тем самым преемственность российского и советского периода в истории театра. Таким образом, осуществив несколько успешных нетрадиционных постановок, театр приобрел известность смелого, ищущего, не боящегося эксперимента, и окончательно стал на путь обновления репертуара и всей системы внутреннего управления.

Постановка оперы «Сатъяграха» Ф. Гласса стала первым масштабным проектом Екатеринбургского театра оперы и балета. В этой премьере воплотилась желание театра уйти от сугубо репертуарной модели и продемонстрировать себя как репертуарный театр продюсерского типа, направившись по пути поиска неожиданных названий. Потенциал к расширению функциональных обязанностей директора театра, по сути, заложенный на уровне контракта, предусматривавшего ответственность директора за все процессы, происходящие в театре, впервые получил столь полную реализацию. Автор данной работы впервые взял на себя продюсерские функции, выступив автором идеи и принимая все ключевые решения по ее реализации, включая поиск и аренду нотного материала, определение

постановочной команды, концепции спектакля, источников дополнительного финансирования, рекламной кампании и так далее. Формат проекта оперы «Сатяграха» означал не только совокупность мероприятий по подготовке и выпуску спектакля, но также и новую структуру работы, и масштаб, который давал ему статус российской премьеры и международная команда постановщиков. Руководство театра стремилось не только выпустить высококачественный спектакль, но и проверить жизнеспособность предложенной новой управленческой модели.

На этапе подготовки к реализации проекта, которая началась в 2012 году, была сформирована команда сотрудников, которая прошла обучение в Большом театре России. По примеру главного театра страны в Екатеринбурге была внедрена система сценического менеджмента. Функции ответственного менеджера проекта делегировались начальнику продюсерского отдела; впоследствии в театре был сформирован штат менеджеров, каждый из которых принимает на себя ответственность по выпуску определенной постановки.

Выпуск спектакля проходит те же основные последовательные этапы, что и прежде: теоретический, подготовительный технический и прокатный [168]. Первый, теоретический период, подразумевает выбор названия для постановки, который осуществляет директор театра в диалоге с руководством основных творческих подразделений, и, в случае репертуарного театра продюсерского типа, также с руководителем продюсерского отдела (ответственным менеджером проекта). Непосредственная работа менеджера начинается после определения наименования будущей постановки, за два-три года до предполагаемой премьеры. В этот период осуществляется анализ существующих постановок, выясняется необходимость получения прав на исполнение произведения, оценивается возможное восприятие зрителем спектакля и то, как он повлияет на продвижение театра, определяются творческие ресурсы, необходимые для реализации постановки, определяется возможная команда постановщиков и суммы гонораров. На теоретическом этапе определяется и утверждается финансовая смета постановки: чем большее

финансирование будет заложено, тем более качественным может быть конечный результат.

На подготовительном техническом (или рабочем) этапе выстраиваются договорные отношения со всеми участниками проекта, закупаются материалы, изготавливаются макеты, эскизы, костюмы, декорации, артисты разучивают свои партии, проходит репетиционный период. В обязанности ответственного менеджера проекта на этом этапе входит подписание договора по аренде партитуры, подготовка писем, обращений и договоров с постановщиками, а также – с культурными, общественными и политическими институтами, способными оказать поддержку в выпуске спектакля; разрабатывается график подготовки к премьере, включающий в себя дедлайны по проведению кастинга среди солистов труппы, работе коуча и ассистентов режиссера и дирижера, сдаче макета декораций и эскизов костюмов, работе цехов, постановке декораций, реквизита, света, звука; отмечаются встречи постановочной команды, периоды репетиций в классах и на сцене, контролируется постановочный период; ведется вся необходимая переписка и сопроводительная документация. Таким образом, в задачи менеджера проекта стали входить контакты со всеми участниками постановки спектакля, подразделениями внутри театра и решение любых вопросов, возникающих в процессе его подготовки, – он превратился в связующее звено между постановщиками, руководителями подразделений и директором, которого в контексте данной работы мы будем именовать директором-продюсером.

На завершающем прокатном этапе премьера спектакля стала выходить блоком, как в системе стаджионе, четыре вечера подряд. В этот период осуществляется продажа билетов, работа со зрителями, СМИ и критиками. Еще до премьеры организуется рекламная кампания спектакля: разрабатываются и печатаются афиши, плакаты, буклеты, программки, обеспечивается рекламная поддержка.

На этапе выпуска и дальнейшей эксплуатации спектакль каждый раз создается «здесь и сейчас», является не только результатом, но и самим

процессом вдохновения [169, с. 7-33]. Он может быть соотнесен как с «товаром», поскольку подлежит купле-продаже, так и с «услугой», так как подразумевает восприятие зрителем не только постановки, но и времени, проведенного в театре, уровня комфорта и соответствия его ожиданиям. Специфика спектакля как «товара» заключается в его уникальности (спектакль всегда представляет собой подлинник), единичности и сиюминутности, а несовпадение с «товаром» объясняется невозможностью оценить постановку заранее и тот факт, что воспроизведение спектакля чаще всего совпадает с его потреблением. С «услугой» его сближают неосвязаемость, преходящий характер, неотделимость от условий потребления, изменчивость и зависимость от участия и ожиданий покупателей.

Поскольку спектакль обладает способностью в процессе потребления наращивать свою ценность, особое значение приобретает зритель, который превращается в полноправного соавтора произведения, чье восприятие трансформирует спектакль, по-разному расставляя акценты и порой кардинально меняя общий смысл и идею представления. Поскольку процесс восприятия это, по сути, диалог, одна из основных задач, которая стоит перед менеджером – формирование зрительской аудитории и повышение ее «театральной грамотности». «Подготовленный зритель – важнейший компонент аудитории, ее базовое ядро... [Он] способствует процессу повышения театральной культуры совокупной аудитории, формирует общественное мнение о театре и его спектаклях среди новых и потенциальных зрителей» [70, с. 56].

Г. Г. Дадамян и А. Я. Рубинштейн среди основных целей деятельности театра справедливо выделяют расширение реальной аудитории и формирование ее оптимальной структуры; распространение нравственных ценностей; сохранение и развитие национальных культурных традиций, взаимообогащение национальных культур; создание высокохудожественных ценностей и развитие театрального искусства. Основная роль в этом процессе отводится театральному менеджеру, способному трансформировать структуру

управления, в соответствии с требованиями времени, и выработать новые правила взаимодействия с авторами постановки; соблюдать баланс между необходимыми ограничениями в процессе работы и предоставлением постановщикам достаточной творческой свободы, имея в виду достижение оптимального результата; грамотно соотносить неосязаемый «образ спектакля» с требованиями и ожиданиями реальной аудитории и формировать эту аудиторию; способствовать установлению продуктивного диалога всех участников творческого процесса.

Итак, директор-продюсер, в отличие от менеджера проекта, занимавшегося управленческой деятельностью по намеченной схеме, вступает в более сложное, внутренне противоречивое взаимодействие творчества и производства: он обязан понимать и творческий состав труппы – режиссеров, художников, артистов, и быть специалистом в финансовом, юридическом, бухгалтерском и управленческом деле. К. И. Фокина предлагает для такого руководителя термин «творчески мыслящего управленца», подчеркивая творческую составляющую даже в процессе выбора спектакля и приравнивая его профессию к особому виду творчества: «Сегодня, когда центр управленческой тяжести сместился с художественного руководства к театральному менеджменту, роль театрального менеджмента сильно возросла. Необходимо знание законов рынка и владение маркетинговыми приемами... По-своему организуя театрально-зрелищное пространство, управленец выстраивает диалог с публикой» [244, с. 47]. Давид Смелянский также подчеркивает творческий характер профессии продюсера: «Продюсерство подобно болезни... Такое сравнение характеризует продюсерское дело как творчество. Первая важнейшая профессиональная характеристика продюсера – умение «слышать время». Вторая – понимать публику» [226, с. 47].

Директор-продюсер в репертуарном театре продюсерского типа сосредоточен на решении не только административных вопросов, но и на определении общего художественного вектора развития театра, то есть стоит во главе всех театральных процессов, объединяя в себе функции менеджера и

театрального продюсера. От него зависит воспроизводство коммуникации различного уровня, выработки коммуникативных практик в процессе управления театром – то есть совокупности рациональной деятельности, направленной на передачу и прием значимой в данной области информации.

Инфильтрацией элементов проектности в деятельность репертуарного театра стало совмещение постоянной труппы и приглашенных артистов, а также введение системы контрактов, пришедшей взамен советской системы бессрочных трудовых договоров. Контракты пролонгируются ежегодно по истечении сезона в случае заинтересованности с обеих сторон – и артиста, и администрации театра. При этом труппа формируется постоянная, многие оперные солисты продолжают многолетнюю службу в театре, имея возможность принимать участие в постановках на других сценах, в том числе, за рубежом. Некоторые из них переходят на более длительную форму контракта на два – три года, некоторые – на бессрочный трудовой договор, что сохраняет возможности для «коллекционирования труппы», а, параллельно с этим, для приглашенных исполнителей существуют разовые контракты на исполнение определенных партий.

Система работы артистов имеет общие черты с советской тарифной сеткой, по которой зарплата артисту начисляется в зависимости от разряда, а за количество выходов в спектаклях на протяжении месяца он получает определенные баллы, которые также влияют на итоговую сумму. Таким образом, в вопросе трудовых отношений, несмотря на использование стратегий проектного театра, репертуарный театр сохраняет свою специфику: состав спектаклей текущего репертуара в большинстве случаев зависит не от сыгранности ансамбля или воли художественного руководства, а от простой очередности. Однако контрактная система дает большую свободу для творческой реализации как артистам, так и театрам – для того, чтобы взаимодействовать с теми исполнителями, в которых есть потребность. Как отмечал Марк Захаров, «достоинства контрактной формы театра – творческая мобильность, которая позволяет театру развиваться и не превращаться в

замкнутый кружок» [101, с. 159]. Так, удалось расширить состав труппы: в опере появились новые солисты – Ильгам Валиев, Евгений Крюков, Александр Краснов, Владимир Чеберяк, Дмитрий Стародубов, Олег Бударакский, Ольга Вутирас, Ирина Риндзунер, Ольга Семенищева, Татьяна Никанорова, Ксения Ковалевская, Ольга Тенякова и другие; была расширена балетная труппа и практически заново сформирован хор.

Потребность в постоянной обновляемости творческого состава подвигла ввести для главного дирижера договорные условия максимум на пять лет. Как правило, по истечении этого срока, приходит новый музыкальный руководитель коллектива, который привносит в работу оркестра свой опыт, расширяет его возможности. На должности главного дирижера за прошедшие сезоны сменились Сергей Стадлер, Фабио Мастранджело, Павел Клиничев, Оливер фон Дохнаньи, в настоящее время эту позицию занимает Константин Чудовский. Также с оркестром театра работают главный приглашенный дирижер, несколько приглашенных и штатных дирижеров.

Возможность обращаться не только к российскому, но и мировому рынку труда открыла для театра большие возможности, позволила ему быть более динамичным, свободным и многовариантным. Для постановок каждый раз привлекаются постановщики из разных стран мира, взаимодействие с которыми выстраивается благодаря европейским импресарио, и, в частности, агентству «Такт». Поскольку для каждой страны характерен собственный стиль, культура режиссуры, то при выборе команды учитывается специфика выбранного материала и те задачи, которые стоят перед театром. А труппа театра, взаимодействуя с иностранными постановщиками, осваивая новый неклассический музыкальный материал и различную театральную эстетику, расширяет границы собственных возможностей, устанавливая в пространстве творческого проекта и его продукта - спектакля различное межкультурное взаимодействие. Практика театра «Урал Опера Балет» демонстрирует новую форму диалога, когда полифония голосов разных художественных национальных культур становится имманентной характеристикой содержания

спектакля. Для его анализа и осмысления требуется потенциал парадигмы «диалог культур». Диалог как коммуникативная практика – это то, что происходит в настоящем времени и коррелирует с понятием «диалог культур». Коммуникативная практика строится на субъект-объектных отношениях и предполагает различные виды взаимодействия, вербальные и невербальные, во главе которых в данном случае оказывается директор-продюсер, однако именно диалог культур позволяет рассматривать постановку спектакля расширительно, в ее взаимосвязи с культурами разных эпох, то есть включать в категорию Большого времени.

1.2 Эвристический потенциал понятия «диалог культур» для анализа практики искусства

Идея диалога культур возникла в научно-философских исследованиях в середине XX века, хотя история межкультурного взаимодействия насчитывает тысячелетия. На протяжении всей истории человечества культуры различных обществ соприкасались, влияли друг на друга, и тем более их взаимодействие усилилось сегодня, в условиях глобального мира. Это актуализировало исследования данной проблемы, а понятие «диалог культур» превратило в одно из самых широко употребляемых в различных гуманитарных дисциплинах. При этом до сих пор не существует единого мнения о том, что представляет собой межкультурный диалог: очевидно, это связано с метафоричностью самого понятия и множественностью представлений о культуре. В данной работе мы определяем культуру как целостность общественно-исторического процесса, охватывающего все виды преобразовательной деятельности общества и

человека вместе с ее результатами, в диалектической взаимосвязи единичного и общего, что позволяет исследовать часть культуры как целое и наоборот.

В философской традиции диалог понимается как специфический способ общения, взаимодействие равноправных собеседников, в результате которого достигается не только понимание Другого, но и понимание себя через Другого, происходит расширение границы собственного «Я». Это представление стало основой для разработки диалоговой концепции М. М. Бахтиным. Идея восприятия индивидом самого себя через Другого появляется у него уже в ранних работах, оформляется в «Проблемах творчества Достоевского» (1929). Здесь он пишет: «Увидеть и понять внутреннего человека нельзя, делая его объектом безучастного нейтрального анализа. К нему можно подойти и его можно *раскрыть* – точнее, заставить его самого раскрыться – лишь путем общения с ним, диалогически» [18, с. 160]. Согласно М. М. Бахтину, диалогичность предполагает взаимодействие между равноправными и равнозначными сознаниями, а также как важнейшее условие понимания чужого внутреннего мира. Культуру мыслитель определяет как форму общения людей разных культур, на что обратил особое внимание Библер. М. Бахтин утверждает, что культура есть там, где есть две (как минимум) культуры, и что самосознание культуры есть форма ее бытия на грани с иной культурой – подобно тому, как самопознание индивида достигается в межличностном общении через познание Другого.

Важным для нашего исследования становится представление о культуре как об открытом единстве, которое М. М. Бахтин разрабатывал в полемике со О. Шпенглером. Бахтин писал: «Культуру эпохи, как бы далеко эта эпоха ни отстояла от нас во времени, нельзя замыкать в себе как нечто готовое, вполне завершённое и безвозвратно ушедшее, умершее» [16, с. 352]. Он представлял себе культуры, словно «личности», которые ведут между собой нескончаемый, длящийся в веках диалог, в котором ни один смысл не умирает. Для О. Шпенглера обособленность культур приводит к их закрытости (культура как замкнутый круг) и непознаваемости чужих культурных феноменов – но не так

для М. М. Бахтина. С целью выявления правильной эстетически завершенной позиции и дистанции для понимания иной культуры, позволяющей увидеть целостный образ и картину, а не отдельные черты и детали, он вводит понятие «вненаходимости»: «Великое дело для понимания – это вненаходимость понимающего – во времени, в пространстве, в культуре – по отношению к тому, что он хочет творчески понять» [16, с. 353].

По мысли Бахтина, чужая культура раскрывает себя полнее и глубже только в глазах другой культуры: «Мы ставим чужой культуре новые вопросы, каких она сама себе не ставила, мы ищем в ней ответы на наши вопросы, и чужая культура отвечает нам, открывая перед нами новые свои стороны, новые смысловые глубины» [16, с. 354]. В процессе такого диалога «разновременники» получают возможность стать современниками. Объясняя данный феномен, М. Бахтин вводит понятие Большого времени. Последнее, в отличие от малого времени, которое складывается из современности, ближайшего прошлого и желаемого будущего, представляет собой бесконечный и незавершимый диалог, в котором ни один смысл не умирает: «В Большом времени на равных правах существуют Гомер и Эсхил, Софокл и Сократ. Живет в нем и Достоевский, ибо в Большом времени ничто не пропадает бесследно, всё возрождается к новой жизни. С наступлением новой эпохи все, что случилось прежде, все, что пережило человечество, – итожится и наполняется новым смыслом» [17, с. 8].

Основным для исследования и актуальным для нашего становится понятие текста, который Бахтин трактовал весьма широко – и как отдельное произведение, и как любую знаковую систему. Текст предполагает автора, который посредством текста вопрошает о чем-либо адресата, высказывает ему свои мысли и намерения. Адресат же не является простым отражателем готовых смыслов: слово автора выступает катализатором мысли адресата и стимулирует его творческую активность [16, с. 389]. То есть процесс восприятия культурных текстов адресатом всегда сопровождается трансформацией их смысла и дает возможность каждой эпохе открыть в

великих произведениях прошлого что-то новое [16, с. 331-332]. Таким образом, текст в концепции М. М. Бахтина выступает и как посредник, и как результат общения между автором и адресатом, а межкультурный диалог оказывается механизмом текстопроизводства.

Учение о диалоге культур М. М. Бахтина продолжил в своих исследованиях В. С. Библер. Анализируя исследования М. М. Бахтина и размышляя о соотношении культуры, цивилизации и человеческого сознания, он выделяет два полюса диалога – «микродиалог», происходящий внутри сознания каждого индивида, и «макродialog», или «диалог в Большом времени», который мы сейчас называем диалог культур, и приходит к определению культуры как диалогического самосознания цивилизации. Одним из ключевых для него становится понятие «амбивалентности» культуры, под которой ученый подразумевает общую способность каждой культуры отстраняться от самой себя, а через это становиться диалогичной по отношению к себе и к иным культурам.

Ученый, в определенном смысле, нивелирует значение времени и пространства в процессе диалога, характеризуя современную культуру как «одновременность, взаимообоснование, взаиморазвитие культур прошлого» [33]. Он определяет способность культур прошлого «выскочить из временной стрелы и включиться в сугубо современное сопряжение культурных смыслов» как главную примету подлинной культуры: «...античная культура тем более культура (а не «надстройка» нашего времени), чем в большее число современных культурных диалогов она включена» [33]. По мнению Библера, подобная устремленность культур в будущее однажды позволит объединить культуры всех времен в «единую цивилизационную лестницу», что создаст невиданные возможности для диалога культур на глобальном, межличностном и внутриличностном уровнях. Таким образом, он формирует представление о единстве разных культурных систем, что приобретает особую актуальность в связи с процессами глобализации.

Снова к тексту обращает нас семиотический подход в анализе межкультурного диалога Ю. М. Лотманом: в трудах ученого культура предстает как знаковая система, или сложно организованный текст. Диалог ведут люди (носители взаимодействующих культур), однако, посредниками в данном процессе являются культурные тексты (любые знаковые системы), а диалог между национальными культурами в самом широком смысле рассматривается как текстовый обмен. При этом текст – не простоеместилище заложенного в него содержания, а сложное семиотическое устройство, способное трансформировать получаемые сообщения и генерировать новые при условии воздействия извне. Практически это осуществляется, когда к тексту «подключается» читатель, хранящий в памяти некоторые предшествующие сообщения: «В структурном смысловом поле текста вводимый в него внешний текст трансформируется, образуя новое сообщение. ...Однако трансформируется не только он – изменяется вся семиотическая ситуация внутри того текстового мира, в который он вводится» [153, с. 153].

В процессе диалога Ю. М. Лотман выделяет передающую и принимающую культуры: для того чтобы диалог состоялся, передающая культура должна обладать большим запасом накопленного опыта, а принимающая должна быть заинтересована этот опыт усвоить (что происходит, как правило, в период спада ее развития). Процесс восприятия инокультурных текстов делится, по мысли ученого, на пять основных этапов: вначале поступающие извне тексты сохраняют облик «чужих»; далее культуры «взаимоперестраиваются», появляются переводы, переделки и адаптации; на третьем этапе культура стремится отделить высшее содержание усвоенного от той конкретной национальной культуры, в текстах которой оно было импортировано; в дальнейшем тексты-провокаторы полностью растворяются в воспринимающей культуре, а сама она начинает порождать новые тексты; наконец, культура-приемник переходит в позицию культуры-передатчика и сама становится источником потока текстов, направляемых в другие районы семиосферы [154, с. 198-200]. При этом поток новых текстов может быть

адресован иной культуре, а не той, которая была ее активным возбудителем, то есть потоки текстов могут менять свое направление. И реализоваться данный пятиступенчатый комплекс может не полностью, поскольку для его реализации необходимо наличие определенных условий.

Таким образом, разные концепции позволяют взглянуть на проблему диалога культур с разных позиций: для теории М. М. Бахтина характерен вертикальный вектор взаимодействия культур прошлого, настоящего и будущего; в позиции В. С. Библера ощутим взгляд на культуры с позиции сегодняшнего дня и стремление к их объединению в едином культурном пространстве; Ю. М. Лотман представляет взаимовлияние культур друг на друга как сформированных семиотических систем, и рассматривает диалог культур в горизонтальном направлении. На наш взгляд, разные подходы не противоречат, но дополняют друг друга, и раскрывают возможности для более глубокого исследования нашей темы. Дополнительный смысловой уровень проблеме межкультурного диалога сообщает современная точка зрения (А. А. Гусейнов, М. С. Каган, В. С. Степин), переводящая ее в социально-политическую и этическую плоскость и рассматривающая диалог культур как «способ цивилизованного сосуществования» различных национальных и этнических систем, средством урегулирования и предупреждения межнациональных конфликтов.

Любое межкультурное взаимодействие, обращенное в прошлое или к культурам сегодняшнего дня, имеющего политическую, научную, этическую окраску, предполагает разнообразные платформы общения, одной из которых, наиболее универсальной, может служить искусство. Это особая форма общения, взаимодействия сознаний, которая выступает посредником между культурами разных стран и эпох и способствует более эффективному приобщению к чужой культуре. Наряду с наукой и религией, искусство представляет собой подсистему культуры, служащую специфическим средством познания и оценки человеком мира и способную к взаимодействию с другими ее подсистемами; оно может расцениваться как разновидность

познания или как центр культуры, в котором фиксируется совокупное влияние на человека всех прочих сторон и аспектов его жизнедеятельности. Как и иные подсистемы, искусство обладает определенной самостоятельностью и самоценностью, что подчеркивает, в частности, Л. А. Закс, называя искусство феноменом культуры, который «в своей ценностной самостоятельности и в других отношениях <...> реализует общекультурную закономерность» [99, с. 66].

М. С. Каган рассматривает соотношение искусства и культуры через соотношение художественной деятельности и деятельности человека в ее целостности. Исследователь подчеркивает, что художественное творчество запечатлевает бытие культуры целостно и оказывается способным «представлять» культуру, к которой оно принадлежит, в «диалоге культур», «открывая» одну культуру другим». Определяя искусство как полифункциональную систему, М. С. Каган приходит к выводу о том, что оно выполняет функцию самосознания культуры: «Искусство благодаря образно-синкретической своей природе способно быть «зеркалом» культуры как целого, в единстве и взаимосвязи всех ее компонентов. Культура «смотрится» в это зеркало и совершенствуется в зависимости от того, что она в нем видит. <...> Если культура – макрокосм, охватывающий всю полноту и целостность, глобальность и тотальность человеческой деятельности, то искусство – микрокосм, в котором, как мир в капле воды, отражается культурный макрокосм» [110, с. 15]. Это позволяет исследовать часть культуры как целое и наоборот.

Поскольку искусство может служить «способом налаживания связей каждого типа культуры с другими типами», раскрывая их «тайну», это позволяет определять искусство как «код» культуры. Реализуется это, в частности, через авторский стиль, несущий информацию о «мере и характере преломления действительности искусством, о способе ее образного преобразования» [110, с. 20], связанного с характером той культуры, к которой данное искусство принадлежит. А также коррелируется с проблемой

понимания, всесторонне изученной герменевтикой (Ф. Шлейермахер, В. Дильтей, П. Рикер, Х. Г. Гадамер), о важности которого также говорил М. М. Бахтин (понимание себя через Другого). Понимание всегда активно, диалогично, оно помогает раскрыть смысловое содержание произведения искусства, приобщает его к новому времени и контексту, обогащает его новыми смыслами. Взаимодействуя с инокультурным художественным произведением, понимающий часто привносит в него смысл своей культуры («Мы сами вкладываем в нарисованные образы нашу собственную жизнь и душу», И. Фолькельт).

Особое значение искусство как форма межкультурного диалога приобретает в наши дни, когда, в связи с глобализацией, происходит сближение разных стран, наций и народов, «превращение многого в одно». В ходе этого процесса исчезают барьеры для перемещения информации, капиталов, товаров, услуг, рабочей силы, а национальная односторонность и ограниченность признаются все более невозможными. Обратной стороной этих процессов становится процесс унификации, который касается, в том числе, и искусства, и может вызывать разную реакцию внутри культур: «В период глобализации наиболее ярко стремление людей сохранить свою самобытность» [91]; «Унификация норм поведения и культурных проявлений порождает протестное сознание и усиленные поиски этнокультурной идентификации внутри многих культур» [1].

Диалог культур признается наиболее адекватной реакцией на глобализацию, позволяющим реконструировать «основополагающие принципы собственной культуры на основе их критической переинтерпретации с учетом новейших достижений науки и техники, а также фундаментальных перемен в мире» [82, с. 265] и преодолеть в глобальном масштабе оппозицию «свой-чужой» (М. В. Москалюк). Вследствие этого культуры из моностилистических становятся полистилистическими, или мультикультурными, а искусство, отражая происходящие в культуре процессы, превращается в один из каналов

адаптации культуры к новым условиям глобального мира и также приобретает черты поликультурности.

Таким образом, искусство в свете проблемы диалога культур и современных условиях глобального мира занимает особое положение, которое определяется его спецификой. Искусство диалогично по своей природе – в художественном произведении образуется особое пространство для взаимопонимания и межкультурного диалога. «Любой продукт человеческого творчества – своего рода «послание»; он по-своему «говорит», вопрошает и отвечает, несет в себе «весть», которую нужно уметь «услышать» и которая, соприкасаясь с другим текстом, вновь и вновь актуализируется в целостной жизни культуры» [3, с. 105]. Ю. М. Лотман сравнивал текст (произведение искусства) с информационным генератором, обладающим чертами интеллектуальной личности, который хранит многообразные коды, способен трансформировать получаемые сообщения и порождать новые. Внутри этого текста художник вступает в диалог с другими авторами, порой используя элементы их стиля, заимствуя образы и помещая их в новую действительность ради того, чтобы диалог стал возможен. Это может быть диалог согласия, когда художник подхватывает и развивают чужую идею, или быть полемически заостренным. В любом случае, в пространстве искусства длится бесконечный разговор одного творца с другим, который позволяет выявить константы культуры, посредством культурного кода вступить во взаимодействие с иными культурными системами (по вертикали и горизонтали), почувствовать их уникальность, открыть новые смыслы произведения. По мысли А. В. Медведева, «признание диалогичности искусства, умение слышать разговор художников разных стилей и времен способствует более глубокому пониманию содержания художественного произведения, позволяет почувствовать логику самодвижения искусства, а главное... дает возможность понять динамику самой реальной действительности, ибо одна из главных миссий искусства — быть способом познания действительности» [164, с. 142].

В пространстве художественного произведения сопрягаются темы и сюжеты, которые автор черпает из реальной жизни, что определяет актуальность произведения искусства и приближает к современному ему зрителю, а также те, на которые автора вдохновляет мир искусства с его полифонией уникальных художественных голосов и их нескончаемого диалога в Большом времени. Чтобы придать объем своему произведению и обогатить его новыми смыслами, выстроить диалог со своей будущей аудиторией (или включить ее в собственную постмодернистскую игру), художник наполняет свое произведение элементами стиля других авторов, цитатами и аллюзиями на другие произведения, выражая собственное к ним отношение. Формой диалога с другими авторами также может выступать переключка названий, эпиграфы и так далее.

Жизнь художественного произведения в следующих эпохах позволяет раскрыть потенциально заложенные в нем смыслы, которые не были прочитаны и узнаны его современниками. Этому способствует и новая реальность, в которой продолжается его бытование, и массив новых произведений искусства, и особенности его интерпретаций. В современном искусстве можно обнаружить две противоположные тенденции взаимодействия с произведением искусства прошлого. Первая: когда исполнители (если речь идет о музыкальных или театральных жанрах) стремятся очистить произведение искусства от последующих наслоений и представить его зрителю в том виде, в котором оно было задумано автором. Противоположная тенденция заключается в нарочитом осовременивании произведений, которое порой приводит к искажению заложенных автором смыслов. И тот, и другой варианты способствуют налаживанию диалога автора (соавторов) и зрителя в пространстве произведения искусства. При этом вовлеченность зрителя в этот диалог зависит от его художественной образованности и способности слышать и узнавать голоса художников, звучащих в пространстве искусства, извлекать из него новый внутренний опыт, навыки и поведенческие реакции, применимые в реальной жизни.

Возможности диалога культур в пространстве искусства значительно возрастают, когда речь идет о его синтетических видах, то есть таких художественных структурах, в которых составляющие компоненты растворены. По словам Эрнста Неизвестного, «синтез в искусстве – это организм, где каждая часть выполняет принадлежащую ей функцию, а в целом части составляют эстетическое единство, и чем сложнее внутренняя жизнь произведения, чем больший круг явлений вбирает оно в себя, и чем симфоничнее переживания, тем больше частей, больше разнообразия. Но это разнообразие объединено первоэнергией замысла» [184, с. 321-324]. Так, постановка спектакля в музыкальном театре (а именно опера) приобретает форму полилога авторов музыкального произведения и его постановщиков, становится результатом состоявшегося диалога культур в пространстве художественного текста. Особое качество приобретает диалог культур в пространстве спектакля, если автор музыкального произведения, литературного первоисточника и постановочная команда представляют различные культурные системы — в таком случае спектакль в концентрированном виде представляет национально-культурную специфику, его образно-символический строй отражает различные картины мира, которые сопрягаются в структуре художественного текста. При этом режиссер выступает, с одной стороны, как посредник между авторами музыкального произведения и зрителями, который актуализирует для зрителя музыкальный материал, с другой стороны, он сам становится субъектом диалога культур, и выражает через постановку спектакля собственное отношение к произведению и ценностям тех культур, которые в нем отражены, свое мировоззрение.

Театр, как и всякое иное искусство, изначально диалогичен и по-своему уникален: он создает дополнительные возможности для диалога культур. В театре возникает особое пространство межкультурной коммуникации, которое разворачивается одновременно в нескольких измерениях – музыкальном, вербальном и визуальном, что отражается на специфике его бытия и зрительского восприятия. Опера, рождение которой уже осуществляется в

процессе диалога двух авторов, становится уникальной, многослойной и многосубъектной формой полилога авторов музыкального произведения и его постановщиков, становится результатом состоявшегося диалога культур в пространстве художественного текста. По замечанию А. А. Басовой, «опера, свободно маневрируя, вступает в межжанровые и внутрижанровые контакты и становится детищем не только композитора, но и режиссера, и либреттиста» [10, с. 7-8]. При этом взаимодействие культур технически происходит на уровне либретто, музыкальной и режиссерской партитур, сценографии и исполнения.

Любое произведение искусства, как подчеркивал Д. С. Лихачев, в самом «акте своего творения рассчитано не только на пассивное восприятие, но и на активное участие» [150, с. 62]. В большей мере это касается спектакля в музыкальном театре, который обладает большей долей условности, превращается в своего рода «послание». Спектакль «по-своему «говорит», вопрошает и отвечает, несет в себе «весть», которую нужно уметь «услышать» и которая, соприкасаясь с другим текстом, вновь и вновь актуализируется в целостной жизни культуры» [3, с. 105]. По мысли С. А. Исаева, «смысл впервые рождается только тогда, когда мы начинаем интерпретировать спектакль. Происходит не расшифровка или поиск уже готового смысла, но его создание. Тогда сам анализ спектакля предстает как творческий процесс, поскольку смысл не извлекается наружу из некоего потайного места, куда он был предварительно упрятан художником, но всякий раз творится впервые, заново» [109, с. 26]. Таким образом, зритель также через восприятие искусства попадает в пространство диалога культур, а спектакль позволяет оказать некое конкретное воздействие художника на зрителя. Полноценное восприятие музыкального спектакля есть уровень понимания «Другого», уровень сочувствия, постижения ценностной идеи, воплощенной композитором при создании произведения. «Диалогическая рефлексия обеспечивает выход слушателя за пределы своего “Я” и связывает личность с другой личностью. Так, в диалоге возникает преемственность в движении музыкальной культуры от субъекта к субъекту, от “Я” к “Другому”» [43, с. 199].

С проблемой зрительского восприятия также связан вопрос истинности искусства и «правильности» его восприятия. У. Эко определял всякое произведение искусства как объект, предполагающий бесконечное число возможных восприятий. Однако это не всегда удовлетворяет творца, который ждет от зрителя адекватного отклика на свое художественное высказывание. Так, А. В. Эфрос, размышляя о своих взаимоотношениях со зрителем, писал: «Я сейчас особенно ценю людей с нормальным, естественным зрением и слухом. Тех людей, которые видят то, что есть, а не то, что ими самими выдумывается. Искусство вообще видимо таково, что единого впечатления по поводу одного и того же явления, наверное, вообще никогда не бывает. Но все же мечтаешь о какой-то разумной мере отклонения от истины» [262, с. 90].

Таким образом, произведение искусства представляет собой наиболее универсальную платформу для культурного взаимодействия, прежде всего, его автора – с произведениями разных эпох и культур, что означает бытование художественного произведения в Большом времени. В случае с синтетическими видами искусства, к которым относится оперный театр, возникает непосредственное взаимодействие авторов произведения, его постановщиков и зрителей, когда на каждом этапе изначальный текст подвергается творческому переосмыслению (или, согласно Ю. М. Лотману, воздействию извне), и это приводит к раскрытию новых, до того сокрытых в структуре этого текста смыслов. Если участники создания спектакля принадлежат к разным культурным системам, изначальный текст испытывает определенные трансформации, а спектакль обогащается новыми красками, приобретая масштаб мультикультурного полотна, в пространстве которого сближаются и сопрягаются различные культурные системы; это делает оперный театр особенно актуальным в эпоху глобализации. Кроме того, поскольку искусство в концентрированном виде представляет идущие в культуре процессы, анализ оперного спектакля, с одной стороны – с позиции исследователя, – дает возможность осмыслить эти процессы, с другой стороны – с позиции

участников этого процесса, – понять себя и свою культуру через соприкосновение с иными культурными системами.

Выводы по главе

Концепции М. М. Бахтина, В. С. Библера, Ю. М. Лотмана позволили определить трансформации, которые переживает традиционный репертуарный театр в начале XXI века. Диалогичность культуры – основной признак и условие ее существования. Диалогическая природа культуры может проявляться как в момент непосредственного взаимодействия носителей разных культур, так и в процессе функционирования в обществе различных подсистем культуры, и, прежде всего, искусства. Жизнь художественных произведений в Большом времени сообщает им невероятный масштаб через взаимодействие с авторами из разных времен и культур, помогает раскрыть новые смыслы в культурах прошлого. Это становится особенно актуальным в современном глобализующемся мире, который, с одной стороны, стирает различия между различными культурными системами, с другой – отмечается стремление локальных культур к сохранению своей самобытности. Провинциальные театры, в основном, пытаются решить эту задачу через сохранение опыта репертуарного театра советского времени – иные ищут авангардные пути развития, позволяющие вписаться в мировой культурный контекст.

Пространство синтетических искусств, а именно оперного театра, раскрывает новые возможности для межкультурной коммуникации, поскольку разворачивается на разных уровнях – музыкальном, вербальном и визуальном – и предполагает взаимодействие авторов как друг с другом, так и с различными творческими, техническими и административными подразделениями внутри театра.

Пытаясь определить специфику взаимодействия авторов в процессе постановки спектакля, мы встаем перед необходимостью понять границы свободы творчества и оценить возможность оказать на нее управляющее

воздействие. Признавая свободу творчества как способность и право художника творить в соответствии со своими целями и задачами, на основе собственного опыта и полученных знаний, в процессе многомерного диалога с иными культурами, мы приходим к выводу, что именно этот диалог потенциально побуждает художника к расширению творческой свободы. Оставаясь категорией относительной, свобода творчества испытывает на себе воздействие определенных ограничителей, внутреннего и внешнего свойства, одним из которых является управление. Реализовываться оно может как со стороны общества и государства, так и, более локально, со стороны руководства театральной организации, может иметь характер необходимости или принуждения.

Проанализировав разные системы управления театром, мы признали иерархическую модель, соответствующую традиционному репертуарному театру, со множеством структурных подразделений разных уровней, наиболее устойчивой – в сравнении с моделью театра проектного, или продюсерского, в котором возникает гораздо меньше внутренних связей и все процессы замыкаются на личности руководителя (продюсера). Именно руководитель становится инициатором коммуникативных практик, возникающих в процессе работы над спектаклем, включающих в себя различные формы взаимодействия – вербального и невербального, и позволяющих выстраивать вертикальную систему управления от руководителя к подчиненным.

Рассматривая русский репертуарный театр в контексте его исторического развития и тех социокультурных изменений, которые в последние десятилетия произошли в российском обществе и в едином мировом культурном пространстве, мы приходим к пониманию того, что он испытывает определенные изменения, необходимые ему для адаптации к новым условиям. Их следствием становится формирование еще одной, пограничной модели организации театрального дела – репертуарного театра продюсерского типа. Во главе такого театра стоит директор, которому подвластна вся полнота управления театральным механизмом, начиная от административных вопросов,

завершая творческими. Это позволяет нам соотносить театрального менеджера с продюсером и определять новый тип управленца как «директор-продюсер». Весь спектр задач, который встает перед ним, превращает категорию управления из только практической деятельности в ключевой художественно-эстетический принцип современного театрального менеджмента. Кроме того, укрепление позиций директора-продюсера связано с распространением проектной формы работы, с установкой на эксперимент и открытие новых имен и названий. Все это сыграло положительную роль в деятельности театра «Урал Опера Балет», который стал предметом данного исследования, и может быть рассмотрен как возможный путь преодоления творческой стагнации, в которой до сих пор пребывают многие репертуарные театры России.

Глава 2. Продюсерские проекты в екатеринбургском театре «Урал Опера Балет» как реализация диалога культур

2.1 Диалог и полилог культур (Индия, США, Россия) в опере Филипа Гласса «Сатьяграха»

Постановка оперы «Сатьяграха» (2014) стала первым масштабным проектом театра «Урал Опера Балет», ознаменовала собой решение руководства уйти от модели традиционного репертуарного театра и продемонстрировать себя как репертуарный театр продюсерского типа. Решение о постановке было продиктовано желанием познакомить екатеринбургского зрителя со стилем музыкального минимализма и творчеством одного из главных его представителей – Филипа Гласса, создать на сцене визуальный ряд, соответствующий культуре Индии, и предложить для размышления серьезный философский и исторический материал.

В рамках нашего исследования вызывает интерес направление «музыкальный минимализм», зародившееся в США во второй половине XX века. Его эстетическую основу составили опыт изучения Востока и знакомство с европейской мыслью прошлого столетия. В то время восточная философия была настолько популярна в США, что во многих американских университетах создавались факультеты, кафедры и кружки по изучению буддизма, огромными тиражами издавались адаптированные буддийские тексты, позволившие западному сознанию проникнуться идеями восточной философии. Таким

образом, американская культура, в соответствии с концепцией Ю. М. Лотмана, выступала как принимающая сторона по отношению к восточному воздействию, а впоследствии смогла адаптировать чужеродные идеи и начать порождение собственных текстов и их трансляцию, направленную на иные культуры. Активное освоение чуждого культурного пространства составляло ту ауру, под воздействием которой формировались новые направления в американском искусстве, в том числе, музыкальный минимализм. У его истоков стояли композиторы Ла Монте Янг, Терри Райли, Стив Райх, Филип Гласс. Термин «минимализм» был введен композиторами-критиками Майклом Найманом и Томом Джонсоном и стал широко использоваться с середины 1970-х годов.

Филип Гласс (р. 1937) является одним из наиболее значимых современных композиторов-минималистов. Индивидуальность его музыкального стиля обусловлена органичным синтезом различных влияний: музыкальное образование он получил в нью-йоркском институте «Джюльярдская школа», позже учился в Париже у известного композитора и педагога Нади Буланже, у которой постигал тонкости классической гармонии, итальянского Ренессанса, немецкого барокко и венского классицизма, а параллельно началось его увлечение восточными практиками и индийской национальной музыкой, оказавшей решающее воздействие на формирование его индивидуального творческого стиля.

Вслед за писателем Генрихом Гессе, который впервые заговорил об особенностях музыкальной медитации и стал рассматривать музыку в качестве одного из возможных способов погружения в бессознательное, Ф. Гласс постарался найти те ее аспекты, которые могут быть наиболее близки европейскому опыту. В свое творчество он привнес принцип «постепенного фазового сдвига» (впервые появившийся у Райха), который композитор сравнивал с дыхательными упражнениями, способными контролировать душу и тело. Многократно повторяемые небольшие музыкальные фрагменты –

паттерны – позволяли погружать слушателя в состояние, близкое буддийскому медитативному «пересчитыванию» вдохов и выдохов.

Ф. Гласс попытался реализовать в своей музыке онтологический тип организации временного процесса, свойственный восточной культуре с ее многозначной метафорой «реки жизни» и сосредоточенностью не на объекте, а на процессе. Восточная эстетика, не знающая начала и конца, рождения и смерти, переживает лишь «вечное настоящее». «На Западе мы делим время, нарезая его на кусочки, будто буханку хлеба, – писал Ф. Гласс. – В индийской музыке (и во всей не западной музыке, с которой мне удалось познакомиться), вы берете мелкие ритмические единицы (длительности) и присоединяете их друг к другу, выстраивая развернутые временные структуры» [137, с. 17]. Момент открытия этого принципа композитор сравнивал с озарением, когда вместо отдельных групп разных длительностей ему открылся ровный ритмический поток, или «процесс», который не может выражать ничего, кроме самого себя, выступает в качестве формообразующего начала, отражающего природные, жизненные процессы. «Встраиваясь» в этот музыкальный поток, слушатель получает возможность отрешиться от собственной индивидуальности и раствориться в «бесконечном бытии». А композитор создает свои произведения не с целью самореализации, а рассматривает их как путь к постижению «Ничто», который он открывает и для себя, и для своего слушателя. При этом музыкальный процесс не означает статического пребывания в одном состоянии – хотя восприятие его именно таково, – но имеет характер непрерывного движения путем развития исходного паттерна.

Работа с мелкими ритмическими единицами и выстраивание их в развернутые временные структуры составляет суть основного жанра индийской музыки – раги, с которым Ф. Гласс познакомился во время своего путешествия по Востоку и через сотрудничество с самым известным в мире индийским музыкантом Рави Шанкаром. Рага была призвана передать определенный эмоциональный настрой, состояние души ее исполнителя и сообщить его слушателю, способствуя их единению.

Отношение Ф. Гласса к звучащему слову также было унаследовано им из культуры Востока, невербальной по своей сути. В соответствии с концепцией непознаваемости истины, в восточной литературе возникают произведения, лишенные привычной для европейца логической стройности и взаимосвязей частей целого и направляющую читателя исключительно на интуитивный путь познания. Поскольку за речью всегда присутствует нечто духовное, что человек как бы впускает в свое сознание во время общения, то именно к этому духовному началу, находящемуся за пределами вербального общения, обращается Гласс и отказывается от слова как от носителя концепции вокального произведения. Отсюда его пренебрежение традиционным либретто, если мы говорим об операх, а также их бессюжетность и обесмысливание звучащего текста (так, опера «Сатьяграха» была написана на санскрите, «Эхнатон» – на древнеегипетском, «Койянискуаатси» – на копи).

Пребывание в чуждом культурном пространстве позволило композитору отстраниться от собственной культуры, взглянуть на нее как бы со стороны и осознать европейскую традицию не в качестве единственной, а как один из многих вариантов развития музыки. Отсюда – осознание важности знания различных мировых музыкальных традиций и стремление синтезировать их в своем творчестве. Со временем адаптированный фольклор не западной музыки стал для Гласса связующим звеном между академическим и массовым искусством, с помощью которого композитору удалось достичь нового художественного результата. Исследователи считают, что творчество Филипа Гласса повлияло на формирование популярного стиля нью-эйдж, в котором сочетаются инструменты и приемы, характерные для электронной и этнической музыки.

Опера «Сатьяграха» – вторая часть трилогии «Портреты» (первая – «Эйнштейн на пляже», 1975, третья – «Эхнатон», 1983), написанная Глассом в 1979 году по заказу оперного театра Роттердама. Она посвящена Махатме Ганди, одному из руководителей и идеологов движения за независимость Индии, автору тактики ненасильственной борьбы за независимость –

сатьяграхи. Выбор героя был не случаен: по словам Ф. Гласса, «Эйнштейн – ученый; Ганди – политик; Эхнатон – религиозный деятель <...> три человека, силой своего духа переломившие ход истории. Вот настоящая тема моей трилогии» [243]. В опере обозначены несколько ключевых эпизодов из жизни Ганди, появляются персонажи, имеющие реальных прототипов и собственные вокальные партии, – это сам Ганди, его супруга Кастурбай, соратники Шлезен, Найдю, Калленбах и другие, а также мифологические персонажи Арджуна и Кришна. Тексты вокальных партий были созданы на основе древнеиндейской священной книги «Бхагавадгиты» и напрямую не соотносятся с персонажами оперы. Музыкальный строй произведения традиционно для Гласса складывается из повторяющихся ритмомелодических моделей, что также характерно для восточной культуры, но помещены в европейские метры, лады и инструментарий.

Мировая премьера оперы «Сатьяграха» состоялась 5 сентября 1980 года в Роттердаме, а с 1980 по 2010 годы она с успехом была поставлена на шести театральных площадках Норвегии, Англии и США, а наиболее известной стала копродукция Английской национальной оперы и Метрополитен-оперы. С сентября 2014-го Урал Опера – единственный театр в мире, демонстрирующий «Сатьяграху», и – первый в России.

В выборе постановочной команды театру оказал содействие европейский импресарио Алекс Григорьев, благодаря которому удалось заключить соглашение со словацким дирижером Оливером фон Дохнаньи, американским режиссером и сценографом Тадеушем Штрассбергером, художником по костюмам Матти Ульрич, ассистентом режиссера Розой Булат. Световое оформление спектакля обеспечил москвич Евгений Виноградов, за подготовку хора отвечала главный приглашенный хормейстер из Башкортостана Эльвира Гайфуллина. Таким образом, для работы над постановкой американского композитора собралась, по большей части, американская команда, а дирижер хорошо знал, с каким музыкальным материалом ему предстоит работать – с композитором его связывало не только творческое сотрудничество, но и

многолетняя дружба. За создание атмосферы Индии, адекватное воплощение на сцене индийской культуры и точную передачу смыслов восточной философии отвечал автор данной работы. Таким образом, директор-продюсер выступил полноправным участником постановки и был движим не только стремлением осуществить необычный проект, но и поделиться собственным опытом знакомства с Востоком. Работая над проектом, театр впервые напрямую взаимодействовал с агентами композитора: в канадском офисе Ф. Гласса удалось получить согласие на постановку и исполнение оперы, а в агентстве *Dunvagen Music Publishers* (Амстердам) арендовать ноты и получить лицензию на их исполнение.

Для Т. Штрассбергера постановка «Сатьяграхи» стала первым опытом работы в России и первым опытом работы над произведением Гласса. Определяя концепцию будущей постановки, режиссер исходил из того, что «Сатьяграха» – нетипичная опера, в которой нет деления на хороших и плохих персонажей, на антагонистов и протагонистов, нет классических элементов драмы и привычных арий. Однако на протяжении всей оперы происходит развитие центральной идеи – идеи ненасилия. В отсутствии сюжета, в традиционном понимании, спектакль должен был превратиться в своеобразную медитацию, как это и было задумано Глассом. Для зрителей смысл должен был заключаться не столько и не только в том, чтобы внимать происходящему, но и взаимодействовать, участвовать в спектакле вместе с теми, кто его создает, а исполнители, в свою очередь, должны были черпать энергию из зрительного зала: «Если вы идете в храм, вы не сможете получить утешения, не проникнувшись атмосферой; так и здесь. Эта опера не из тех, что смотрят один раз и больше не возвращаются – это, как ритуал, который повторяется вновь и вновь, и в этом особый смысл» [52].

Желая подчеркнуть духовное начало оперы и погрузить зрителя в мир индийской общины, Штрассбергер разработал художественное решение постановки и презентовал его осенью 2013 года автору данной работы. Предложенная конструкция изображала элементы храмового комплекса в

Индии, была громоздкой и располагалась в глубине сцены, что было бы неудобно для дирижера и могло помешать выступлению солистов. Кроме того, сценическое оформление оперы было решено в белых тонах, что искажало индуистскую символику. Макет был возвращен автору на доработку – итоговый вариант был представлен Штрассбергером в апреле 2014 года, за полгода до премьеры, при этом, презентация впервые прошла публично, в присутствии СМИ. Тадеуш решил использовать все доступное пространство – его сценография больше походила на инсталляцию в музее, чем на декорации в традиционном понимании. Доминантой сценического решения стала уходящая в бесконечность перспектива храма, вход в который – зрительный зал, а алтарь – сама бесконечная Вселенная. Для оформления пространства Тадеуш выбрал любимые в Индии цвета: красный, символизирующий чистоту; желтый – цвет бога Вишну; синий – цвет бога Кришну; зеленый, означающий плодородие и жизнеспособность и шафрановый – символ жертвенности. Большое значение в сценографии уделялось визуальным эффектам: были придуманы разные форматы визуальной проекции, в том числе, с изображениями пламени, леса, живописного течения Ганга, благодаря которым даже незнакомые с культурой Востока зрители могли интуитивно понять, о чем идет речь. Как отметили на премьере критики, «живописные декорации, отдаленно напоминающие картины Николая Рериха, оживляет компьютерная техника, применяемая в меру и с умом. Хороши и сделанные с большим вкусом костюмы главных героев и артистов хора (художник – Матти Ульрич)» [96].

Поскольку тексты «Бхагавадгиты» не связаны напрямую с конкретными событиями из жизни Ганди, роль режиссерского осмысления лишенного драматургии музыкального материала многократно выростала – по сути, Штрассбергеру предстояло придумать новую историю, используя заложенные в опере смыслы. В этом случае постановка (и ее авторы), в соответствии с концепцией М.М. Бахтина, выступала и как посредник между автором и адресатом, и как результат общения всех ее создателей (и зрителя), а межкультурный диалог оказывался механизмом текстопроизводства.

Разрабатывая оригинальные, адекватные новому музыкальному языку мизансцены, Штрассбергер старался ни в чем не повторить существующие постановки «Сатьяграхи»: в его работе сопрягались восточная философия, история, культура и идеи сатьяграхи, американские реалии и идеи свободы, возникали ассоциации с толстовством и его идеями непротивления злу, всеобщей любви и нравственного самосовершенствования личности, которые также оказали влияние на мировоззрение Ганди.

В соответствии с замыслом режиссера, первое действие оперы открывается величественной картиной «На поле Куру справедливости», которая передает диалог между Кришной и Арджуной, состоявшийся на поле Курукшетра. Так зримое воплощение получает вокальный текст – отрывки из «Бхагавадгиты». На протяжении всего действия оперы режиссер выводит на сцену исполнителей индуистских божеств и Ганди, словно помещая их в единое духовное пространство и подчеркивая тем самым их взаимосвязь. Самостоятельную линию образуют титры с переводом текстов «Бхагавадгиты», которые не поясняют происходящее на сцене, как обычно бывает в иноязычных постановках, а дополняют его, способствуя созданию общей философско-этической системы оперы. На примере жизни Ганди доказывается не умозрительная ценность идей «Бхагавадгиты».

Восточную идею непрестанного движения, переданную в переливах музыки Гласса, Штрассбергер продолжает в наиболее впечатляющей сцене первого акта, когда хор пронизывает партер двумя кольцами, создавая эффект непрерывного звукового сияния. Благодаря размещению пары солистов в оркестровой яме удалось направить вокальный поток в точку акустического максимума (примерно третий ярус зрительного зала), так что слушателю практически невозможно определить, откуда разливается звук. Эти «спецэффекты» безошибочно работали на создание психосоматического восприятия произведения Филипа Гласса.

Работая над постановкой, Т. Штрассбергер оттолкнулся от идеи композитора, который назвал картины оперы в соответствии с эпизодами

жизни Ганди, и соотнес каждый из трех актов с конкретной исторической фигурой. Так, первый акт посвящен Льву Толстому, который своей теорией непротивления злу насилием во многом вдохновил идею ненасильственного сопротивления Ганди. Тематическим центром акта становится картина «Ферма Толстого», живописующая трудовую общину, которую организовал Ганди недалеко от Йоханнесбурга. Среди трудящихся и возделывающих землю индусов появляется и сам Лев Толстой (статичная роль), перечитывающий письма Ганди. Таким образом, можно видеть, во что вылились идеи писателя о необходимости физическим трудом добывать свой хлеб и как они были реализованы в лоне иной культуры.

II акт посвящен еще одному духовному наставнику и моральному авторитету для Ганди, поэту Рабиндранату Тагору. В картинах «Клятва», «Гражданское неповиновение», «Противостояние и спасение» Штрассбергер воспроизводит основные этапы реализации сатьяграхи: борьбу индийской общины против принудительной регистрации, эпизод нападения на Ганди во время антииндийских выступлений, издание газеты Ганди «Индийское мнение», в которой он впервые излагает свою теорию ненасильственного сопротивления властям.

III акт раскрывает перспективы сатьяграхи и ее реализацию в США, и посвящен Мартину Лютеру Кингу. Гласс называл М.Л. Кинга «американским Ганди», добивавшимся в Америке того же и теми же средствами, что и Ганди в Индии, и считал, что «Толстой, Тагор и Кинг представляют прошлое, настоящее и будущее “Сатьяграхи”». В третьем акте Штрассбергер останавливает звучание оперы и включает в спектакль видеофрагмент знаменитого выступления М.Л. Кинга «У меня есть мечта» («I have a dream», 1963), посвященную идее расового равенства. В заключительной сцене «Ньюкасловский март» говорится об успехах сатьяграхи и аннулировании расистских законов.

Таким образом, в спектакле Т. Штрассбергера получили визуальное воплощение заложенные в опере Ф. Гласса этническая и мифологическая

составляющие, социально-политическое содержание, движение идеи о непротивлении злу насилием внутри разных культур. Задача сопряжения культурных традиций была решена режиссером на грани реализма и условности, благодаря богатым визуальным эффектам превращающим «Сатьяграху» в причудливую «сказку-мистерию». Возможно, в этом и кроется секрет ее успеха у зрителей: несмотря на важность и историческую значимость заложенных в спектакле идей, благодаря выбранной постановщиками стилистике, он не теряет легкость восприятия.

Вокальное и языковое освоение оперы, отсылающей к восточной музыкальной и лингвистической традиции, а также американскому движению музыкального минимализма, стало непростой задачей для солистов оперы и артистов хора. За год до премьеры под руководством коуча из Санкт-Петербурга, востоковеда Натальей Силкиной они начали изучение древнеиндийского языка, на котором написана опера, – санскрита, разбирали основы санскритской грамматики, занималась чтением текстов из «Бхагавадгиты», благодаря чему удалось добиться почти классического произношения.

На подготовку вокальных партий у солистов оперы ушло полгода. В процессе работы автору данной работы доводилось выступать перед оперной труппой, находить аргументы в пользу постановки, пытаться передать им свое увлечение необычной оперой. За месяц до премьеры стали проходить общие репетиции с оркестром: на этом этапе значительное внимание было уделено не только музыкальной и вокальной стороне спектакля, но и созданию средствами музыки и голоса полнокровных драматических образов. После каждой репетиции в процессе долгих споров для каждой сцены мы пытались найти наиболее точное решение, определить художественные образы, которые были бы правильно восприняты российским зрителем. Исполнителем главной партии Ганди в первый премьерный вечер стал заслуженный артист России Владимир Чеберяк, отличающийся и внешним сходством с индийским лидером; ради этой роли артист даже обрился наголо. «Необычайно хорош в главной роли

Владимир Чеберяк, который не только внешне очень похож на индийского лидера, но и прекрасно передает тонкие нюансы каждой фразы своего персонажа. Одно из ярких мест в постановке – призыв Ганди к соотечественникам во втором действии, который становится психологически сложным монологом, по своей искренности и внутреннему надрыву напоминает молитву на грани отчаяния» [225]. Также критики отметили второго исполнителя Ганди – Евгения Крюкова, который был приглашен в труппу во время постановочного периода. Он предложил не менее органичную и психологически тонкую интерпретацию образа индийского лидера.

В «Сатьяграхе» велика роль хора – задействован полный состав, шестьдесят человек, которые практически постоянно находятся на сцене и, помимо выполнения сложнейших вокальных задач, активно участвуют в действии. В ходе долгих репетиций хормейстеры смогли добиться от хора правильного «не оперного» звучания, безупречного исполнения даже в сценах, в которых участникам хора приходилось петь лежа на спине или циркулируя по залу на протяжении двадцати минут, не имея возможности ориентироваться на дирижера.

Оркестр под управлением Оливера фон Дохнаньи становится чуть ли не главным действующим лицом постановки. Для оперы, в соответствии с замыслом композитора и в силу заложенной в опере идеи ненасильственной борьбы, требовался необычный состав инструментов: из его состава были изъяты ударные и медные духовые инструменты и усилены струнные группы и деревянные духовые, что было призвано обеспечить мягкость звучания; никаких восточных инструментов композитор в партитуру не включил. Под руководством Оливера фон Дохнаньи музыканты сначала осваивали фигуры и пассажи произведения, словно высшую математику, отмечая количество повторов на широких полях специально заказанных партитур. Когда кропотливая работа над каждой строкой произведения была завершена («Скруплезное внимание к деталям, новые и новые оттенки для каждой из многочисленных повторяющихся фраз, плавный и точный жест» [225]),

Дохнаньи постарался придать звучанию оркестра более эмоциональный окрас, что упростило восприятие произведения публикой. При этом не был утрачен гипнотический эффект, который оказывает опера: по отзывам, спустя пятнадцать-двадцать минут ее прослушивания некоторые люди начинают погружаться в особое медитативное состояние.

Еще одной важной частью работы над проектом стал промоушн. Стараясь сформировать интерес аудитории к незнакомой опере, автор данной работы дал порядка шестидесяти интервью региональным и федеральным СМИ. Была разработана и реализована рекламная кампания, подготовлены афиша, промо-ролики, премьерный буклет и театральная газета. Впервые на премьеру театр привлек большой круг федеральных критиков и европейских экспертов, представителей власти и официальных лиц, которые отметили огромное значение постановки для театра и всей музыкальной культуры России. «„Сатьяграха“ доказывает, что современная опера – жанр синтетический и реформаторский. Успех спектаклей уже не зависит лишь от вокального мастерства исполнителей. Зритель ждет экспериментов и хочет удивляться» [81]; «Очень своевременная постановка» – первое, что приходит в голову во время спектакля. Идеи Махатмы Ганди, его стратегия «ненасильственного сопротивления» режиму, призыв к отказу от агрессии, дабы не умножать спираль зла, – что может быть актуальнее сегодня?» [221]; «Труппа Екатеринбургского театра оперы и балета сделала невозможное... выдающаяся партитура конца XX в., принадлежащая, без сомнения, пройденному историей музыки этапу, прозвучала как сегодняшнее откровение, в котором соединились нравоучение, нужное сегодня людям, и, самое главное, духовный урок, заботливо оставленный нам великими гражданами мира» [207]; «Екатеринбургский театр оперы и балета сделал то, что до сих пор никак не удавалось сделать театрам «большим-и-средним»: он покусился на мировоззрение, он осмелился повлиять на систему ценностей, он совершил религиозный прорыв за рамки театральной эстетики, заставив людей замереть, застыть и – задуматься! И в этом влиянии на жизнь каждого пришедшего на

спектакль, на качество и систему координат общества, в котором мы живем, Екатеринбургскому театру пока нет равных» [144]; «"Сатьяграха" Екатеринбургской академической оперы – событие... всей жизни российского музыкального театра. Дело не только в отменном, почти беспрецедентном для русской сцены музыкальном качестве необыкновенного спектакля, но в самом факте появления в консервативной России оперы, написанной менее полувека назад. Да еще на тему, которая поразительно попадает в сегодняшнюю накаленную общественную ситуацию и буквально переворачивает сознание зрителей. <...> ...она уже стала вехой в истории нашей оперной сцены» [118].

«Урал Опера Балет» на примере постановки оперы «Сатьяграха», как нам видится, продемонстрировал важнейшую особенность репертуарного театра продюсерского типа, превратив «уникальный для России по музыкальному качеству и театрально красивый и трепетный минималистский спектакль» в репертуарную единицу. Интерес, который вызвала постановка в дни премьеры у зрителей, сохраняется на протяжении шести сезонов¹. Однако, невзирая на успех «Сатьяграхи», до сего дня Екатеринбург остается единственным городом в России, в котором можно услышать музыку Гласса. Как продюсер постановки, автор данной работы не утрачивает интерес к проекту, а продолжает его продвижение – этому способствуют и личные визиты в Индию и США, знакомство с другими постановками произведений Гласса, что находит отражение в многочисленных интервью, публикациях, выступлениях, которые свидетельствуют, что «Сатьяграха» – не разовый проект. Работа над этим спектаклем показала, что директору-продюсеру необходимо обладать особой творческой интуицией, энергией, знаниями, личной заинтересованностью и верой в проект, чтобы суметь аргументировано донести свою позицию и увлечь коллектив за собой. Директор-продюсер всегда находится внутри творческого процесса, на пересечении разных векторов диалога культур, он должен уметь

¹ Спектакль «Сатьяграха» награжден призами Российского национального театрального фестиваля «Золотая маска» (Специальная Премия Жюри музыкального театра «За беспрецедентную работу хора»; Приз критики, 2016); Российской оперной премией *Casta diva* (Событие года, 2017); Премией Губернатора Свердловской области (2016); Свердловской областной театральной премией «Браво» (лучший спектакль в музыкальном театре; лучшая мужская роль в музыкальном театре – Владимир Чеберяк, 2014).

слышать голоса иных культур и давать возможность прозвучать им в контексте своей культуры, влияя таким образом на ее развитие.

2.2 Формирование исторической памяти в процессе взаимодействия культур (Польша, Германия, Россия) в опере М. Вайнберга «Пассажирка»

В 2015 году руководством Екатеринбургского театра оперы и балета было принято решение о постановке оперы М. Вайнберга «Пассажирка», которая с момента создания в 1968 году ни разу не была поставлена в оперных театрах России. Ее кураторами стали автор данной работы и главный редактор Национальной газеты «Музыкальное обозрение» Андрей Устинов.

Делая выбор в пользу постановки, театр ставил перед собой задачу популяризировать творчество незаслуженно забытого композитора, чье наследие напрямую связано с российской музыкальной культурой, включить его творчество в российский и мировой культурный контекст, а также поднять тему исторической памяти: «Пассажирка» должна была стать не просто спектаклем, а попыткой нравственного взгляда на целый исторический пласт. Реализуя этот проект, «Урал Опера Балет» стремился продемонстрировать, что современный театр не только развлекает – он думает, ищет, стремится идти впереди зрителя и вести его за собой.

Работа над постановкой как над проектом, подобно предыдущему опыту с «Сатьяграхой», позволила продолжить консолидацию всего коллектива и стимулировала дальнейшее развитие «Урал Опера Балет» в качестве репертуарного театра продюсерского типа. При этом диалог культур был реализован на уровне работы международной постановочной команды, с материалом, тематически связанным с польской, еврейской, немецкой

культурами и по стилистике близком советскому прошлому. Таким образом, проект возник на пересечении разных культур и времен, прежде всего, советской и российской действительности.

Для постановки оперы был разработан беспрецедентный для России масштабный международный проект «М. Вайнберг. “Пассажирка”. Первая театральная постановка оперы в России», официальным партнером которой выступил Институт Адама Мицкевича (Польша), в рамках которого музыка Вайнберга, преодолевая рамки творческого пути конкретного художника, мыслилась как символ, знак высокого гуманизма, обращенный к публике вне временных и национальных границ. Усилия постановочной команды были направлены на расширение функционала репертуарного театра и выход за пределы только создания и проката спектаклей, что отразилось в поиске новых форм взаимодействия со зрителем.

Весь проект условно был разделен на три этапа. Подготовительный технический этап включал в себя предпремьерные мероприятия (2015 — сентябрь 2016), а именно все стадии подготовки к выпуску премьеры спектакля, а также организацию и проведение параллельной программы — мероприятий, сопутствующих реализации проекта. Прокатный этап заключался в выпуске премьеры спектакля в Екатеринбурге (15, 16, 17, 18 сентября 2016), сопутствующим премьере взаимодействию с прессой, рекламной кампании, продаже билетов, организации приезда представителей ведущих иностранных и федеральных изданий, а также премьере оперы «Пассажирка» в Москве на международной конференции «Возвращение. Мечислав Вайнберг (К 100-летию со дня рождения)» (2017) и на фестивале «Золотая маска» (2018).

Для постановки «Пассажирки» в театр «Урал Опера Балет» была приглашена, в основном, та же постановочная команда, которая работала над спектаклем «Сатьяграха»: дирижер Оливер фон Дохнанны, который к этому моменту уже занял должность главного дирижера театра; режиссер и сценограф Тадеуш Штрассбергер (на постановке «Пассажирки» выступивший также в

качестве художника по свету); а также художник по костюмам – американка Вита Цыкун, хормейстер Анжелика Грозина и хореограф Надежда Малыгина.

Работа над постановкой оперы как над международным проектом означала, прежде всего, формирование диалога с зарубежными партнерами. В результате рабочего визита автора данной работы и Андрея Устинова в Польшу в июле 2015 года был подписан Протокол о сотрудничестве между Институтом Адама Мицкевича (ИАМ) и екатеринбургским театром; консультантом проекта стал руководитель группы экспертов ИАМ Александр Ласковский. Польская сторона помогла в организации встречи с писательницей Зофьей Посмыш, чья повесть «Пассажирка из каюты 45», рассказывающая о ее заключении в концлагере Аушвиц, легла в основу либретто оперы Вайнберга. Кураторы посетили Центр толерантности (Краков), Мемориальный комплекс Аушвиц-Биркенау, с которыми также были достигнуты договоренности о партнерстве. В Польше также побывал Тадеуш Штрассбергер: он посетил Аушвиц и встретился в Варшаве с Зофьей Посмыш, что сыграло решающую роль в формировании режиссерской и визуальной концепции будущего спектакля.

В сотрудничестве с польскими партнерами, при содействии Андрея Устинова и ведущих российских культурных институций² проект наполнялся новыми событиями. Благодаря ИАМ, состоялась презентация проекта в рамках первой в истории международной музыковедческой конференции «Россия – Польша: музыкальный диалог» (Москва, ноябрь 2015) и был организован показ спектакля «Пассажирка» на Международном форуме «Вайнберг. Возвращение» (Москва, февраль 2017); в Екатеринбурге прошла серия концертов произведений М. Вайнберга, Д. Шостаковича, А. Чайковского, а также встречи, кинопоказы, презентация, читка пьесы Зофьи Посмыш (специально для события пьеса была переведена с польского на русский язык), открыта выставка и сайт проекта; выпущены премьерный буклет, театральная газета, DVD с записью спектакля (подробнее о параллельной программе – Приложение А).

² Российские партнеры проекта – Большой театр, Государственный институт искусствознания, изд-во DSCH, Национальная газета «Музыкальное обозрение», Свердловский театр драмы, Уральская консерватория имени М. Мусоргского, Свердловская организация Союза кинематографистов РФ.

Вся череда событий мыслилась как диалог, прежде всего, между польской и русской культурами, в результате которого удалось познакомить екатеринбургскую публику с музыкальными произведениями Вайнберга, включить антифашистские произведения композитора в контекст советского прошлого и музыкальной культуры новой России, проследить трансформации сюжета о пассажирке в драматическом и оперном исполнении и тем самым способствовать формированию у екатеринбургского зрителя культуры памяти о страшных событиях военных лет.

Творчество композитора Мечислава Вайнберга справедливо рассматривать в контексте польской, еврейской, советской и российской культур (биография композитора – Приложение Б) – их влияние можно почувствовать в главном произведении Вайнберга, опере «Пассажирка». Композитор считал ее делом всей своей жизни: «Самое важное – «Пассажирка». Все остальные – тоже «Пассажирка». Современное музыковедение признает ее одним из ключевых сочинений оперного жанра, работой, выдающейся по своему смысловому наполнению и невероятной актуальности как для советской действительности середины 1960-х годов, так и для сегодняшней России. Д. Шостакович, ставший первым слушателем оперы, писал в одном из писем: «Не устану восхищаться оперой «Пассажирка» Вайнберга. Трижды слушал ее, изучал партитуру, и с каждым разом все глубже постигал красоту и величие этой музыки. Мастерское, совершенное по форме и стилю произведение... Остро современное по теме. Нравственные идеи, положенные в основу оперы, ее духовность, гуманизм не могут не волновать слушателей» (Москва, сентябрь, 1974).

«Пассажирка» посвящена одной из самых трагических страниц в мировой истории, которые необходимо осмыслить и сохранить в своей памяти: основные события оперы разворачиваются в концлагере Аушвиц (Освенцим). Литературным первоисточником оперы послужила история польской писательницы Зофьей Посмыш (р. 1923), в прошлом узницы Аушвица и Равенсбрюка. Ее радиопьеса «Пассажирка из каюты 45» (1959), впервые – и не

только в польской литературе – предложила взгляд на события в Аушвице с позиции бывшей немецкой надзирательницы. Череду воспоминаний вызывает ее возможная встреча с бывшей узницей. Очевидно, в момент создания радиопьесы Посмыш ставила перед собой задачу не столько рассказать о том, что происходило в лагере или обратиться к проблеме Холокоста, сколько разобраться в психологии человека, оказавшегося в роли палача, и словно проиграть лагерную ситуацию «наоборот», с иной расстановкой сил. При этом сама З. Посмыш не обвиняет свою героиню, а пытается увидеть в ней человеческое начало, наделяет ее муками страха и совести. В дальнейшем по мотивам радиопьесы были написаны телефьеса, сценарий фильма (не оконченный из-за смерти режиссера Анжея Мунка) и, наконец, повесть.

В советской России «Пассажирка» была опубликована в 1964 году на страницах «Роман-газеты». Там ее увидел Д. Шостакович и предложил своему знакомому музыковеду Александру Медведеву, работавшему тогда в Большом Театре, вместе с Вайнбергом написать оперу. В истории ее создания Зофья Посмыш оставалась ключевой фигурой: прежде начала работы в Польше с ней встретился А. Медведев; когда Вайнберг взялся за сочинение, она сама приезжала в Москву, чтобы пообщаться с ним, и позже вспоминала: «Первая встреча меня сильно тронула. Вайнберг не рассказывал о себе, только задавал вопросы... представлял себе своих близких в этих обстоятельствах. Когда я была в Москве в следующий раз, он сыграл мне на фортепиано несколько отрывков из своей композиции. Мне показалось, что она напоминает какую-то известную мне мелодию, но тогда мне было сложно оценить это произведение. Уже потом, в очередной раз слушая оперу, я поняла, что некоторые мелодии немного напоминают польский и русский фольклор» [102].

М. Вайнберг завершил партитуру в 1968 году: она была встречена с восторгом и Шостаковичем, и его коллегами на прослушивании в Союзе композиторов России. В Большом театре и в Пражском национальном театре начались репетиции, однако премьера так и не состоялась – отменили. Впервые «Пассажирка» прозвучала лишь спустя тридцать восемь лет – 25 декабря 2006

года в Светлановском зале Московского международного дома музыки в исполнении солистов, хора и оркестра Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко (дирижер В. Горелик, режиссер В. Матросов), в *semi-stage* (полу-сценической) версии; мировая премьера спектакля состоялась в 2010 году на оперном фестивале в Бремене (режиссер Д. Паунтни, дирижер Т. Курентзис) – эта версия до сих пор воспринимается как эталон, и новые прочтения рождаются в диалоге с ней (Приложение Б).

Постановка «Пассажиры» в театре «Урал Опера Балет» (15 сентября 2016 года) стала не только первой российской театральной постановкой оперы в России, но и второй режиссерской концепцией этого произведения в мире. В отличие от других постановок, в Екатеринбурге впервые прозвучала первоначальная редакция оперы на русском языке, и «это событие стало примером волнующего и шокирующего музыкального театра, в лучшем смысле этого слова, буквально залезающего под кожу». Однако принципиально многоязычный спектакль в Бремене также оказывал сильное влияние на зрителя, делая звучание оперы более объемным: в бараке Марты одновременно слышались немецкий, польский, русский, чешский, английский, французский, идиш – каждая из узниц пела на своем родном языке и получала собственную музыкальную характеристику. Русская версия в екатеринбургском театре позволила приблизить историю к пониманию современного российского зрителя, чтобы воспринимать историю непосредственно, минуя языковой барьер.

«Пассажирка» была поставлена в России спустя почти полвека после ее создания, когда уже не существовала страна, чьей культуре принадлежит опера по своему духу и звучанию, и спустя семьдесят лет с момента описанных в ней событий. Срок достаточный, чтобы, обращаясь к произведению искусства можно было найти верную позицию и увидеть его целостный образ и образ того времени, к которому оно относится. Для Т. Штрассбергера это не только взгляд «на то время» и «на ту культуру», но и взгляд с другого континента, на события, которые не вошли в его кровь и

сознание с малых лет. Должно быть, отсюда – деликатность, осторожность, точность и стремление к документальности, которые режиссер обнаружил при постановке оперы. А также максимально беспристрастное отношение, которого требует от автора вменяемость ушедшей эпохи, и дистанция, которую увеличивает его принадлежность к иной культуре. Поездка Штрассбергера в Польшу и в Освенцим, предварившая начало работы над оперой, была продиктована, прежде всего, необходимостью лично увидеть место действия оперы, узнать его историю, встретиться с автором повести о пассажирке. И первым впечатлением стал масштаб концентрационного лагеря: слишком большой для американского сознания – и слишком камерный, по впечатлениям кураторов проекта. На этой разнице взглядов, балансировке между крайностями строилась и вся последующая работа.

Создавая свой спектакль, Т. Штрассбергер отталкивался от снимков, которые он сделал в Освенциме. Это и масса вещей и одежды погибших заключенных – пожалуй, первая ассоциация с концлагерем. Одним из знаковых в спектакле становится эпизод, когда все архитектурные элементы уходят со сцены, и остается только подобная гора вещей как несомненное и страшное свидетельство совершенного преступления. Как и множество чемоданов с именами и фамилиями реальных узников – они были отрисованы театральными художниками с экспонатов музея в Освенциме. Даже занавес – не простая абстракция, как кажется на первый взгляд, а увеличенная фотография, сделанная режиссером в камере смерти. В качестве подвижных элементов декорации у Штрассбергера работают многоярусные нары, при перемене образующие комнату администрации лагеря с такими же зелеными стенами, как там. Длинные кирпичные печи, пересекающие бараки в реальном лагере, были повторены в декорациях в масштабе один к одному. По словам режиссера, после посещения Освенцима он понял, что на сцене обязательно должны быть трубы – при всей своей давящей массивности они легко передвигаются, и переход из прошлого в настоящее, из ада в рай и обратно осуществляется мгновенно. «Эпизодическим появлением на сцене печей для

кремации из красного кирпича с дымоходами, Штрассбергер создает давящую атмосферу настоящего кошмара. Поставленный им же свет в нужных местах значительно усиливает мощь драматургического высказывания режиссера» [274]. Наличие подвижных элементов декорации, действительно, позволяют режиссеру стремительно трансформировать палубу лайнера – в каюту, каюту – в бараки, бараки – в административный сектор лагеря или крематорий так, чтобы события, происходящие на корабле и в лагере, легко переплетались друг с другом и порой напоминали череду воспоминаний в сознании Лизы. И этим сценография Штрассбергера принципиально отличается от версии Паунтни, созданной в строгом следовании сценическим ремаркам либретто.

Режиссуру и сценографию Т. Штрассбергера дополнили также приближенные к реальности костюмы Виты Цыкун. Вита условно разделила костюмы персонажей на пять разных групп, которые различаются между собой текстурой, цветом и силуэтом. Первая из них представлена роскошью трансатлантического лайнера, на котором путешествуют герои уже в мирное время, в конце 1950-х годов: здесь появляются дорогие ткани бронзовых, золотистых оттенков с эффектом мерцания, благодаря чему возникает ощущение недосказанности, неизвестности. Вторая группа – костюмы заключенных (не только полосатая пижама, но и форма погибших людей), контрастом к которой появляется чистейшая униформа и накрахмаленные воротнички офицеров СС, разработанная дизайнерами *Hugo Boss*. Четвертая группа – это мир новоприбывших, костюмы у которых наиболее разнообразные, поскольку людей привозили из многих стран Европы, они были разных возрастов, национальностей и социальных групп. И, наконец, пятый мир – это мир внутренних переживаний героев, существующий между их воспоминаниями о прошлом и мечтами о будущем.

Визуально достаточно буквальный взгляд на «Пассажирку», предложенный авторами спектакля, большинство критиков расценило как релевантный и точный: «Штрассбергер, два года назад поставивший в Екатеринбурге «Сатяграху» Филипа Гласса, ставшую триумфом сезона, в этот

раз старается быть как можно менее ярким. Очевидно, это сознательное решение: в опере про Махатму Ганди можно устраивать хоть карнавал со Львом Толстым, в опере про Освенцим так лучше не делать. Поэтому: лагерные нары, условные печи и фанерная загородка, обозначающая борт корабля, — все очень просто» [62]; «Душераздирающую историю о любви, жизни и смерти в концентрационном лагере... авторы спектакля рассказывают (и показывают) подчеркнуто документальным, скупым языком, насыщая визуальный ряд скрупулезно точными деталями... Тем пронзительней и исступленней звучит музыка, взывающая к глубинным, базовым ценностям гуманистического толка» [222]; «Сама опера настолько многопланова, что наилучшим способом воплотить ее на сцене — было просто следовать уже написанной музыке» [133].

Действие оперы происходит в двух временных пластах: в годы войны в бараке концлагеря – и в 1959 году, на лайнере, среди танцующих пар: «Контраст веселой беззаботности и кромешного ада – ужасающий и точный» [142]. Помимо этого, Штрассбергер вводит сны заключенных Освенцима для того, чтобы показать, что с ними происходило до войны и кем они были в мирной жизни. Практически сразу задается центральный конфликт оперы: Лиза вместе со своим мужем дипломатом Вальтером плывет на корабле в Австралию. При этом зритель не видит декорации корабля, а только благодаря видеопроекции представляет себе открытое море, воду, движение, и, в то же время, может почувствовать изоляцию героев. В одной из пассажирок Лизе показалась ее бывшая заключенная Марта. Терзаемая воспоминаниями, она признается мужу Вальтеру в своем прошлом, и тот оказывается перед дилеммой: карьера или жена-эсэсовка. О своем моральном выборе, сделанном много лет назад в Освенциме, вспоминает и Лиза. Ее противостояние с Мартой и ее возлюбленным Тадеушем, другими заключенными до сих пор отзывается в ней страхом и неуверенностью, попыткой понять, почему те, кто были ее жертвами, умирали победителями, какая внутренняя сила не давала ей сломить этих людей.

В опере, наряду с противостоянием узницы и надзирательницы и любовной историей, появляется тема искусства как способа выжить и противиться злу, и, главное, воскресают узники Освенцима, превращаясь, наряду с Лизой, Вальтером, Мартой и Тадеушем, в главную действующую силу произведения. Среди них – евреи, греки, французы, венгры, чехи, поляки, русские... Самые сильные лирические сцены оперы разыгрываются в бараках, где женщины из разных стран, разных возрастов, наделены своими историями и колоритной музыкой – они создают особую оптику произведения: о своей судьбе плачет юная француженка Иветт, протяжную песню а ‘капелла исполняет русская пленница Катя, вокальную партию получает и еврейская девушка Хана (в варианте партитуры для Большого театра этот отрывок был купирован). Таким образом, пленные обретают свои голоса, индивидуальные черты и внутреннюю обособленность, внешне оставаясь едиными перед угрозой смерти, а опера, благодаря этому, обретает масштаб исторического мультикультурного полотна.

Сила духа узников кристаллизуется в противостоянии Лизы и Марты, а кульминацией оперы становится сцена выступления Тадеуша – возлюбленного Марты – перед руководством лагеря, когда вместо «любимого вальса коменданта» он исполняет скрипичный шедевр Баха – «Чакону», ставшую одним из символов немецкой культуры. Пронзительную мелодию обрывает выстрел, но в тот же момент ее подхватывает весь оркестр, продолжая жизнь великого произведения и тем самым давая понять, что может стать основой, позволяющей разным народам преодолеть гуманитарную катастрофу, какой стал для мира Освенцим, и где искать ориентиры для внутреннего изменения человека.

В эпилоге зритель вновь видит каюту Лизы, где на противоположной стороне Марта воспевает свое потерянное счастье и напоминает о том, что виновных никогда нельзя прощать. Обе героини подходят каждая к своему зеркалу, в глубине которого они видят друг друга, и задаются вопросами, которые ставят перед нами и повесть Посмыш, и опера Вайнберга, и постановка

Штрассбергера: как жить с этим прошлым, как не забыть и возможно ли прощение? Критики по-своему ответили на этот вопрос: «...в XXI веке кажется, что Анна-Лиза сейчас вздохнет с облегчением и отправится продолжать свое плавание к месту назначения мужа. Человечество все равно ничему не учится» [62]; «Трагичен и безысходен, но буквально пронизан светом и надеждой, монументален, но практически лишен пафоса, тих, но невыносимо тверд, пацифичен по сути, но невероятно победоносен. Спектакль Штрассбергера – не плач по ушедшим, не бунт против невинности, не попытка разобраться в теории травмы, не жажда возмездия. Он – напоминающий и «Последний этап» Ванды Якубовски, и «Пейзаж после битвы» Анджея Вайды, и «Выбор Софи» Алана Пакулы – погружение в себя, дорога от последствий к причинам, документ – эссе, в конце которого стоит знак, запрещающий дальнейшее движение на прежней скорости» [187].

Как и в «Сатьяграхе», Т. Штрассбергер стремится вовлечь аудиторию в творческий диалог. Обе оперы обращены к остросоциальной проблематике, и, по признанию режиссера, созданы не для развлечения и приятного досуга, а ради внутренней работы зрителя. Эту особенность режиссерской концепции отметил и австрийский обозреватель Клаус Билланд: «Штрассбергер видит это произведение не как оперу в прямом смысле этого слова. Своей режиссурой он предлагает зрителям вступить с ним в диалог, который не закончится одновременно с опущенным занавесом, а продолжится далеко за пределами театра. Музыкальный театр в его понимании, это современный живой организм, обладающий огромной пробивной силой своих высказываний. Это театр, который не должен никого оставить равнодушным, который должен побуждать к размышлению, устраивать внутреннюю эмоциональную встряску. В этом плане екатеринбургский театр предоставил ему все возможности для реализации его идей, каждой из которых он воспользовался сполна» [268].

«Пассажирка» создана для большого состава исполнителей, в ней пятнадцать сольных партий, несмотря на это Урал Опере удалось подготовить три полных равноценных состава, которые режиссер отказался ранжировать на

первый, второй и третий, а назвал «красным», «желтым» и «зеленым» и подготовил так, чтобы на сцене они были равнозначны. Благодаря личностной работе режиссера с исполнителями, удалось создать галерею пронзительных образов, которые не распадаются до уровня оперных клише. «Режиссер, проникая глубоко в персонажей, изучает их психологию и эмоции, конструируя из этого материала собственную драму каждого из них. Внешний вид и драматургия, при этом, прекрасно гармонируют со сложной музыкой Вайнберга, переходящей, в зависимости от ситуации, с насыщенных экспрессией драматических моментов к лирическим отступлениям, танцевальным ритмам или элементам народной музыки [268]. «Достоинство режиссуры [Штрассбергера] – работа с актерами... Это не только тончайшая работа с нюансами в вокале – это мощные актерские работы, запоминающиеся индивидуальности, для каждой найден точный пластический рисунок, и вкуче все они создают единый образ вселенской народной беды» [120].

Среди исполнителей особенно выделялась Надежда Бабинцева, одинаково естественная и в теплом меццо Лизы в ее более зрелом возрасте на палубе судна, и в ее угловатых, ломаных речитативных ритмах в лагере. «Конечно, самая большая удача – Надежда Бабинцева – Лиза. Вот уж где точно нет никакой однозначности. Одна из наиболее интересных оперных актрис России, Бабинцева создает образ едва ли не шекспировского масштаба, не забывая и про завет Станиславского: «когда играешь злого – ищи, где он добрый» [174]. «Вокально безупречно звучит партия надзирательницы Лизы в исполнении Надежды Бабинцевой. Артистически она не выходит за рамки режиссерской задачи (ее героиня — воплощенное зло в кокетливом обличье), но исполняет ее с убедительной силой большой певицы и актрисы» [22]. Также критики отметили работы Ксении Ковалевской, Надежды Рыженковой, Натальи Карловой, Елены Павловой, Ольги Теняковой, Натальи Мокеевой, Ольги Вутирас, Татьяны Никаноровой, Александры Куликовой, Екатерины Нейжмак и других – «в спектакле все работают актерски проникновенно и музыкально аккуратно» [22]. Мощно и значительно звучит в опере хор, то из-за кулис, то

появляясь на сцене в образе заключенных, особенно пронзительно – в страшном рефрене «Черная стена», который «словно воплощает душу тех, кто остался там, в Освенциме» [105].

Опера Вайнберга со всеми ее многочисленными переплетающимися линиями и темами, когда певцам зачастую приходится вести свою партию почти вне связи с одновременно звучащей музыкой, стала непростой задачей как для солистов, хора, так и для музыкантов оркестра. Атональная, нервно-изломанная, экспрессивная партитура рисует невероятно объемную картину, в которой смешиваются разные стили и культуры. Подобно тому, как переплетаются сцены в либретто, в музыкальном потоке оперы сопрягаются фольклор и джаз, звучит «Чакона» И. Баха, слышится угрюмый трагизм «Катерины Измайловой» Д. Шостаковича, цитаты из А. Шенберга и А. Берга, С. Прокофьева и Р. Щедрина, хотя у композитора все эти и иные воздействия переплавлены в собственный и глубоко индивидуальный язык: «Партитура наполнена узнаваемой вайнберговской гибкостью, камерностью тона и воздухом при всей строгости, сдержанности и масштабе высказывания» [22]. Под управлением Оливера фон Дохнаньи опера получила максимально адекватное авторскому стилю художественное воплощение, в котором прозвучали ярость, скорбь и щемящая выразительность этой музыки. «Дирижер Оливер фон Дохнаньи добился прекрасного и слаженного звучания от оркестра и солистов при всей многоплановости, изысканности и полифоничности этой партитуры» [133]; «Чего не забыть — феноменальной игры оркестра, главного героя постановки. К сюжету «Пассажирки» невозможно отнестись равнодушно, но именно оркестр под управлением Оливера фон Дохнаньи полностью подчиняет вас себе...» [194].

В целом «Пассажирка» была воспринята как самое значительное достижение Урал Оперы³, наделенное огромным просветительским смыслом, в

³ Спектакль «Пассажирка» отмечен двумя призами Российского национального театрального фестиваля «Золотая маска» (лучшая работа дирижера в опере – О. фон Дохнаньи; лучшая женская роль в опере – Н. Бабинцева, 2018); Российской оперной премией «Онегин» (Примадонна – Н. Бабинцева, 2017), Премией

успехе которой свою роль сыграла «большая подготовительная работа и то обстоятельство, что «Пассажирка» в Екатеринбурге стала не только театральной новинкой, но главной частью большого международного музыкально-театрального и научного проекта» [22]. Дмитрий Морозов отметил, что этот спектакль не стыдно показывать на любой из мировых сцен. «Нечего и говорить, что «Пассажирка» всегда заканчивается стоячим залом и комком в горле. Так было и в Екатеринбурге... В постановке нет ни грамма фальши, а ощущение живого свидетельства добавляют судьбы авторов» [37]; «Выбор «Пассажирки» в качестве спектакля для постановки в Екатеринбургском оперном театре оказался глубоко символичным и животрепещущим для нашего времени. Культура памяти сегодня необычайно важна, если мы помним, то мы ответственны за происходящее. Так считают все, кто работал над оперой» [105].

Спектакль-плач, спектакль-потрясение был принят и публикой, и профессиональным сообществом. Особенным событием в ходе реализации проекта стало присутствие на показах спектакля в Москве Зофыи Посмыш – прообразом, автором, живым свидетелем описанных событий, с которым взаимодействовали авторы оперы и все основные участники постановки. И образ Освенцима, который прошел несколько этапов трансформации в сознании автора повести, либреттиста, композитора, режиссера и постановщиков первого спектакля в Бремене, и екатеринбургского, рожденного в диалоге с ним, превратился в символ нечеловеческого в человеке, абсолютного зла, рожденного в недрах одной культуры, и распространившего свое влияние на разные страны и народы. Рожденные от одного корня, от единой культуры гениальное искусство (как в опере – «Чакона» И. Баха) и гениальное зло, вытягивавшее из одних людей все самое низменное и ужасающее, очищающее других, – всматриваются в современного зрителя с безопасной дистанции, стараясь сохраниться в их сознании как быль и

будоража вопросами. На какой стороне в те времена мог оказаться каждый из нас, и какой выбор сделать?

2.3 Традиционные христианские ценности в свете разных культур (Греция, Чехия, Россия) в опере Б. Мартину «Греческие страсти»

Третьим проектом театра «Урал Опера Балет» стала постановка оперы чешского композитора Богуслава Мартину «Греческие страсти», премьера которой состоялась 19 апреля 2018 года, впервые в России. Если в «Сатяграхе» слушатель погружался в мир индийской культуры и восточных религиозных практик, а постановка представляла собой образ индийского духовного лидера, то опера Б. Мартину позволила обратиться к греческой культуре, которую сближают с русской культурой традиционные христианские ценности и личность Христа. Постановка оперы была призвана открыть российскому слушателю творчество чешского композитора Богуслава Мартину, не столь известного в нашей стране, как его соотечественники — А. Дворжак, Б. Сметана или Л. Яначек, хотя композитор создал более четырехсот произведений, среди которых шестнадцать опер, и считается одним из новаторов музыкального театра XX века. Проект был приурочен к столетию создания первого Чехословацкого государства (2018), шестидесятилетию со дня смерти Богуслава Мартину (2019) и сто тридцатилетию со дня рождения Богуслава Мартину (2020) и расценен музыкальной критикой как «очевидный и замечательный репертуарный прорыв». По замечанию Е. Бирюковой, выбор названия говорит о том, что театр интересовала не только музыка, но и важность общественного высказывания.

Подготовительный технический этап постановки оперы, начавшийся в 2015 году, включал в себя все стадии подготовки к выпуску спектакля, а также организацию и проведение параллельной программы, которая на этот раз была реализована в сжатые сроки в непосредственной связи с премьерой спектакля (февраль – апрель 2018 года). Прокатный этап заключался в выпуске премьеры «Греческих пассионов» в Екатеринбурге (19-22 апреля 2018 года), проведении рекламной кампании, продаже билетов, взаимодействии с прессой, организации приезда представителей ведущих иностранных и федеральных изданий.

Поскольку оперы «Сатьяграха», «Пассажирка» и «Греческие пассионы» позиционировались как трилогия, постановкой нового спектакля продолжила заниматься прежняя команда в составе дирижера Оливер фон Дохнани, режиссера и сценографа Тадеуша Штрассбергера, который в этот раз выступил также в роли художника по свету и автора видеоэффектов; хормейстера Анжелики Грозиной. В качестве художника по костюмам был приглашен американец Кевин Найт. Театр обратился к первой из двух существующих редакций оперы «Греческие пассионы» (подробнее – приложение Г), а чтобы максимально приблизить действие спектакля к зрителю, текст либретто с английского был переведен на русский язык (Софья Аверченкова).

Реализуя проект «Богуслав Мартину. Греческие пассионы. Первая постановка в России», театр вновь обратился к практикам продюсерского театра, которые были опробованы, прежде всего, при подготовке всего комплекса мероприятий, связанных с постановкой оперы «Пассажирка». В качестве партнеров к проекту были привлечены ведущие культурные институции Чехии и Греции⁴; договоренности о партнерстве с Музеем Казандзакиса (Крит, Ираклион) были достигнуты во время специального визита автора данной работы в Грецию. Благодаря содействию партнеров удалось подготовить параллельную программу событий, открыть выставку,

⁴ Партнеры проекта – Посольство Чешской Республики в России и Культурный центр при Посольстве Чехии (Москва), Фонд Богуслава Мартину (Прага), Институт Богуслава Мартину (Прага), Греческий культурный центр (Москва), Международное общество друзей Никоса Казандзакиса (Женева), Музей истории Крита (Ираклион), Музей Никоса Казандзакиса (Ираклион), Президентский центр Бориса Ельцина (Екатеринбург).

официальный сайт проекта, выпустить премьерную полиграфическую продукцию. Все эти действия были направлены, прежде всего на то, чтобы открыть неизвестное для большей части аудитории творчество Мартину и Казандзакиса, донести до зрителей евангельскую притчу в своеобразной авторской трактовке, познакомить с иной культурой, которая благодаря общей духовной доминанте может быть близка российскому менталитету.

Поскольку сюжет оперы тесно связан с евангельской тематикой, было принято решение обратиться за помощью в Екатеринбургскую Митрополию РПЦ. Во время встречи с епископом Среднеуральским, викарием Екатеринбургской епархии Евгением (Кульбергом) (ныне – митрополитом Екатеринбургским и Верхотурским) нам удалось обсудить будущую постановку, творчество Б. Мартину и Н. Казандзакиса. Консультантом постановки от Екатеринбургской епархии РПЦ стал секретарь Епархиального совета игумен Вениамин (Райников), который помог избежать возможных искажений в религиозных вопросах и выдержать общую концепцию постановки в традициях православия. Таким образом, в процессе подготовки оперы было налажено взаимодействие культурных институций разных стран мира и, впервые в практике современного театра, с Русской православной церковью.

Несмотря на изначально близкую российскому слушателю евангельскую тему, опера «Греческие пассионы» насыщена различными культурными влияниями, связанными с творчеством и судьбами ее создателей – Н. Казандзакиса и Б. Мартину (биографии см. Приложение В) – и их восприятием темы христианства.

Никоса Казандзакиса образ Христа интересовал всю жизнь – для писателя он был «одним из спасителей», наряду с Буддой, Лениным, Данте и Улиссом, призванных помочь человеку пресуществить плоть в дух, и, как и Ницше, ассоциировался у него с идеей свободы. Близость в сознании писателя столь разных фигур, как Божий сын и философ-богоборец, сплав различных влияний буддизма, коммунизма, иррационализма, модернизма и экзистенциализма,

позволили ему создать в своих произведениях особый мир, в котором взаимодействуют разнородные идеи. В них Н. Казандзакис умел находить сходство и примирять друг с другом, прежде всего, исходя из общности целей – свободы и духовного преображения человека. Бога писатель считал созданием человеческого ума, выступающим как понятный и доступный человеку символ тайной движущей силы природы и цивилизации, то есть образ «Духа». Следовательно, и Христос, образ которого, по признанию Казандзакиса, преследовал его с самого детства, в его произведениях предстает в условном религиозном контексте, и, по сути, превращается в бунтаря и борца за счастье людей. Казандзакис так вспоминал этапы своего обращения к образу Христа: «В двадцатипятилетнем возрасте я написал трагедию в стихах «Христос» о Христе после распятия, когда Магдалина и ученики воссоздали его в сердцах своих, и дали ему новое, бессмертное тело, тем самым воскрешая его. Однако эта трагедия не принесла мне избавления, и в сорокапятилетнем возрасте я был вынужден снова обратиться к Христу в моей эпопее «Одиссея», посвятив ему целую рапсодию, но и это не принесло мне избавления, и позднее я предпринял новое наступление, написав «Христа распинают вновь» (1948) и сразу же после этого – «Последнее Искушение» (1951). Однако, несмотря на все эти отчаянные попытки, тема эта остается для меня неисчерпаемой, потому как таинство борьбы человека и Бога, плоти и духа, смерти и бессмертия неисчерпаемо» [190]. В романе «Христа распинают вновь», написанном в 1948 году, писателем актуализировалась библейская история в «страстях» XX века, – именно этот роман впоследствии послужил основой для создания либретто к опере «Греческие страсти». Его композитор Богуслав Мартину создавал совместно с Н. Казандзакисом на английском языке, взяв за основу перевод Джона Гриффита: все творческие вопросы авторы решали в переписке, которая длилась около трех лет. Свой выбор романа для оперы Мартину объяснял так: «В наше время художник, сталкиваясь с искаженным значением ценностей, ищет порядок, систему, которые сохранили бы и подтвердили человеческие и художественные идеалы. Таков роман Казандзакиса, а поэтому я избрал его в

качестве литературной основы для трагической оперы». И далее: «Я не могу взять историю целиком, но у меня есть безграничные возможности оживить ее музыкой» [41, с. 18].

Следуя за сюжетом романа Н. Казандзакиса, Б. Мартину обращается к такому «не оперному», приближенному к оратории жанру, как пассионы – традиционному жанру немецко-евангелической духовной музыки, который возник из народных действ, разыгрывавшихся в дни страстной седмицы на сюжеты, повествующие о страданиях и смерти Христа. Среди наиболее известных произведений этого жанра – «Страсти по Матфею» и «Страсти по Иоанну» И. Баха; над усовершенствованием пассиона трудились композиторы добаховской эпохи, такие как О. Лассо, И. Вальтер, Г. Шютц, Р. Кайзер и другие, в XX веке – К. Пендерецкий, С. Губайдуллина, А. Пярт, митрополит Иларион (Алфеев). Определяя роль Мартину в развитии жанра пассионов, музыковед Е. Черемных отмечает: «Пожалуй, не самое заметное, но очень важное, что сделал Мартину для большой истории музыки, — это разгерметизация ораториальной формы «Страстей», имея в виду его наполнение «оперным изводом *worldmusic*, когда «славянски-напевное и симфонически-терпкое, фольклорное и драматическое, церковное и светское переливаются в произведении, то собираясь в пучок, то снова рассеиваясь по партитуре» [254].

Работая над своими «Пассионами», Б. Мартину изучал партитуры опер «Орфей» П. Захера, «Коронация Поппеи» К. Монтеверди, «Королева фей» Д. Пёрселла, постоянно обращался к музыке ушедших эпох, и тем самым «не разрывал историю человечества на прошлое и актуальное, но видел и слышал в современности все, что было до нее — и соединял это воедино» [41]. Композитор стремился использовать древние духовные мотивы, которые были призваны «придать опере силу, которой нет в современной музыке» – в опере звучат традиционные русские и греческие церковные песнопения (в том числе, повторяемая хором молитва «Кíрие элэйсон»/ «Господи, помилуй»), слышатся отголоски пассионов и хоралов Баха. Помимо фольклорных напевов и

симфонических пассажей, Мартину использует ритмизованную хоровую декламацию и разговорные реплики, как в оперных зингшпилях XVIII века. Среди основ, питавших творчество композитора, по его собственному признанию, были также чешская народная музыка, джаз, английский мадригал, творчество К. Дебюсси и И. Стравинского, старинная музыка и неоклассицизм. По наблюдению критиков, в «Греческих пассионах», собранных композитором по принципу мозаики, также ощутимо влияние импрессионистов, опера вызывает ассоциации с «Саломеей» Р. Штрауса, «Борисом Годуновым» М. Мусоргского и другими музыкальными хитами, при этом оставаясь абсолютно самобытным авторским произведением.

Музыковед Илья Попов называет композиторский стиль оперы «музыкой ста языков», а также подчеркивает мгновенную перемену интонации, характерную для «Греческих пассионов»: «Мартину сшивает встык и внахлест куски разнородной музыкальной материи. Такой метод тесно ассоциируется сегодня с постмодернистской игрой, подразумевающей ироничную отстраненность, – однако Мартину пользуется этим методом на иных основаниях, всерьез и последовательно воплощая в «Греческих пассионах» единственную сокровенную идею <...> поиск оперного эквивалента роману Никоса Казандзакиса, и именно ей подчиняет Мартину свою техническую изобретательность и стилистический энциклопедизм» [205]. Директор Фонда Богуслава Мартину Алеш Бржезина так характеризует творческий метод композитора: «Мартину сумел закомпоновать в музыку все, что он в своей жизни увидел или услышал – будь то впечатление от природы, стихотворение, проза или мелодия. Он был талантливым строителем музыкальных композиций, в которых соединял часто противоположные вещи» [75].

Что касается жанра пассионов, то, на наш взгляд, Мартину привлекала, в большей степени, их исконная народная мистериальная природа, пассионы как тема и как метод работы с сюжетом, своего рода игра, в которую оказались вовлечены герои истории, изменяющая их судьбы. Пассионы как народное театральное действо, мистерия произрастают из католического богослужения

Великой Пятницы – во многих странах эта традиция сохраняется до сих пор. Например, начиная с XVII века, после вспышки чумы пассионы каждые шесть лет разыгрываются в Австрии, каждые десять лет – на границе Германии и Швейцарии, что также связано с борьбой с эпидемией, а также на Тенерифе, в Бразилии и в других точках мира. Народные представления у греков также были распространены – для них могли быть использованы разные новозаветные сюжеты или жития и чудеса местночтимых святых. Для России жанр пассионов не родной, и опера Мартину позволяет соприкоснуться с этой чуждой для русского сознания традицией. Поэтому представлялось важным доверить постановку произведения зарубежной команде, которая ментально ближе к тем реалиям, к которой обращаются Н. Казандзакис и Б. Мартину.

Историю «Пассионов», которая, несмотря на внешнюю реалистичность, приближается к обобщению притчи, Т. Штрассбергер передает прямо и недвусмысленно, позволяя ей развиваться по собственным законам и инерциям. Режиссер подчеркивает, что в постановке используются узнаваемые образы, понятные каждому, поэтому очень важна была «правда на сцене» — отсюда в спектакле ясные, правдивые эмоции и точные жизненные состояния человека. Притча о вновь распятом Христе у постановщиков получилась колоритной и четко локализованной во времени и пространстве, что соответствовало той задаче, которую ставило перед ними руководство театра.

Размышляя над концепцией будущего спектакля, Штрассбергер посетил Грецию и впоследствии доподлинно воссоздал на сцене образ греческий деревни с ее традициями и укладом жизни. Декорации, костюмы, национальные орнаменты отрисовывались художниками по снимкам, которые он сделал в поездке. Отсюда – белый цвет стен, цвет чистоты и обновления, который, в библейском контексте, обращает зрителя к мысли, что через Христа и покаяние снова можно стать чистым, как снег. Штрассбергер использует и такой распространенный в Греции материал, как мрамор, который, в его понимании, символизирует основу, фундамент общества: «Мраморный пол никогда не меняется, каждому новому поколению он достается от предыдущего: в

православном греческом храме, например, вполне мог использоваться мрамор из античного храма Дианы. В греческой деревне трудно найти что-то по-настоящему новое: ничто не строится с нуля, все вырастает на руинах, каждое новое поколение что-то добавляет от себя. Не исключено, что фундаменты строений в деревнях — античные, дохристовых времен. Так выстраивается диалог между древностью и современностью» [41].

Сценография Т. Штрассбергера работает на «нюансах исторической картинки с вкраплениями документальности» — отсюда видеопроекции с черно-белыми фотокадрами горной местности и желтовато-огненных православных икон, обилие антикварных предметов греческого быта, закупленных екатеринбургским театром по просьбе Тадеуша в Греции: они превращают сцену то в греческую таверну, то в церковный алтарь. Кадило и различные обрядовые вещи, привезенные из Греции, также передал в театр игумен Вениамин (Райников) — как консультант проекта он помогал художникам воссоздать аутентичные костюмы греческих священнослужителей столетней давности. Костюмы, как и декорации, отсылают зрителя к временам, описанным в опере, с ее переключением из «реальности» в «параллельный мир евангельских откровений». Помимо образов священников, жители деревни выступают в народных греческих костюмах, беженцы — в условно-евангельской ветоши, герои пасхальной мистерии облачаются в хитоны. Узнаваемость персонажей, благодаря костюму, работала хорошей подсказкой для зрителя, помогая ориентироваться в сюжете и правильно воспринимать логику развития истории. В целом вся сценография и костюмы были направлены на создание соответствующей атмосферы, передачу цветовой символики и «греческого» колорита, и позволили зрителю соприкоснуться с иной аутентичной культурой.

Мозаичность произведения, созданного Б. Мартину и Н. Казандзакисом, режиссер дополняет новыми красками, благодаря мизансценам, отсылающим к русской живописи: например, Манольос, рассказывающий историю про монаха, напоминает образ с картины Н. Ге «Иисус в Гефсиманском саду», визит Манольоса к Катерине кажется аллюзией

на «Явление Христа Марии Магдалине» А. Иванова и т.д. В целом Штрассбергер, как и в случае с «Пассажижкой», вживается в произведение, стараясь максимально полно раскрыть смыслы, заложенные в нем авторами, донести их до современного российского зрителя, не пытаясь дать ему собственную, новую интерпретацию. Т. Штрассбергер, на наш взгляд, продолжил линию на смягчение конфликта, начатую Мартину, раскрывая его в мистериальном ключе, подчеркнуто простодушно. Режиссуру Штрассбергера можно расценить как «непрерывное мерцание добра и зла на фоне тонких этнических зарисовок», близкое к народному вертепу: «Правых и неправых нет, все достойны сострадания, даже Иуда необходим для того, чтобы история продолжалась. Как в финале «Пассажижки» режиссер сажал друг напротив друга Марту и ее бывшую надзирательницу из Освенцима Лизу Франц, на последних тактах «Пассионов» он примиряюще ставит рядом на авансцене всех главных героев своего вертепа — и обоих враждовавших духовных лидеров, и Манольоса в окровавленном рубище и терновом венце, и его бывшую невесту, счастливо выскочившую замуж за нормального парня» [38]; «У Штрассбергера во время финальной хоровой молитвы оба пастыря симметрично располагаются с двух сторон авансцены, дескать каждый служит Богу, как может» [176].

Интересным и, безусловно, успешным стал опыт музыкального прочтения «Пассионов», которые крайне редко ставятся на большой сцене и требуют определенного навыка исполнения, прежде всего, ввиду «переменчивых сложностей» оперы. Критики отметили работу оркестра и дирижера Оливера фон Дохнаньи, «совершенно не случайно удостоенного премии «Золотая маска» за спектакль «Пассажижка»: «Главным и безоговорочным достоинством постановки становится музыкально-исполнительское качество. Оливер фон Дохнаньи, как раз и предложивший это название, идеально чувствует материал и очень многого добился от оркестра, хора и солистов» [176]; «Оливер фон Дохнаньи подчеркнул славянское начало музыки Мартину — и влияние французских мелодических красот, и богатства инструментовки. Штрассбергер отзывается любовным воспроизведением

крестьянского и церковного быта, танцев, ритуалов, орнаментов. Их усилиями спектакль о вере обретает жар, становится ближе к жанру народной мистерии и превращает каждого в зале в соучастника» [286].

На премьеру Урал Опера подготовила два полных состава исполнителей. По словам Д. Морозова, в целом они более или менее равноценны – критики отмечают Е. Крюкова и С. Осовина (Манольос), К. Ковалевскую и Н. Карлову (Катерина), М. Коробейникова и А. Семенищева (Фотий), а также безупречно звучащий хор: «Впечатляет монументальность массовых сцен, когда первоклассный хор соединяется с солистами – под управлением фон Дохнаньи это становится абсолютной кульминацией спектакля» [286].

Опера «Греческие пассионы» дала возможность зрителю лично пережить и воспринять те духовные смыслы, к которым обращено произведение. Отстраниться от собственной культуры с современным, порой поверхностным взглядом на православие, и обратиться к иному опыту взаимодействия со смыслами, которые открывает религия, и силой преображения, которое она оказывает на человека как в библейские времена, так и в XX-XXI веках; как они питают иную культуру; ощутить общность греческой и русской культур. Документально-этнографический подход в режиссуре и сценографии, замкнутость на произведении и рассмотрение его вне контекста российской действительности несколько ограничивали возможности диалог культур, однако позволили выявить глубинные, общечеловеческие смыслы, понятные каждому зрителю, и представить произведение именно таким, каким его задумали авторы.

Федеральная пресса, которая присутствовала на премьере, позитивно восприняла новый опыт Урал Оперы: «История, придуманная греческим писателем, положенная на музыку чешским композитором по англоязычному либретто, переведенная на русский язык и поставленная на Урале, несет недвусмысленный общечеловеческий посыл. Как протест против лицемерия... История о том, что никакие слова не могут быть важнее дел. И напоминание, что человек — то, что он сам из себя делает. Выбирая путь». [140];

«Екатеринбургскую премьеру «Греческих пассионов» нельзя не признать событием экстраординарным. Еще одно из выдающихся оперных созданий XX века стало достоянием российской аудитории. Скажут: а нужно ли это широкой публике, предпочитающей, как известно, проверенную классику? Оказывается, нужно. Только ее необходимо еще и соответствующим образом подготовить» [176].

Таким образом, трилогия, которую предлагает зрителям Екатеринбургский театр оперы и балета, сочетая в себе интеллектуальное и чувственное начало, способна не только «сообщить» общечеловеческие духовные ценности, но и, в силу особой эмоциональной заразительности, пережить их, делая собственным опытом личности. Диалог культур, начатый в «Сатьяграхе» и обращенный, прежде всего, к восточным духовным практикам, продолженный в «Пассажирке» с ее обращенностью к трагической истории XX века и советскому прошлому, и завершенный в «Греческих пассионах», позволяющих соприкоснуться с евангельскими ценностями в ином культурном и историческом контексте и греческой культурой, способствуют расширению картины мира зрителя, обогащению его чувственного и эмоционального опыта, включенности его в широкий общемировой культурный контекст. Роль продюсера в репертуарном театре продюсерского типа в данном случае позволила осуществить постановки, ставшие открытием для российской театрально-музыкальной культуры и занявшие достойное место в репертуаре театра, выступив в роли организатора пространства межкультурного диалога и посредника в процессе его реализации.

Еще одним, примкнувшим к этой трилогии произведением стала постановка оперы «Три сестры» Петера Этвёша, написанной по пьесе Антона Чехова – «последняя значительная опера» минувшего тысячелетия, как определяют ее авторы «Кембриджского путеводителя по опере XX века». На сцене екатеринбургского театра ее осуществила новая команда постановщиков, однако, время ее создания, обращенность к общечеловеческим ценностям и

диалогичность самого произведения дает нам право рассматривать ее в контексте данной работы.

2.4 Пьеса А. П. Чехова как посредник между культурами России, Венгрии и США в опере П. Этвёша «Три сестры»

Постановка оперы «Три сестры» венгерского композитора Петера Этвёша в театре «Урал Опера Балет» ведущими мастерами мировой оперной сцены дает нам возможность говорить не только о значении нового произведения для российской музыкально-театральной культуры, но и о развитии мировой культуры под влиянием произведений русской литературы и искусства.

Зарубежные оперы на русские сюжеты создавались не редко – гораздо реже они появлялись в афишах российских театров (как, например, опера А. Дворжака «Дмитрий», посвященная фигуре Лжедмитрия I, или «Из мертвого дома» Л. Яначека по мотивам романа Ф. Достоевского). До 2019 года российскому зрителю также была неизвестна опера «Три сестры», созданная Этвёшем в 1997 году, и пережившая за это время более двадцати постановок в Лионе, Вене, Амстердаме, Дюссельдорфе, Гамбурге, Париже, Брюсселе, на Эдинбургском фестивале. Ее признают одним из знаковых репертуарных произведений последних десятилетий XX века, а по значимости ставят в один ряд с «Похождениями повесы» И. Стравинского, «Диалогами кармелиток» Ф. Пуленка и «Поворотом винта» Б. Бриттена.

Принимая решение о постановке оперы «Три сестры», театр «Урал Опера Балет» ставил перед собой задачу продолжить репертуарную линию, начатую при реализации трилогии опер XX века, обращенных к общечеловеческим темам, которые могут взволновать и заинтересовать каждого зрителя, открыть

новое для российской публики произведение. Постановку театр приурочил к семидесятипятилетию Петера Этвёша, заручившись личным присутствием композитора на премьере и его согласием встать в первый вечер за дирижерский пульт. Поскольку драматургически опера значительно отличается от пьесы, а музыкальный язык Этвёша специалисты считают еще более сложным, чем у Ф. Гласса, М. Вайнберга и Б. Мартину, постановку оперы было решено осуществить как международный проект «Опера Петера Этвёша «Три сестры». Российская премьера» с серией сопутствующих мероприятий⁵, призванных разъяснить публике природу произведения и дающих ключи к его восприятию. Реализовать проект позволили договоренности театра с компанией *G. RICORDI & CO., Bühnen und Musikverlag GmbH, Berlin* об аренде нотного материала; партнерские связи с Фондом Петера Этвёша (Венгрия), Генеральными консульствами Венгрии и США.

Успешная реализация предыдущих проектов подвигла пригласить для работы над спектаклем постановщиков с мировой известностью (прежде всего, режиссера Кристофера Олдена), способных не только воспроизвести сложный текст, но и вступить с ним в диалог. Неожиданный взгляд на произведение русской классической литературы предложили, с одной стороны, европеец, хорошо знакомый с русской культурой и советской идеологией, с другой стороны – американец, также хорошо знакомый с русской культурой и непосредственно с творчеством А. Чехова. В контексте постановки Урал Оперы пьеса Чехова становится посредником между культурами трех стран, претерпевая структурные и сюжетные изменения, наполняясь новыми смыслами.

Опера «Три сестры» – первая большая опера П. Этвёша, с которой началась его театральная слава, – была создана композитором по заказу Лионской оперы в 1997 году и посвящена памяти его погибшего сына. Для

⁵ 14 мая 2019 – лекция венгерского музыковеда Гергея Фазекаша «Любовь и другие демоны музыка Петера Этвёша» (Образовательный центр Ельцин Центра); 15 мая – презентация сборника «Как смотреть оперу» А. Париным, А. Макаровой (книжный магазин «Пиотровский»); 16, 17 мая – творческие встречи с Кристофером Олденом и Петером Этвёшем в фойе театра.

работы над либретто Этвёш пригласил немецкого драматурга Клауса Хеннеберга, который не знал русского языка, но был готов работать с переводом и написать либретто на немецком языке с его последующим переводом на русский. Драматург подготовил сокращенный вариант либретто, которое, на взгляд Этвёша, не соответствовало его пониманию Чехова: был потерян драматизм пьесы, напряжение, существующее между героями, меланхоличность. Композитор решил отказаться от обычной адаптации чеховской пьесы, трансформировать ее и показать происходящие события с точки зрения разных персонажей – как это было сделано, например, в фильме «Расёмон» Акиры Кurosавы, вдохновленном рассказом Акутагавы Рюноскэ «В чаще». Этвёш стал, пожалуй, первым композитором, применившим данный прием в опере. Он переосмыслил первоисточник, переструктурировал его, и предложил оригинальный концентрат А. Чехова, сохранив все основные линии, темы и настроение пьесы: «В партитуре я воплощаю свое видение, в случае с «Тремя сестрами» — очень специфическое: я не отрицаю Чехова, но он переведен на язык оперы» [234]. Осязаемым эмоциональным отличием оперы от первоисточника становится беспросветность произведения Этвёша, с предельно заостренной темой прощания, которая понимается композитором как его собственное прощание с сыном.

Главными героями у Этвёша становятся Ирина, Андрей и Маша – каждого из них композитор наделил своей «секвенцией», то есть своеобразной последовательностью элементов, в данном случае – драматических пластов. Внутри каждой секвенции, в определенном порядке он расположил сцены, связанные с главным персонажем, наделенные собственной логикой развития и драматической силой, причем, чеховская история в опере разыгрывается задом наперед (начинается терцетом главных героинь «Музыка играет так бодро...» – этими словами у Чехова пьеса завершается), а каждая последующая секвенция оказывается короче предыдущей. Число три оказывается структурообразующим, и влияет на конфликты между героями: три сестры – три секвенции – трезвучия. Вписанными в треугольники отношений

оказываются Ирина – Тузенбах – Солёный; Маша – Вершинин – Кулыгин; Андрей — Наташа – сестры. Вне треугольников остается Ольга, лишенная необходимости выбирать, которая рассматривается композитором как «материнская фигура», цель которой – удержать всех вместе. Основу музыкального текста, в соответствии с традицией западной классической музыки, составляют мажорные и минорные трезвучия, а также «пустая квинта», возникающая, если трезвучие теряет центральный звук – она, по мысли композитора, соотносится с чеховским ощущением пустоты жизни.

В опере нет хора, а всего, как и в пьесе А. Чехова, тринадцать персонажей. Прием работы с образами становится намеренное столкновение чеховской психологической драмы и традиций японского театра Но. В результате взаимодействия живого, динамичного героя, свойственного для чеховской драматургии и, в целом, для европейского театра, и маски, которая действует в японской театральной традиции, возникает своеобразный эффект «мерцания», когда герой словно пытается вырваться за рамки отведенной ему роли. Благодаря этому взаимодействию рамки и персонажа, ему сообщается универсальный характер, в особенности, в оригинальном варианте оперы, где все партии отданы мужчинам, и роли сестер Прозоровых исполняют контратеноры. «На мой взгляд, это история не о семейных конфликтах, но о прощании, — и я хотел показать не четырех женщин, а четырех человек в самом общем смысле слова. Контратеноры стали для меня в этом случае тем же, чем были котурны в античном греческом театре — они приподнимают драму над повседневностью» [173, с. 25] — а герои в таком случае приобретают свойства бесплотных духов истории, культуры и географии. «Абстрактность музыки и «бесполость» действующих лиц дают возможность для создания некой ритуальной мистерии...», отмечает Евгения Кривицкая. Этвёш предусмотрел также вариант для репертуарных театров, которые не могут себе позволить приглашать сразу четырех контратеноров для спектакля: во втором варианте оперы партии Ирины и Наташи исполняют сопрано, Ольги и Маши – меццо-сопрано. Для

первой в России постановки «Трех сестер» в Урал Опере избрана именно женская версия.

Либретто оперы Этвёш разработал в соавторстве с женой Марией Мезеи на русском языке, по оригинальному тексту Чехова – пьесу «Три сестры» они разобрали на отдельные реплики, слова и ремарки, а потом собрали вновь, в ином порядке, как мозаичное панно. «Диалоги и сольные реплики образуют непрерывный поток, дают ощущение ускользающей реальности; лишь иногда действие останавливается ради монологов героев — Солёного, Андрея или Вершинина. Эффект такого построения чисто чеховский: герои возбуждены, они постоянно ожидают событий, которые так и не наступают; все бурно говорят, но никто никого не слышит» [199, с. 14]. Этот непрерывный поток поддерживают постоянные повторы, контрасты, вариации, отражения, переключки – на уровне драматической структуры, музыкальной ткани и текста. Как, например, в словах Ирины: «Куда все ушло... Я все забыла... Я все забываю...»; в диалоге Маши и Ирины: «Как ты красива!» – «Как красиво!»; в диалоге Вершинина и Кулыгина: «Молодцы! Молодцы! Золотой народ! Если бы не солдаты, то сгорел бы весь город...» – «Который...» – «Золотой...» – «Который час, господа...». «У Этвёша... важны повторяющаяся тема пожара и клубок знакомых реплик, отрывков, припоминаний... Чеховские герои, не слышащие и не понимающие друг друга... окончательно лишены причинно-следственных связей» [39].

Всем персонажам композитор дает конкретные тембральные характеристики: их двойниками в оркестре выступают тринадцать групп инструментов. Например, Ирине соответствует гобой и английский рожок, Маше – кларнет, Ольге — флейта и альт-флейта (трех сестер вместе символизирует струнное трио), Андрею – фагот, альтер эго Наташи — сопрано-саксофон, Тузенбаха в духе традиции Бетховена — Шумана — Мендельсона представляют две валторны. Двоится в опере и пространство. У Штокхаузена Этвёш позаимствовал идею использования двух оркестров: ансамбль солистов – двойников героев – располагается в оркестровой яме (его назначение – с

абсолютной точностью следовать за психологической стороной действия, оформлять «ближние планы и детализированные переживания героев»); большой оркестр, создающий «акустическую и временную рамку, внутри которой эти переживания происходят», прячется за сценой (в случае с постановкой в Урал Опере расположен над сценой). Традиционный состав инструментов композитор дополнил том-томами, тарелками, гонгами, коровьими колокольчиками, рейнмейкером — инструментом, имитирующий шум дождя, а также инструментом, имитирующим рык льва, ванночкой с битым фарфором и блоками пенопласта — все они располагаются в оркестровой яме. Помимо этого, в третьей секвенции в музыку введены звуки металлических ложек, которыми персонажи на сцене размешивают чай в фарфоровых кружках — эти партии также выписаны композитором в партитуре.

Система зеркал и отражений продолжается в музыкальном тексте оперы, наполняя его множеством ассоциаций со сторонним музыкальным материалом и, изредка, прямыми цитатами. Музыковеды узнают в «Трех сестрах» универсальные формулы и приемы европейской академической музыки второй половины XX века: «здесь можно обнаружить и джазовые интонации, и влияние Новой венской школы, и приемы композиторов-минималистов»; ощутить «стилистический дух мадригальной комедии, вердиевской детективно-психологической драмы, пасторали и нововенского кабаре», который «сияет не буквальным, но отраженным светом»; влияния экспрессионистских драм А. Берга, музыки К. Штокхаузена и П. Булеза [136]. Сам автор признается, что сознательно опирается на традицию западной художественной музыки и стремится стать связующим звеном между музыкальным прошлым, настоящим и будущим, что соотносится с понятием Большого времени М. М. Бахтина.

Этвёш создает произведение, в котором текст неотделим от музыки, и вместе с которым он рождает некое новое качество. Это сближает его с творчеством М. Мусоргского, П. Чайковского (и его метода превращения оперы в череду романсов), Д. Шостаковича, С. Прокофьева (созвучен мотив

упущенного времени в «Золушке»; музыкальное решение образа Андрея в «Трех сестрах» и Андрея Балконского в «Войне и мире») и другие. Постмодернистская композиторская стратегия стала средством реализации диалога культур в музыкальном пространстве оперы, а возникающая связь с русской оперной традицией позволяет воспринимать «Трех сестер» именно как русскую оперу. Способствуют этому и звуки аккордеона, звучащие в начале оперы, словно символ русской музыки, создающие «ощущение безмерного русского провинциального времени, ничуть не менее глобального, чем мифологическое вагнеровское» (так критик Петр Пospelов писал о теме аккордеона в неоконченной опере Д. Шостаковича «Игроки», но нечто схожее возникает и в «Трех сестрах»).

Режиссер Кристофер Олден, анализируя произведения П. Этвёша, говорил, что «Чехова будто бы перемешали и сварили заново», однако мы склонны рассматривать работу Этвёша как новое измерение для пьесы Чехова, когда композитор разными, не всегда только музыкальными способами стремится раскрыть заложенные писателем смыслы (подчас доводя эмоциональный накал до предела), переводит пьесу на язык оперы, используя приемы авангардной музыки и выстраивая тем самым диалог русского искусства с французским и немецким авангардом, используя также структурные элементы киноповествования. Все это позволяет композитору всмотреться в пьесу Чехова с позиции автора конца XX века, вступив с ним в диалог в Большом времени, давая свой ответ на вопросы, мучившие героев чеховской пьесы сто лет назад, и ответ его – деструктивный, разрушительный.

Первая постановка «Трех сестер» состоялась через год после создания оперы в 1998 году, в Лионе. Ее осуществил японский режиссер Юсиу Ямагацу с мужским составом, в эстетике традиционного японского театра кабуки, близкой кутурнам и символизму античного театра, максимально реализовав видение композитора. В Урал Опере пошли по иному пути, который предложил режиссер-постановщик оперы, знаменитый Кристофер Олден.

Олден в режиссуре, как и Этвёш в музыке, принадлежит к числу радикальных авторов, стремящихся двигать оперу в сторону современного, модернистского театра и черпающих вдохновение в современном визуальном искусстве, прежде всего, в кино. Его творческий стиль сформировался под влиянием великих модернистов П. Бауш, П. Брука, П. Штайна, что позволило ему со временем сосредоточиться на опере как самом ненатуралистическом типе театра. Российский дебют режиссера состоялся в Московском музыкальном театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко в 2012 году («Сон в летнюю ночь» Б. Бриттена) – «Три сестры» в Екатеринбурге стали его второй российской работой.

Для постановки К. Олден предложил свою команду: сценографию разрабатывали Эндрю Либерман и Ираклий Авалиани (Нью-Йорк), художником по костюмам стала Доуи Люти (Берлин), художником по свету – Сет Райзер (Рочестер, штат Нью-Йорк). За музыкальное воплощение оперы отвечал главный дирижер Урал Оперы Оливер фон Дохнаньи. В отличие от прошлых премьер театра – раритетных «Сатьяграхи», «Пассажиры» и «Греческих пассионов», представленных в традиционном ключе, в «Трех сестрах» реализовалось стремление режиссера найти современный, абстрактный, не слишком прямолинейный подход, который она, в сущности, и предполагает. Хотя его работа – это, прежде всего, взаимодействие с произведением Этвёша, с оглядкой на чеховскую историю.

Действие оперы Олден перенес в сюрреалистическое, подвешенное между небом и землей пространство, похожее на зал ожидания, и почти в точности повторяющее внутреннее убранство знаменитого Дома радио в Берлине (с Германией во многом связано творческое развитие Этвёша). Двухъярусная конструкция, на втором этаже которой располагается оркестр, в концепции Олдена кажется сновидческим вариантом дома, где некогда властвовал отец Прозоровых: персонажи уже давно мертвы и оказались заперты вместе в своего рода чистилище, где бесконечно проигрываются одни и те же эпизоды их жизни. Режиссерское решение продиктовано заложенной в

опере Этвёша замкнутостью истории на самой себе и ее движению по кругу, и, вместе с тем, соотносится чеховским ощущением времени, которое течет неумолимо, оставаясь на месте: «Изменчиво, но неизменно. Что-то случается, но ничего не происходит. Чисто российская коллизия. Но не только. Время всегда всех затягивает в свою воронку. Как сестер в провинции» [141]. Таким образом, заложенная Чеховым мысль была подхвачена и развита композитором и дальше – режиссером. «Если в «Трех сестрах» Чехова прекрасная, неведомая жизнь проходит мимо персонажей, но где-то там, за стенами дома, она возможна, то в спектакле Олдена [и опере Этвёша] останавливается само время (часы разбились). Все, что происходит, возвращается назад. Герои Чехова... сосуществуют вместе, словно на том свете, вновь и вновь проигрывая свое прошлое (или настоящее): пожар, Наташа с Бобиком в коляске, Протопопов, исступленное прощание Маши, нервный срыв Ольги, у которой тоже с Вершининым роман, патетические монологи Андрея о неудавшейся жизни, громкий выстрел Солёного (Олег Бударакский). <...> В этот холодный гротеск попадает в суть того, что сегодня представляет собой актуальная реальность» [180].

Движение времени в опере и спектакле, по мысли режиссера, совпадает с ощущением времени, свойственным каждому человеку, когда «жизнь — не просто череда сменяющихся событий: сначала произошло то, а потом это. Человеческий опыт — многоуровневый. И эта опера как раз пытается выразить идею о том, что мы все проживаем свои жизни на разных уровнях одновременно». Постоянное прокручивание одних и тех же событий также соотносится и с олденовским ощущением советской власти с ее нескончаемым абсурдом бюрократии.

Продолжая линию, начатую Этвёшем, и обыгрывая символичность цифры три, Олден превращает оперных героев в персонажей трех периодов российской истории. Младшая сестра Ирина – классический персонаж, в длинном платье начала XX века – она принадлежит чеховскому времени; средняя сестра Маша – из советских 1960-1970-х годов, тип обеспеченной

замужней домохозяйки; старшая Ольга – наша современница, незамужняя и ничем не связанная амбициозная карьеристка, бизнес-вумен. По мысли режиссера, «Три сестры» имеют смысл в любой эпохе: «Чем больше мы репетировали, тем больше я понимал, что совершенно не важно, из какой эпохи пришли костюмы тринадцати персонажей в мире семьи Прозоровых. Неважно, в какое время они живут, они не могут выбраться из этой истории... Эта история говорит, что возможно мы не так свободны, как хотели бы считать, что мы в значительной степени являемся продуктом убеждений, верований, учений и вымыслов общества, в котором живем. Эта история также о том, что мы наследуем от наших родителей и как это окрашивает наши жизни» [172, с. 55].

Объединяя героев разных эпох в одном пространстве, режиссер подчеркивает, что ощущением грядущих перемен люди жили не только в канун революции – так было и в советское время, остается и в современной России. И шире – подобные настроения свойственны человеку в принципе, в любой стране мира, в том числе, и в Америке, поэтому привязка к российским реалиям носила условный характер. Выражалась она, главным образом, в костюмах персонажей и атрибутах, которыми их наделил режиссер (подобно тому, как Этвёш ассоциирует их с разными тембрами инструментов). Так, Тузенбах ходит с приложенным к уху транзистором, Солёный не расстается с пистолетом, Ирина – с книгами, Ольга – с ноутбуком, Маша листает журнал *Burda*, Андрей бродит по дому с подушкой, Чебутыкин постоянно снимает со стены часы, роняет их, разбивает и снова вешает на стену, чтобы разбить их в следующей секвенции; Наташа дефилирует по дому с дымящейся коляской Бобика, словно иллюстрируя фразу Маши: «Она ходит так, как будто сама подожгла».

Если в опере символом всего русского (помимо цитат и аллюзий на русское классическое музыкальное искусство) становится голос аккордеона, то в режиссуре его своеобразным эквивалентом выступает эпизод в третьей секвенции, когда режиссер выводит на сцену безмолвных гостей именин Ирины: балерину – «область высокого», карнавального медведя – «клише всего

русского», трех маленьких девочек с набеленными лицами, напоминающих о детстве сестер и о грядущей смерти, а еще загадочную царевну в кокошнике, погибающую от выстрела Солёного.

Таким образом, режиссер продолжил игру с отражениями и двойничеством, заданную Этвёшем, подобрав визуальное воплощение для его музыкальных идей. Музыку оперы, которую, по собственному признанию прослушал не менее сорока раз, Олден чувствует очень тонко, и, в соответствии с ней, подчиняясь трансформациям, которым она подвергается, превращает мир на сцене из шутливый в пронзительный и страшный. «Сновидческая интонация, памятная в том числе по прошлому российскому спектаклю Кристофера Олдена... не утешает, только, напротив, подчеркивает бесконечный ужас, давая возможность прочувствовать сто лет окружающей реальности как кошмарный сон» [22].

Новым смысловым уровнем стала идея режиссера, в духе американской действительности, превратить оперу о прощании в оперу о женщинах, живущих в мужском мире, которые вынуждены становиться более сильными и властными. Режиссер ощущает возросшую роль женщины не только в России или Америке, но и во всем мире: «Мир переживает серьезный исторический момент — и для меня очень важно отразить это в моей постановке «Трех сестер». Это произведение о женщинах, живущих в мире мужчин — которые развязывают войны, атакуют и принуждают любить. Женщины справляются с этим миром, насколько возможно, — и остаются сильными. Три сестры — это сильный образ сестринских отношений женщин, поддерживающих друг друга» [172, с. 55]. Режиссер выделяет в опере два полюса — сильных женщин, наделенных стремлением, например, уехать в Москву, как сестры Прозоровы, или стать хозяйкой в доме, как Наташа (в представлении Олдена — не отрицательный персонаж) — и слабых мужчин. Так, Андрей в спектакле Олдена напоминает Обломова: одетый в пижаму и халат, он всегда дома, читает газеты и пьет водку. Беспомощность ощущает Чебутыкин, военный врач, который постоянно повторяет: «Я все забыл, я больше не знаю, как лечить, я никак не

могу помочь». Этот новый смысловой уровень, который в какой-то степени можно почувствовать и в чеховской пьесе, не входит с ней в противоречие. На наш взгляд, пьеса-ожидание (пусть ожидание томительное и несбыточное), опера-прощание и спектакль о сильных женщинах парадоксальным образом слились воедино, не противореча друг другу, а лишь рождая новые смыслы, в том числе, на уровне персонажей – уже не совсем чеховских, близких пониманию современного зрителя, знакомого с произведениями искусства и не искусства XX века.

Так, солистка оперы Ольга Тенякова создала образ Наташи как «роскошной блондинки-монстра», напоминающей о годаровской Анжеле из киноленты «Женщина есть женщина» или «типичной американке» из сериала «Секс в большом городе». Разными получились Ирины у Ольги Семенищевой – «тревожной и беспокойной, как птица», и Елены Павловой, «неподвижной, будто в спячке находящейся». Маша в исполнении Ксении Ковалевской получилась женщиной, помешанной на моде: по замечанию Ю. Бедеровой, она «строит особенно трогательный «меньшовский» образ». Маша у Надежды Бабинцевой вышла «дамой эпохи модерна» – вальяжной, шикарной, с надломом в голосе и темпераментом Кармен, но обе по-своему интересны «в своей простодушной, обывательской хамоватости» [22]. Вершинин, по воле режиссера, выходит на сцену в форме омовца – словно с улицы, при этом, «Алексей Семенищев больше соответствовал образу развязного омовца, а Максим Шлыков... скорее походил на покорного Кармен Дона Хосе» [27]. «Величественно прекрасными» и «по-прокофьевски величественными» предстали оба Андрея – Юрий Девин и Дмитрий Стародубов. Тузенбах напоминает хиппующего поэта-барда: в исполнении Игоря Леуса в нем проступает образ Ленского, а Тимофей Дубовицкий в той же партии оказался трогательным, «по-настоящему убедительным и несчастным». В опере Этвёша нет героев второго плана, даже если персонаж произносит несколько фраз, он выпуклый и заметный, как Анфиса, орущая: «Протопопов!»

или «Маша, чай пить», самовлюбленный Кулыгин или вызывающий жалость Доктор.

Урал Опера подготовила два основных состава исполнителей. Разница между ними, по замечанию Д. Морозова, заключается в более острых и жестких красках и акцентах – в первом случае, и более сглаженных и нежных – во втором, однако «общее качество работы в обоих случаях весьма высокое»: «Практически весь ансамбль солистов действует тщательно, аккуратно и с отдачей в сложнейшем вокальном рисунке Этвёша и печально кружевном мизансценическом гротеске Олдена» [22]; «мусоргско-прокофьевская речитативная декламация... оказывается в их исполнении весьма выразительной, а масса не вокальных фрагментов (разговорные фразы, вскрики различной звуковысотности) отрабатываются ими самоотверженно. <...> Непростую партитуру собирают дирижер-постановщик Оливер фон Дохнаньи и его ассистент Алексей Богорад, добиваясь точности и математической скоординированности исполнения» [163].

Поскольку в опере задействованы сразу два оркестра, управляют ими также два дирижера, причем, главный располагается в оркестровой яме (на премьере это был Оливер фон Дохнаньи). «Глубинным» оркестром в первый день премьеры управлял сам Петер Этвёш, в последующие – Алексей Богорад (в труднейшей работе по «сведению» двух оркестров принимали участие Артём Абашев и Иван Великанов). Поскольку партитура нестандартная, для спектакля были заказаны специальные длинные пюпитры, которые позволяли размещать рядом ноты для двух оркестров. Технически координация достигается так: дирижер второго оркестра видит дирижера первого оркестра на экране монитора, и ориентируется на него. Сложность самого музыкального материала превышала все предыдущие проекты театра, однако, музыканты успешно справились с задачей. «Координировать два оркестра – не синекура для дирижеров. А звучать будет, начиная с тоскливо-неопределенного протяжного аккордеона в начале (и мгновенной реплики сестер «Музыка играет так бодро») – что-то такое, что превратит спектакль в драматическое сновидение. В зыбкую

тему с небуквальными вариациями». [141]; «При участии самого Этвёша оркестры... звучат корректно и выразительно, исполнительский уровень певцов, актеров, инструменталистов обезоруживает самый придирчивый взгляд и слух. А режиссерская интерпретация делает спектакль нерядовым событием по меркам не одного только Екатеринбурга или даже России» [22].

Реализуя постановку оперы «Три сестры» как проект, театр многое сделал, чтобы подготовить публику – не только в буклете, но и на сайте, и в серии предпремьерных интервью, репортажей и творческих встреч. Просветительская работа «Урал Опера Балет» была направлена не только на то, чтобы рассказать о будущей постановке, но и, в какой-то степени, изменить отношение зрителя к оперному жанру. Как говорит композитор В. Раннев, «оперный жанр очень гибок по форме, его потенциал не исчерпывается привычным форматом классической оперы XIX века, утвердившейся в наши дни как форма мещанского досуга. Сегодня это может быть многослойный, интеллектуальный или зрелищный, продукт, охватывающий безбрежные смысловые и эстетические поля» [261], что в полной мере можно отнести и к опере «Три сестры», и всей тетрологии опер XX века.

Профессиональным сообществом «Три сестры» были восприняты как «безупречная продукция мирового класса и значения»⁶: «За несколько лет с разной степенью режиссерской изобретательности поставлены «Сатьяграха» Гласса, «Пассажирка» Вайнберга, «Греческие страсти» Мартину. «Три сестры» в конце этого списка выглядят и звучат как безупречная продукция мирового класса и значения. <...> Это очень изощренный, красивый, умный, эмоционально пронзительный спектакль, сделанный с уважением к публике — без заносчивости, но и без упрощений. И он продолжает ту небанальную, математически рациональную и захватывающую тонким чувством линию интерпретации Чехова, которая прорисована Этвёшем в партитуре» [22].

⁶ Постановка оперы «Три сестры» отмечена призами Российского национального театрального фестиваля «Золотая Маска» (лучший оперный спектакль; лучшая режиссура в опере – К. Олден, 2020), Российской оперной премией *Costa Diva* (Событие года, 2020); премией Губернатора Свердловской области (2020); вошла в шестерку лучших российских спектаклей 2019 года по версии Ассоциации музыкальных критиков; признана «Спектаклем года» Национальной газетой «Музыкальное обозрение» (2019).

«Олден и его команда... предлагают маски, с которыми мы можем соглашаться или не соглашаться, но они в любом случае очень неформальные, они задают вопросы, волнуют, ранят» [38]. «Екатеринбургский театр... сегодня практически безраздельно лидирует по части российских премьер опер XX века. <...> «Три сестры» продолжили эту линию на принципиально ином качественном уровне сценического воплощения, став одним из главных оперных событий российской сцены последних лет» [175].

Вместе с тем, прошедшие спектакли показали, что, несмотря на образовательную программу и усилия театра, направленные на популяризацию современного оперного искусства, российский зритель оказался не вполне готов к экспериментам с русским классическим произведением, воспринимая его как неотъемлемую часть определенной эпохи и собственной культуры. Поэтому взаимодействие с текстом Чехова, тем более, зарубежных постановщиков, подчас воспринималось как попытка разрушения культурной целостности. При этом зритель может обладать весьма общими представлениями о сюжете и содержании пьесы, и тогда его ожидания от спектакля бывают связаны лишь с восполнением пробелов собственного образования. Очевидно, в таком случае бывает сложно воспринимать силу и остроту, которая есть в пьесе Чехова, и которую удивительно точно почувствовали и передали Этвёш – в музыке, Олден – в постановке, дополнив ее собственными идеями.

Спектакль в Урал Опере дает современный взгляд на Чехова, адекватный произведению и масштабу таланта автора, и, как нам видится, может быть рассмотрен как цель и результат осуществленного культурного диалога писателя – композитора – режиссера, где пьеса, музыка и постановка оказываются равны по силе воздействия на аудиторию, обогащают и дополняют друг друга.

Выводы по главе

«Урал Опера Балет» первым из российских театров инициировал постановку опер XX века «Сатьяграха», «Пассажирка», «Греческие страсти», «Три сестры», преобразовав проектные спектакли в полноценные репертуарные единицы, что позволило ему закрепиться в статусе репертуарного театра продюсерского типа. «Урал Опера Балет» стал видеть свою миссию не только в том, чтобы удовлетворять потребности общества в классическом искусстве, но и в том, чтобы формировать зрительский вкус, позволять публике знакомиться с лучшими достижениями мирового музыкального театра, заявил о своей музыкальной и гражданской позиции. Поскольку рассмотренные произведения были созданы на стыке разных культур, они создают особое пространство, в котором сопрягаются различные картины мира, идеи, стили и художественные приемы, – все они выполняют функцию посредничества между разными культурными системами, включаясь в диалог в Большом времени.

В случае с «Сатьяграхой», в соответствии с концепцией Ю. М. Лотмана, мы можем наблюдать, как в творчестве Ф. Гласса проявилось влияние инокультурного материала, который первоначально был им воспринят как чуждый, изучен, адаптирован и в итоге позволил подойти к созданию новых художественных форм. Спектакль в Урал Опере раскрыл красоту индийского этноса и индийской музыкальной культуры, индуизма и мифологического содержания культуры Востока, отразил социально-политическую деятельность М. Ганди, М.Л. Кинга, Л.Н. Толстого и идею о непротравлении злу насилием в истории разных культур. В спектакле можно проследить движение текстов, меняющих свое направление (Ю. М. Лотман): из России – в Индию, из Индии – в США, из США – снова в Россию – и создающих тем самым единое пространство, в котором не умирает ни один смысл, но, соприкоснувшись с иным смыслом, раскрывает себя полнее и глубже.

В проекте «Пассажирка» диалог культур был реализован между русской, советской, польской, еврейской и немецкой культурами, а главной стала тема исторической памяти. События параллельной программы способствовали

включению антифашистских произведений М. Вайнберга в контекст советского прошлого и музыкальной культуры новой России. Поскольку «Пассажирка» была поставлена в России спустя почти полвека после ее создания и спустя семьдесят лет с момента описанных в ней событий, удалось найти верную позицию и увидеть целостный образ произведения и образ того времени, к которому оно принадлежит. Для режиссера это был не только взгляд на иное время и культуру, но и взгляд с другого континента, на события, которые не вошли в его кровь и сознание с малых лет – это обусловило деликатность, точность и стремление к документальности, которые он обнаружил при постановке оперы. В спектакле подчеркивается возможность единения разных народов перед лицом зла, и, вместе с тем, показаны национальные черты каждого героя, который позиционируется как личность, представитель своей культуры – и это особенно актуально сегодня, ввиду развития процессов глобализации.

Опера «Греческие пассионы» позволила обратиться к греческой культуре, которую сближают с русской культурой традиционные христианские ценности и личность Христа. Постановка оперы была призвана открыть российскому слушателю творчество чешского композитора Богуслава Мартину. Обращение екатеринбургского театра к опере «Греческие пассионы» позволило включиться в постмодернистскую игру, затеянную композитором, а зрителю – актуализировать свой слушательский опыт и, отстранившись от собственной культуры с современным, порой поверхностным взглядом на православие, обратиться к иному опыту взаимодействия со смыслами, которые открывает религия, и силой преображения, которое она оказывает на человека, – как в библейские времена, так и в XX-XXI веках. В спектакле Урал Оперы евангельская история прозвучала в греческом антураже, через призму европейского жанра пассионов и мультикультурного мировоззрения писателя, в мультикультурной традиции европейского музыкального авангарда. В горизонтальном срезе, в соответствии с современными концепциями диалога культур, постановка оперы способствовала налаживанию взаимодействия

Греции, Чехии и России. Документально-этнографический подход в режиссуре и сценографии, замкнутость на произведении и рассмотрение его вне контекста российской действительности несколько ограничивали возможности диалог культур, однако позволили выявить глубинные, общечеловеческие смыслы, понятные каждому зрителю, и представить произведение именно таким, каким его задумали авторы.

Постановка оперы «Три сестры» позволила говорить не только о значении нового произведения для российской музыкально-театральной культуры, но и о развитии мировой культуры под влиянием произведений русской литературы и искусства. В контексте постановки Урал Оперы пьеса А. П. Чехова стала посредником между культурами России, Европы и США, претерпев структурные и сюжетные изменения и наполнившись новыми смыслами. Этвёш обратился к чеховской истории с позиции автора конца XX века, вступив с ней в диалог в Большом времени, предложив свой ответ на вопросы, мучившие героев пьесы сто лет назад. Он создал новое измерение пьесы Чехова, стараясь – не всегда только музыкальными способами – раскрыть заложенные писателем смыслы (подчас доводя эмоциональный накал до предела), используя приемы авангардной музыки и выстраивая тем самым диалог русского искусства с французским и немецким авангардом, используя также структурные элементы киноповествования. Чеховская пьеса-ожидание в транскрипции Этвёша превратилась в оперу-прощание, а режиссерское прочтение обогатило постановку еще одной, современной темой властных женщин в маскулинном мире. Все три уровня существования истории парадоксальным образом слились воедино, не противореча друг другу.

Спектакль стал одним из каналов, включивших российское музыкально-театральное искусство в общемировое глобальное культурное пространство, в затейливую постмодернистскую игру, которую ведет мировое искусство на протяжении последних десятилетий. Сегодня, когда очевидно стремление людей сохранить собственную культурную идентичность, которая, как в случае с российской аудиторией, часто характеризуется замкнутостью, отсутствием

интереса к иным культурам и желанием сохранить в неприкосновенности, «законсервировать» собственное культурное наследие, постановка, подобная «Трем сестрам», может способствовать большей открытости аудитории по отношению к новым явлениям жизни и искусства, иному взгляду на мир и – на себя.

Диалог культур, начатый в «Сатьяграхе» и обращенный, прежде всего, к восточным духовным практикам, продолженный в «Пассажирке» с ее обращенностью к трагической истории XX века и советскому прошлому, в «Греческих пассионах» – с ориентацией на евангельские ценности в ином культурном и историческом контексте, и завершенный в «Трех сестрах», предлагающих современный взгляд на русскую классику, способствуют расширению картины мира зрителя, обогащению его чувственного и эмоционального опыта, включенности его в широкий общемировой культурный контекст. Роль директора-продюсера в репертуарном театре продюсерского типа позволила осуществить постановки, ставшие открытием для российской театрально-музыкальной культуры, на новом уровне выстроить диалог русской культуры с культурами Индии, Польши, Греции, Венгрии и других стран, выступив в роли организатора пространства межкультурного диалога и посредника в процессе его реализации.

Заключение

Проведенный анализ теории и практики бытования репертуарного театра продюсерского типа в свете проблемы диалога культур позволил выявить особенности этой новой модели организации театрального дела, которая до сих пор не была подробно изучена.

Были заданы два основных направления исследования: художественно-практический, связанный с функционированием театра, и теоретико-методологический, посвященный диалогу культур в пространстве искусства. Было отмечено, что искусство приобретает особое значение в современном глобализирующемся мире: отражая происходящие в культуре процессы, оно способно «представлять» ее в диалоге с другими культурными системами и тем самым способствует адаптации культуры и общества к новым условиям жизни.

Театральное искусство, диалогичное по своей природе, предполагает управляющее воздействие со стороны руководителя (директора-продюсера), который выступает субъектом различных коммуникативных практик, возникающих в процессе подготовки спектакля, и позволяющих выстраивать вертикальную систему управления и систему горизонтальных межкультурных связей. Диалог культур как одна из форм коммуникации позволяет рассматривать спектакль в пространстве Большого времени, в его взаимосвязи и взаимовлиянии с культурами других стран и эпох.

Диалогичность искусства реализуется в пространстве художественного произведения, а также в процессе творчества, предполагающего взаимодействие разных форм мышления и культурных систем. Проблема диалога культур возрастает в том случае, когда речь идет о синтетических

видах искусства, таких как оперный театр. Именно в этих видах искусства коммуникация происходит на музыкальном, вербальном и визуальном уровнях, а диалог перерастает в форму полилога авторов-создателей художественного произведения, команды постановщиков, подразделений театра, занятых в подготовке и поддержании спектакля, и зрителей. Особое качество постановка, как результат состоявшегося диалога, приобретает в том случае, если ее авторы представляют разные культурные системы.

Обзор истории возникновения и развития русского репертуарного театра, а также продюсерского, или проектного театра, их особенностей и изменений, которые переживает театр на современном этапе развития, позволил выделить репертуарный театр продюсерского типа в качестве наиболее перспективной модели театрального дела в условиях расширяющегося спектра взаимодействующих культурных традиций. Театр этого типа представляет собой систему, в которой сохранены особенности и достижения традиционного репертуарного театра, такие как наличие постоянного обновляемого репертуара, чаще всего – постоянной труппы и здания, системы внутренних творческих подразделений и цехов. Однако под влиянием продюсерских идей в таком театре происходит расширение функций директора-продюсера, который сам определяет направление художественного развития театра, выбирает названия для постановок и руководит их реализацией, начиная от идеи до конечного результата. Изменение роли директора-продюсера связано и с иными условиями художественного творчества. Оно предполагает более масштабный диалог, в который втягиваются разные страны и народы: оно взыскует от руководителя ясного понимания механизмов этого диалога и внешнего его контекста. В отношении оперного театра это требует ясного выбора для реализации постановок, обязывает обладать не только специальными знаниями и навыками, но и интуицией, способностью решать задачи гуманитарного характера, что, в свою очередь, позволяет рассматривать управление не только как практическую область, но и как новый художественно-эстетический принцип театрального менеджмента. Руководитель перерастает отведенный

ему производственный функционал и выходит на уровень мировоззренческий, когда старается найти точки соприкосновения распадающегося глобального мира и стремится объединить его. Именно этим продиктован выбор названий для международных проектов Урал Оперы: «Сатьяграха», выросшая из индийской культуры и восточных практик; «Пассажирка», сохраняющая память о геноциде в Освенциме; «Греческие страсти» с их христианской тематикой; «Три сестры», отражающие значение русского искусства в контексте мировой культуры. Таким образом, процесс реализации международных проектов с использованием новой системы управления репертуарного театра продюсерского типа (прежде всего, работы сценического менеджмента; использования формата проекта, реализованного как репертуарная единица; привлечения дополнительных источников финансирования; обращения к мировому рынку труда) позволил значительно усложнить прикладные задачи, стоящие перед театром, и вывести весь коллектив Урал Оперы за границы только искусства – на уровень межкультурного взаимодействия.

Теория диалога культур М. Бахтина, В. Библера, Ю. Лотмана, в анализе которой мы сосредоточились на тех понятиях, которые были использованы в практической части исследования, позволила проследить движение культурных текстов, созидающих общее культурное пространство между Россией, Индией и США, раскрыть возможности межкультурного диалога как механизма текстопроизводства («Сатьяграха»); раскрыть понятие вневременности, подчеркнуть необходимость сохранения локальных культур на фоне глобализации и единения разных народов, поднять тему исторической памяти, найти новые формы взаимодействия со зрителями и с зарубежными партнерами («Пассажирка»); отстраниться от собственной культуры и обратиться к иному опыту взаимодействия со смыслами, которые открывает религия, познакомиться с мультикультурной традицией европейского музыкального авангарда («Греческие страсти»); проследить трансформации литературного первоисточника и сориентировать зрителя на открытость по отношению к новым явлениям жизни и искусства, иному взгляду на мир и – на себя самого

(«Три сестры»). Все проекты были осуществлены международными командами постановщиков, на основании сложного инокультурного материала, и позволили на новом уровне выстроить диалог русской культуры с культурами других стран в Большом времени, в контексте искусства.

Результаты данного исследования могут представлять интерес для руководителей российских театральных организаций и государственных структур, определяющих культурную политику России и международного культурного сотрудничества, а также для специалистов в области культурологии, театроведения, продюсирования и для всех заинтересованных лиц.

На примере международных проектов театра «Урал Опера Балет» практическую реализацию получили общие культурологические идеи, связанные с теорией культуры: процесс их осмысления позволил перейти на метауровень культуры, внести вклад не только в деятельность современного оперного театра, но и в практическую реализацию теоретической культурологии.

Перспективы дальнейшего изучения проблемы связаны с поисками современной театрально-музыкальной культуры в области своего языка, репрезентации новых смыслов, организации театрального дела, адекватной современным тенденциям развития культуры и преодолению конфликта между глобальным и региональным. Также раскрываются возможности прикладных культурологических исследований в области театрального менеджмента и подготовки продюсеров нового типа – умеющих ориентироваться на диалоге культур в пространстве Большого времени и готовых на практике реализовывать свое видение. Соответственно, анализ практики современного оперного театра в контексте диалога культур представляется достаточно перспективным и эвристически плодотворным.

Список литературы

1. Абуторабиан, Г. А. Адаптация культур в условиях глобализации. / Г. А. Абуторабиан. // Вестник МГУКИ. – 2011. – № 2 (40). – С. 51-54.
2. Аванесова, Г. А. Межцивилизационные взаимодействия в условиях глобализации / Г. А. Аванесова // Глобализация: синергетический подход: сб. науч. ст. / Под общ. ред. В. К. Егорова ; Рос. акад. нар. хозяйства и гос. службы при Президенте РФ. – Москва : РАГС, 2002. – С. 294- 303
3. Аверинцев, С. С. Авторство и авторитет. / С. С. Аверинцев. // Историческая поэтика : литературные эпохи и типы художественного сознания. / Отв. ред. П. А. Гринцер. – Москва : Наследие, 1994. – С. 105-125. – ISBN 5-201-14197-2.
4. Алексеев, П. В. Философия : учебник / П. В. Алексеев, А. В. Панин ; Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. – Москва : Велби, 2002. – 604 с.
5. Антонова, Л. Е. Диалог как основа инкультурации личности : специальность 24.00.01. «Теория и история культуры. Культурология» : автореф. дис. на соискание учен. степ. канд. культурологии / Антонова Любовь Егоровна ; Вост.-Сиб. гос. акад. культуры и искусств. – Улан-Удэ, 2006. – 26 с. – Место защиты : Сибирский фед. ун-т.
6. Апишев, А. А. Возрождение предпринимательства в России. / А. А. Апишев, Ф. М. Русинов. – Адыгея : Адыг. кн. изд-во, 1992. – 267 с. – ISBN 5-7608-0072-8.
7. Артемьева, Т. В. Основы академического фандрейзинга в социальной сфере : привлечение средств на реализацию научно-

образовательных и социально-культурных проектов и программ : метод. пособие для студентов : [по направлению подгот. 6.44.03.01 «Пед. образование»] / Т. В. Артемьева, Г. Л. Тульчинский ; М-во образования и науки Рос. Федерации, Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург : Изд-во РГПУ, 2007. – 219 с. – ISBN 978-5-8064-1222-6.

8. Ахмыловская, Л. А. Кросскультурный диалог в театральном процессе : на материале постановки русских пьес за рубежом : специальность 24.00.01 «Теория и история культуры. Культурология» : автореф. дис. на соискан. учен. степ. канд. культурологии / Ахмыловская Лариса Алексеевна ; Дальневост. гос. технич. ун-т. – Владивосток, 2006. – 24 с.

9. Бабалова, М. Футляр для боли. На Урале запели три сестры / М. Бабалова. // Новая газета : [сайт]. – 2019. – №70. – URL: <https://novayagazeta.ru/articles/2019/06/30/81078-futlyar-dlya-boli> (дата обращения: 05.06.2019).

10. Баева, А. А. Русская лирико-психологическая опера, 60-80 гг. XX в. / А. А. Баева. – Москва : ГИИ, 1996. – 188 с.

11. Байер, К. Репетитивная музыка / К. Байер // Советская музыка. – 1991. – № 1. – С. 106-111.

12. Байтасов, Р. Р. Менеджмент в сфере культуры: от теории к практике / Р. Р. Байтасов. // Электронная библиотека БГУ [сайт]. – 2010. – URL: <https://elib.bsu.by/handle/123456789/11586> (дата обращения: 15.11.2019).

13. Барыкина, Л. В. Оперу Филипа Гласса впервые поставили в России / Л. В. Барыкина. // Российская Газета. – 2014. – № 6492. – С. 8.

14. Батеженко, В. В. Свобода и необходимость как онтологические основания творчества: философско-методологический анализ : специальность 09.00.01 «Онтология и теория познания» : дис. на соискан. учен. степ. канд. филос. наук / Батеженко Виктор Васильевич ; Оренбург. гос. ун-т. – Магнитогорск, 2011. – 150 с. – Место защиты : Магнитогор. гос. ун-т.

15. Батищев, Г. С. Введение в диалектику творчества / Г. С. Батищев. – Санкт-Петербург : Изд-во РХГИ, 1997. – 464 с. – ISBN 5-88812-045-6.

16. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – Москва : Искусство, 1986. – 445 с. – ISBN 978-5-4582-3202-9.
17. Бахтин, М. М. В Большом времени / М. М. Бахтин // Бахтинология : исследования, переводы, публикации : к 100-летию со дня рождения ; сб. науч. тр. / под общ. ред. К. Г. Исупова. – Санкт-Петербург : Алетейя, 1995. – С. 7-9. – ISBN 5-85233-033-13.
18. Бахтин, М. М. Проблемы творчества Достоевского / М. М. Бахтин. – Киев : NEXТ, 1994. – 508 с. – ISBN 5-88316-018-X.
19. Бауман, З. Глобализация. Последствия для человека и общества / З. Бауман ; пер. с англ. М. Л. Коробочкина. – Москва : Весь мир, 2003. – 188 с. – ISBN 5-7777-0303-8.
20. Бедерова, Ю. Пермская опера открыла сезон без Теодора Курентзиса. Чего дальше ждать от театра? / Ю. Бедерова. // Meduza [сайт] – 2020. – 21 сентября. – URL : <https://meduza.io/feature/2020/09/21/permskaya-opera-otkryla-sezon-bez-teodora-kurentzisa-chego-dalshe-zhdad-ot-teatra> (дата обращения: 19.09.2017).
21. Бедерова, Ю. Добро и зло равнодушны / Ю. Бедерова. // Коммерсантъ [сайт]. – 2016. – № 176. – С. 12.
22. Бедерова, Ю. Сто лет как одна опера / Ю. Бедерова. // Коммерсантъ [сайт]. – 2019. – № 86. – С. 11.
23. Безгин, И. Д. Объект управления – театр. Опыт комплексного исследования / И. Д. Безгин. – Киев : Мистецтво, 1976. – 199 с.
24. Белова, А. С. Межкультурный диалог и духовно-нравственное развитие личности средствами искусства / А. С. Белова. // Педагогика искусства ; электрон. науч. журн. Ин-та худ. образования [сайт]. – 2011. – № 4. – URL : <http://www.art-education.ru/electronic-journal/mezhkulturnyy-dialog-i-duhovno-nravstvennoe-razvitie-lichnosti-sredstvami> (дата обращения: 13.09.2018).
25. Белова, А. С. Межкультурные контакты Сирии и России: национальные традиции и классика в становлении и развитии сирийской танцевальной культуры : специальность 24.00.01 «Теория и история культуры.

Культурология» : автореф. дис. на соискан. учен. степ. канд. культурологии / Белова Альбина Султанбаевна ; Гос. акад. славян. культуры. – Москва, 2012. – 24 с.

26. Беляева, Е. Премьера «Сатьяграхи» Филипа Гласса в Екатеринбурге / Е. Беляева. // Belcanto [сайт]. – 2014. – 20 сентября. – URL: www.belcanto.ru/14092001.html (дата обращения: 28.05.2016).

27. Беляева, Е. Подполковнику никто не пишет / Е. Беляева. // Экран и сцена [сайт]. – Москва, 2019. – № 11. – URL: <http://screenstage.ru/?p=11002>. (дата обращения: 05.07.2019).

28. Белоцерковский, О. В. Роль продюсера в российском музыкальном академическом искусстве рубежа XX-XXI веков : специальность 17.00.09 «Теория и история искусства» : автореф. дис. на соискан. учен. степ. канд. искусствоведения / Олег Вениаминович Белоцерковский; Саратов. гос. консерватория (акад.) им. Л. В. Собинова. – Саратов, 2010. – 27 с.

29. Белоцерковский, О. В. Менеджеры музыкального искусства в дореволюционной России. / О. В. Белоцерковский. // Muzkarta : [сайт]. – 2016. – 2 сентября. – URL: <https://muzkarta.info/statya/menedzhery-muzykalnogo-iskusstva-v> (дата обращения: 25.01.2019).

30. Березкин, О. В. Генеральный продюсер. / О. В. Березкин. // Музыкальная жизнь. – Москва : Композитор, 2004. – №1. – С. 10-11.

31. Бердяев, Н. А. Философия творчества, культуры и искусства. В 2 т. Т. 1. / Н. А. Бердяев. – Москва : Искусство, 1994. – 541 с. – ISBN 5-210-02321-4.

32. Бердяев, Н. А. Философия свободы. Смысл творчества / Н. А. Бердяев. – Москва : Правда, 1989. – 688 с. – ISBN 978-5-8291-1669-9.

33. Библиер, В. С. От наукоучения – к логике культуры: два философских введения в двадцать первый век / В. С. Библиер. – Москва : Политиздат, 1990. – 413 с. – ISBN 5-250-00739-2.

34. Библер, В. С. Школа диалога культур. Идеи. Опыт. Проблемы / В. С. Библер. – Москва : Прогресс, 1993. – 176 с. – ISBN 5-85119-004-3.
35. Библер, В. С. Цивилизация и культура. Философские размышления в канун XXI века / В. С. Библер. – Москва : РГГУ, 1993. – 48 с. – ISBN 5-7333-0402-2.
36. Бирюкова, Е. Бессмертный барак / Е. Бирюкова. // Colta.ru [сайт]. – 2016. – 19 сентября. – URL: https://www.colta.ru/articles/music_classic/12454-bessmertnyy-barak?page=16. (дата обращения: 19.09.2016).
37. Бирюкова, Е. Звенья одной цепи. Добро и зло, рождение и смерть в «Греческих пассионах» Богуслава Мартину / Е. Бирюкова. // Colta.ru [сайт]. – 2018. – 23 апреля. – URL: https://www.colta.ru/articles/music_classic/17905-zvenya-odnoy-tsepi (дата обращения: 25.04.2018).
38. Бирюкова, Е. Пять сестер и два медведя / Е. Бирюкова. // Colta.ru [сайт]. – 2019. – 20 мая. – URL: https://www.colta.ru/articles/music_classic/21259-ryat-sester-i-dva-medvedya (дата обращения: 04.07.2019).
39. Бирюкова, Е. Уральские сокровища. Екатеринбургский Гласс, пермский Моцарт, дудук и антивоенный Чайковский / Е. Бирюкова. // Colta.ru [сайт]. – 2014. – 24 сентября. – URL: www.colta.ru/articles/music_classic/4754 (дата обращения: 07.04.2016).
40. Боброва, О. Эстет, националист, коммунист, моралист / О. Боброва, Д. Марулис. // Богуслав Мартину «Греческие пассионы» : премьерный буклет «Урал Опера Балет». / Ред.-сост. Б. Королёк, А. Рябин. – Екатеринбург : Малахит, 2018. – С. 31-38.
41. Боголюбова, Н. М. Межкультурная коммуникация и международный культурный обмен / Н. М. Боголюбова, Ю. В. Николаева. – Санкт-Петербург : СПбКО, 2009. – 416 с. – ISBN 978-5-903983-10-0.
42. Бочкарева, О. В. Дягилев в культурном диалоге «Россия-Запад» в конце XIX – первой трети XX века / О. В. Бочкарева. // Ярослав. пед. вестник : науч. журн. / учредитель М-во образования и науки Рос. Федерации, Ярослав.

гос. пед. ун-т им. К. Д. Ушинского. – Ярославль : ЯГПУ им. К. Д. Ушинского, 2016. – №2. – С. 231-235.

43. Бочкарева, О. В. Музыкальный диалог как стремление личности к совершенству / О. В. Бочкарева. // Ярослав. пед. вестник : науч. журн. / учредитель М-во образования и науки Рос. Федерации, Ярослав. гос. пед. ун-т им. К. Д. Ушинского. – Ярославль : ЯГПУ, 2013. – №1. – С. 197-200.

44. Бояринцева, А. С. Оперные постановки XXI века : игры на спорной территории / А. С. Бояринцева. // Operanews [сайт]. – 2012. – 4 ноября. – URL: <http://operanews.ru/12110403.html> (дата обращения: 18.05.2016).

45. Бубер, М. Я и ты / М. Бубер. – Москва : Высшая школа, 1993. – 175 с. – ISBN 5-06-002857-7

46. Вайль, П. 60-е. Мир советского человека / П. Вайль. – Москва : АСТ, 2013. – 429 с. – ISBN 978-5-17-079727-1.

47. Вайнберг, М. С. Письма о любви. / М. С. Вайнберг. // Музыкальная жизнь. – Москва : Композитор, 2000. – № 1. – С. 41-44.

48. Вайнберг, М. С. «Пассажирка» : премьерный буклет «Урал Опера Балет» / Ред.-сост. Ю. Кокорина. – Екатеринбург : Малахит, 2016. – 152 с.

49. Вислова, А. В. Русский театр на сломе эпох : рубеж XX-XXI веков / А. В. Вислова ; Рос. ин-т культурологии. – Москва : Унив. книга, 2009. – 271 с. – ISBN 978-5-98699-050-7.

50. Войтковский, С. Б. Оперный театр в России последней трети XIX века: новое время — новые задачи — новые руководители / С. Б. Войтковский. // Обсерватория культуры [сайт]. – 2014. – № 1. – С. 107-111. – URL: <https://observatoria.rsl.ru/jour/article/view/17> (дата обращения: 03.09.2021).

51. Войтковский, С. Б. Основы менеджмента и проектный менеджмент в искусстве на примерах личного опыта и дееспособных проектах автора : крат. обзор / С. Б. Войтковский. – Москва : НАМ-ИЗДАТ, 2001. – 128 с.

52. В поиске оригинальной трактовки : [интервью с Т. Штрассбергером] / Е. Ружьева. // Театральная газета. – 2014. – № 1 (41). – С. 4.

53. Гайкович, М. Зритель впадает в транс. Российская премьера оперы Филипа Гласа «Сатъяграха» / М. Гайкович. // Независимая газета [сайт]. – 2014. – № 203 (6251). – URL: http://www.ng.ru/culture/2014-09-22/10_opera.html 22.09.14 (дата обращения: 15.10.2015).

54. Гайкович, М. С широко закрытыми глазами / М. Гайкович. // Независимая газета [сайт]. – 2016. – № 207 (6821). – URL: http://www.ng.ru/culture/2016-09-29/8_passenger.html (дата обращения: 23.02.2018).

55. Галайда, А. Три сестры уехали из России / А. Галайда. // Независимая газета [сайт]. – 2019. – № 136 (7612). – URL: http://www.ng.ru/culture/2019-06-03/100_opera030619.html (дата обращения: 10.09.2019).

56. Ганди, М. К. Сатъяграха в Южной Африке (фрагменты) / М. К. Ганди. // М. К. Ганди. Моя жизнь : [автобиография]. / Отв. ред. Р. А. Ульяновский. – Москва : Наука, 1969. – 612 с.

57. Гармаш, Е. Арт-менеджмент в театральном искусстве : авторский курс лекций. – Москва, 2016. – 27 с.

58. Геннадий Дадамян: «Киркой и лопатой в театре работать нельзя» / Е. Васенина // Новая газета [сайт]. – Москва, 2012. – № 95. – URL: <https://novayagazeta.ru/articles/2012/08/23/51122-gennadiy-dadamy-an-kirkoy-i-lopatoy-v-teatre-rabotat-nelzya> (дата обращения: 17.04.2019).

59. Геннадий Дадамян: «Культурную жизнь страны будут проектировать продюсеры» / Е. Коновалова. // Newslab [сайт]. – 2008. – 19 декабря. – URL: <https://newslab.ru/article/276486> (дата обращения: 16.04.2019).

60. Гласс, Ф. Слова без музыки : воспоминания / Ф. Гласс ; пер. с англ. С. Силаковой. – Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2017. – 472 с. – ISBN 978-5-89059-307-8.

61. Голубков, Е. П. Сущность и характерные особенности управленческих решений / Е. П. Голубков. // Менеджмент в России и за рубежом : все о теории и практике упр. бизнесом, финансами, кадрами... / учредитель и изд. ООО «Финпресс». – Москва, 2003. – № 2. – С. 4-8. – ISSN 1028-5857.

62. Гордеева, А. Из концлагеря — с любовью / А. Гордеева. // Lenta.ru [сайт]. – 2016. – 21 сентября. – URL: <https://lenta.ru/articles/2016/09/21/passopera/> (дата обращения: 02.03.2018).

63. Горлова, И. Культурная политика в современной России : региональный аспект : учеб. пособие / И. Горлова; М-во культуры РФ. Краснодар. гос. акад. культуры и искусств. – Краснодар, 1998. – 320 с.

64. Грей, К. Ф. Управление проектами / К. Ф. Грей, Э. У. Ларсон. – Москва : Дело и Сервис, 2007. – 608 с. – ISBN 978-5-8018-0356-2.

65. Григорьева, Т. П. От гармонии к хаосу / Т. П. Григорьева. // Культура и время. Время в культуре. Культура времени : сб. науч. тр. / под ред. В. С. Чуракова ; М-во образования и науки Рос. Федерации, Фед. агентство по образованию, Южно-Рос. гос. ун-т экономики и сервиса и др. – Москва : ЮРГУЭС, 2007. – № 3. – С. 95-103. – ISBN 978-5-93834-322-1.

66. Григорьева, Т. П. Образы мира в культуре: встреча Запада с Востоком / Т. П. Григорьева. // Культура, человек и картина мира : сб. ст. / Отв. ред. А. И. Арнольдов, В. А. Кругликов ; АН СССР, Ин-т философии. – Москва : Наука, 1987. – С. 262-299.

67. Гун, Г. Е. Социокультурные аспекты функционирования оперного театра: региональное и локальное измерения / Г. Е. Гун. // Известия Уральского федерального университета. – Екатеринбург: УрФУ, 2019. – Сер. 1. : Проблемы образования, науки и культуры. – Т. 25. – № 4 (192). – С. 145-151.

68. Густякова, Д. Ю. Российский оперный театр в контексте массовой культуры / Д. Ю. Густякова // Вестник Поморского университета. Сер.

«Гуманитарные и социальные науки». – Архангельск : Изд-во Поморского ун-та, 2006. – № 6. – С. 123-126.

69. Давид Яковлевич Смелянский: «Продюсер - человек театра...». / Радио России ; подкаст «Отзвуки театра» с Александром Калягиным» [сайт]. – 2017. – 25 июня. – URL: <https://www.radiorus.ru/brand/57076/episode/1516020> (дата обращения: 14.08.2018).

70. Дадамян, Г. Г. Театр одного продюсера: история театра после революции / Г. Г. Дадамян. // Архив журн. «Отечественные записки» [сайт]. – 2005. – №4 (25). – URL: <http://www.strana-oz.ru/2005/4/teatr-odnogo-prodyusera> (дата обращения: 14.03.2017).

71. Дадамян, Г. Г. Продюсер в театре: прошлое и настоящее / Г. Г. Дадамян. // Театральное дело. – Москва, 1998. – №1.

72. Дадамян, Г. Г. Борьба двух начал в организации театрального дела в России / Г. Г. Дадамян. // Жизнь сцены и контрактный мир : [сб.]. / Сост. Ю. Б. Большакова, Ю. А. Покровская. – Москва : ГИТИС, 1994. – С. 7-27. – ISBN 5-7196-0219-4.

73. Дармограй, Е. А. К проблеме соотношения истины и творчества в контексте свободы / Е. А. Дармограй. // Известия Саратов. Ун-та : Сер. «Философия. Психология. Педагогика» : науч. журн. / учредитель и изд. Саратов. нац. исслед. гос. ун-т им. Н. Г. Чернышевского. – 2009. – Т. 9. – Вып. 1. – Саратов, 2009. – С. 13-19. – ISSN 1819-7671.

74. Давидович, В. Ю. Грани свободы / В. Ю. Давидович. – Москва : Молодая гвардия, 1987. – 224 с.

75. Два юбилея Богуслава Мартину / И. Толстой. // Эхо Кавказа [сайт]. – 2019. – 3 февраля. – URL: <https://www.ekhokavkaza.com/a/1947245.html> (дата обращения: 03.02.2019).

76. Девальер, М. Н. Диалог культур в литературно-кинематографическом пространстве (на примере киноинтерпретации романа Достоевского «Идиот») / специальность 24.00.01. «Теория и история культуры. Культурология» : автореф. дис. на соискан. учен. степ. канд. культурологии /

Девальер Мария Николаевна ; С-Петербур. гум. ун-т профсоюзов. – Санкт-Петербург, 2015. – 22 с.

77. Девятова, О. Л. Живая жизнь театра : вековая панорама : премьеры, мастера : монография / О. Л. Девятова ; М-во культуры Рос. Федерации, Екат. гос. акад. театр оперы и балета. – Екатеринбург : Автограф, 2012. – 656 с. – ISBN 978-5-98955-109-5.

78. Девятова, О. Л. Отражение процессов межкультурного взаимодействия Запада и Востока в современной репертуарной политике на примере Екатеринбургского театра оперы и балета / О. Л. Девятова. // Культура. Власть. Общество: пути реализации государственной культурной политики : материалы межрег. науч.-практ. конф., Екатеринбург, 3-4 декабря 2015 г. : [спец. вып. общ.-полит. журн. «Уральский Федеральный округ»] / гл. ред. и сост. Н. Б. Кириллова; М-во образования и науки Рос. Федерации, М-во культуры Рос. Федерации и др. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2015. – С. 133-138. – ISBN 9-785-7996-1607-6.

79. Демидова, Е. С. Рынок художественной продукции. Театральный сегмент / Е. С. Демидова. // Социокультурные конфликты и процессы в современном информационном обществе : материалы Междунар. науч. конф. «Ломоносов-2002», Москва, 9-12 апреля 2002 г. : сб. ст. аспирантов. В 2 т. Т. 1. – Москва : МАКС Пресс, 2002. – 408 с. – ISBN 5-317-00505-1.

80. Демин, Г. Настоящее и будущее нашего театра / Г. Демин, А. Свободин. // Театр. – Москва, 1994. – №2. – С. 54-62. – ISSN 0131-6885.

81. Демидова, О. Меняем Милан на Пермь, Вену – на Екатеринбург / О. Демидова. // Ura.ru [сайт]. – 2015. – 23 марта. – URL: <http://ura.ru/articles/1036264352/> (дата обращения: 12.04.2016).

82. Диалог культур в глобализующемся мире: мировоззренческие аспекты. / Отв. ред. В. С. Степин, А. А. Гусейнов ; Рос. акад. наук, Ин-т философии. – Москва : Наука, 2005. – 428 с. – ISBN 5-02-033415-4.

83. Дмитриевский В. Н. Основы социологии театра: история, теория, практика : учеб. пособие / В. Н. Дмитриевский. – Москва : ГИТИС. – 113 с.

84. Дмитриевский, В. Н. Театр, зритель, критика : проблемы социального функционирования : специальность 17.00.01 «Театральное искусство (искусствоведение)» : автореф. дис. д-ра искусствоведения / Дмитриевский Виталий Николаевич ; Ленинград. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова. – Ленинград, 1991. – 33 с.

85. Дмитриевский, В. Н. Театр как зеркало нового времени. Репертуар 1980-2000-х / В. Н. Дмитриевский. // Культура России, 2000-е годы : [сб.]. / Науч. рук. проекта А. Я. Рубинштейн ; отв. ред. Е. П. Костина ; М-во культуры Рос. Федерации, Гос. ин-т искусствознания. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2012. – С. 342-363. – ISBN 978-5-91419-610-0.

86. Донова, Д. А. Театр и зритель: стратегические основы взаимоотношений : специальность 17.00.01 «Театральное искусство» : автореф. дис. канд. искусствоведения / Донова Дарья Александровна ; Рос. акад. театр. искусства. – Москва, 2007. – 29 с.

87. Драгичевич-Шешич, М. Культура: менеджмент, анимация, маркетинг / М. Драгичевич-Шешич, Б. Стойкович. – Новосибирск : Тигра, 2000. – 510 с.

88. Дрозд, А. Н. Диалог как основа организации культуры / А. Н. Дрозд. // Диалог культур: глобализация, традиции, толерантность: сб. ст. по материалам Всерос. науч.-практ. конф. «Диалог культур: глобализация, традиции и толерантность», Кемерово, 16 ноября 2009 г. / Отв. ред. О. Ю. Астахов ; М-во культуры Рос. Федерации, Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств. – Кемерово, 2009. – 398 с. – ISBN 978-5-8154-0183-9.

89. Дуков, Е. Слушатель в мире музыки с культурно-исторической точки зрения / Е. Дуков. // Вопросы социологии музыки: сб. тр. / Ред.-сост. Е. В. Дуков ; Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных. – Москва, 1990. – Вып. 111. – С. 86-99.

90. Долинская, Е. В. Об опере «Пассажирка» / Е. В. Долинская. // Музыкальная жизнь. – Москва : Композитор, 1969. – № 1. – С. 8-9.

91. Егле, Л. Ю. Локальные культуры в условиях процесса глобализации / Л. Ю. Егле. // Диалог культур: глобализация, традиции, толерантность: сб. ст. по материалам Всерос. науч.-практ. конф. «Диалог культур: глобализация, традиции и толерантность», Кемерово, 16 ноября 2009 г. / Отв. ред. О. Ю. Астахов ; М-во культуры Рос. Федерации, Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств. – Кемерово, 2009. – С. 350-362. – ISBN 978-5-8154-0183-9.
92. Жидков, В. С. Искусство и картина мира / В. С. Жидков, К. Б. Соколов ; М-во культуры Рос. Федерации, Рос. акад. наук. гос. ин-т искусствознания. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2003. – 656 с. – ISBN 5-89329-552-8.
93. Жидков, В. С. Культурная политика и театр / В. С. Жидков. – Москва : Изд-во лит. по атом. технике, 1995. – 320 с. – ISBN 5-86656-031-3.
94. Жидков, В. С. Театр и власть. 1917-1927. От свободы до «осознанной необходимости» / В. С. Жидков ; М-во культуры Рос. Федерации, Гос. ин-т искусствознания. – Москва : Алетейя, 2003. – 656 с. – ISBN 5-89321-111-1.
95. Житомирский, Д. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны / Д. Житомирский, О. Леонтьева, К. Мяло. – Москва : Музыка, 1989. – 300 с. – ISBN 5-7140-0117-6.
96. Завьялова, О. Ганди, Лев Толстой и Мартин Лютер Кинг встретились в Екатеринбурге / О. Завьялова. // Известия [сайт]. – 2014. – 2 сентября. – URL: <http://izvestia.ru/news/577032> (дата обращения: 22.09.2014).
97. Законодательство о культуре : деятельность музеев, библиотек, архивов, театров, учреждений кинематографии : охрана памятников истории и культуры : ввоз и вывоз культурных ценностей : антиквариат : лицензирование : [сб.] / Сост. Б. Букреев. – Москва : Касаткина, 2001. – 471 с. – ISBN 5-901260-02-3.
98. Законодательная политика и правовое регулирование в сфере культуры / Сост. Т. С. Федорова, Г. В. Безотосная. – М., 1999. – 209 с. – ISBN 5-93719-001-7.

99. Закс, Л. А. Диалектика социокультурного назначения и ценностного самоутверждения искусства / Л. А. Закс. // Искусство в системе культуры : [сб. ст.] / Сост. и отв. ред. М. С. Каган ; АН СССР, Науч. совет по истории мир. культуры и др. – Ленинград : Наука, 1987. – С. 65-73.
100. Захаров, М. Сколько стоит некомпетентность / М. Захаров. // Прямая речь : публици. сб. – Москва : Правда, 1987. – с. 159.
101. Злотникова, Т. С. Художественное творчество – инвариант свободы в пространстве культуры / Т. С. Злотникова. // Ярослав. пед. вестн. / М-во образования и науки Рос. Федерации, Ярослав. гос. пед. ун-т им. К. Д. Ушинского. – Ярославль : ЯГПУ им. К. Д. Ушинского, 2014. – №1. – Т. I (Гуманитар. науки). – С. 167-172.
102. Зофья Посмыш. Биография / А. Качиньский. // Culture.pl [сайт]. – 2015. – Режим доступа: <http://culture.pl/ru/artist/zofya-posmysh> (дата обращения: 11.05.2016).
103. Зофья Посмыш: «Аушвиц забрал у меня молодость, но старость наполнил смыслом» / С. Гуткина. // Culture.pl [сайт]. – 2016. – 15 сентября. – URL: <https://culture.pl/ru/article/zofya-posmysh-aushvic-zabral-u-menya-molodost-po-starost-napolnil-smyslom> (дата обращения: 15.09.2016).
104. Зыкова, Н. С. Закономерности взаимодействия составляющих художественного процесса : на примере музыкального театра / специальность 17.00.09 «Теория и история искусства» : автореф. дис. канд. искусствоведения / Зыкова Наталья Сергеевна ; Акад. переподгот. работников искусства, культуры и туризма. – Москва, 2004. – 26 с.
105. Иванчук, Н. «Пассажирка» М. Вайнберга – уникальная премьера в Екатеринбургской опере / Н. Иванчук. // Польское общество «Полярос» [сайт]. – URL: <http://www.eburgpolaros.ru/other/> (дата обращения: 09.12.2018).
106. Индуизм. Джайнизм. Сикхизм: Слов. / Под общ. ред. М. Ф. Альбедиль, А. М. Дубянского. – Москва : Республика, 1996. – 576 с. – ISBN 5-250-02557-9.

107. Ионин, Л. Г. Культура на переломе (механизмы и направление современного культурного развития в России) / Л. Г. Ионин. – Москва : Юрайт-пресс, 2012. – 181 с.
108. Ионин, Л. Г. Социология культуры: путь в новое тысячелетие : учебник / Л. Г. Ионин. – Москва : Логос, 2002. – 217 с. – ISBN 5-7598-0252-6.
109. Исаев, С. А. Семиологический анализ спектакля / С. А. Исаев. // Спектакль как предмет научного изучения : материалы Всерос. науч.-практ. конф., ноябрь 1991 г. – Санкт-Петербург : СПГИТМиК, 1992. – С. 26.
110. Искусство в системе культуры : [сб. ст.] / Сост. и отв. ред. М. С. Каган ; АН СССР, Науч. совет по истории мировой культуры, Секция по теорет. проблемам культуры. – Ленинград : Наука, 1987 – 272 с.
111. История русского драматического театра. В 7 т. / Гл. ред. Е. Г. Холодов ; Ин-т истории искусств. – Москва : Искусство, 1977 – 1987.
112. История философии: Энцикл. / Сост.: А. А. Грицанов, Т. Г. Румянцева, М. А. Можейко. // Академик [Сайт]. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/history_of_philosophy/168/ (дата обращения: 17.04.2017).
113. Каган, М. С. Глобализация культурных процессов: становление диалогического мышления / М. С. Каган. // Глобализация: синергетический подход: сб. науч. тр. / под общ. ред. В. К. Егорова ; Рос. акад. нар. хозяйства и гос. службы при Президенте РФ. – Москва : РАГС, 2002. – С. 373-385.
114. Каган, М. С. Проблема «Запад-Восток» в культурологии : Взаимодействие художественных культур / М. С. Каган, Е. Г. Хилтухина ; Рос. АН, Сиб. отд-ние, Бурят. науч. центр, Ин-т обществ. наук. – Москва : Наука, 1994. – 160 с. – ISBN 5-02-017678-8.
115. Каган, М. С. Философия культуры / М. С. Каган ; Философия культуры / М. С. Каган ; Акад. гуманитар. наук и др. – Санкт-Петербург : Петрополис, 1996. – 414 с. – ISBN 5-86708-073-0.
116. Каган, М. С. Горизонты и границы диалога в истории культуры : философский анализ / М. С. Каган. // Онтология диалога : метафизический и

религиозный опыт. / Глав. ред. Л. М. Морева ; Рос. ин-т культурологии, Филос.-культурол. исслед. центр «Эйдос». – Санкт-Петербург, 2002. – С. 15-28.

117. Каган, М. С. Морфология искусства / М. С. Каган. – Ленинград : Искусство ; Ленингр. отд-ние, 1972. – 440 с.

118. Кичин, В. С. Непротивление любви / В. С. Кичин. // Российская газета [сайт]. – 2016. – № 59. – URL: <http://rg.ru/2016/03/17/na-zolotoj-maske-predstavili-operu-filipa-glassa-satiagraha.html> (дата обращения: 13.05.2018).

119. Кичин, В. С. Скрипач не нужен / В. С. Кичин. // Российская газета [сайт]. – 2016. – № 212. – URL: <https://rg.ru/2016/09/20/reg-urfo/nachalas-scenicheskaja-zhizn-opalnoj-opery-vajnberga.html> (дата обращения: 07.11.2019).

120. Кичин, В. С. Началась сценическая жизнь «опальной» оперы Вайнберга / В. С. Кичин. // Российская газета [сайт]. – 2016. – № 212. – URL: <https://rg.ru/2016/09/20/reg-urfo/nachalas-scenicheskaja-zhizn-opalnoj-opery-vajnberga.html> (дата обращения: 21.09.2018).

121. Кияновская, Л. Опера как рынок : спектакль как маркетинговый ход / Л. Кияновская. // Музыкальная академия. – Москва : Композитор, 2008. – № 4. – С. 74-77.

122. Князева, А. Е. Продюсерский проект и проблемы его продвижения в современном театральном процессе в России / специальность 17.00.09 «Теория и история искусства» : автореф. дис. канд. искусствоведения / Князева Александра Евгеньевна ; Рос. ин-т театр. искусства (ГИТИС). – М., 1989. – 28 с.

123. Коваль, Н. В. Опера и современные тенденции // Литсовет [сайт]. – 2013. – 30 декабря. – URL: http://www.litsovet.ru/index.php/material.read?material_id=444020 (дата обращения: 11.05.2016).

124. Козловский, И. С. Музыка – и радость, и боль моя : воспоминания, письма, статьи, интервью / И. С. Козловский ; ред.-сост. Г. Кострова. – Москва : Олма-пресс, 2003. – 381 с. – ISBN 5-94850-113-2.

125. Конен, В. Дж. Третий пласт : новые массовые жанры в музыке XX века / В. Конен ; Рос. ин-т искусствознания. – Москва : Музыка, 1994. – 157 с. – ISBN 5-7140-0407-8.
126. Конституционное право : Энцикл. слов. / Отв. ред. С. А. Авакьян. – Москва : Норма, 2000. – 675 с. – ISBN 5-89123-409-2.
127. Корнеева, С. Музыкальный менеджмент : учеб. пособие / С. Корнеева. – Москва : ЮНИТИ, 2006. – 303 с. – ISBN 5-238-00994-1.
128. Коротков, Э. М. Концепция российского менеджмента: учеб. пособие / Э. М. Коротков ; Гос. ун-т упр. – Москва : Дека, 2004. – 893 с. – ISBN 5-89645-036-2.
129. Корябин, И. Уральская мантра / И. Корябин. / Играем с начала [сайт]. – 2014. – № 10. – URL: <http://archive.gazetaigraem.ru/a4201410> (дата обращения: 28.10.2014).
130. Костылев, С. В. Технологии арт-менеджмента в структуре социокультурного технологического комплекса / С. В. Костылев. // Вестник КрасГАУ / Учредитель Краснояр. гос. аграр. ун-т. – Красноярск : КрасГАУ, 2014. – №1. – с. 212-218. – ISSN 1819-4036.
131. Переверзев, М. П. Менеджмент в сфере культуры и искусства: учеб. пособие / М. П. Переверзев, Т. В. Косцов. – Москва : Инфра-М, 2012. – 189 с. – ISBN 978-5-16-002862-0.
132. Котлер Ф. Все билеты проданы : стратегии маркетинга исполнительских искусств / Ф. Котлер, Дж. Шефф. ; пер. с англ. Л. Акопян, Е. Дубинец, С. Грохотов. – Москва : Классика-XXI, 2004. – 688 с. – ISBN 978-5-89817-366-1.
133. Кочарова, А. Екатеринбургская «Пассажирка»: пронзительный рассказ о Второй мировой / А. Кочарова. // РИА Новости [сайт]. – 2016. – 19 июня. – URL: <https://ria.ru/20160919/1477317776.html> (дата обращения: 17.10.2018).

134. Корябин, И. Екатеринбургский реквием / И. Корябин. // Opera News [сайт]. – 2016. – 26 сентября. – URL: <https://www.operanews.ru/16092608.html> (дата обращения: 28.05.2017).

135. Кретьова, Е. В Екатеринбургском оперном театре поставили «Пассажирку» Вайнберга / Е. В. Кретьова. // Московский комсомолец [сайт]. – 2016. – № 27215. – Режим доступа: <http://www.mk.ru/culture/2016/09/27/v-ekaterinburgskom-opernom-teatre-postavili-passazhirku-vaynberga.html>. Дата обращения: 04.09.2018.

136. Кривицкая, Е. Медведя заказывали? / Е. Кривицкая. // Музыкальная жизнь [сайт]. – 2019. – 24 мая. – URL: <http://muzlifemagazine.ru/medvedya-zakazyvali/> (дата обращения: 28.12.2019).

137. Кром, А. Е. Стив Райх и судьбы американского минимализма. / специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : дис. канд. искусствоведения / Кром Анна Евгеньевна ; Нижегород. гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Нижний Новгород, 2003. – 185 с.

138. Кром, А. Франция Филипа Гласса / А. Кром. // Elibrary.ru [сайт]. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=23675517> (дата обращения: 27.03.2017).

139. Крылова, М. Реальность утопии / М. Крылова. // Ревизор [сайт]. – 2016. – 17 марта. – URL: <http://www.newizv.ru/culture/2016-03-17/235949-realnost-utopii.html> (дата обращения: 17.03.2016).

140. Крылова, М. Опера о Боге: «Греческие пассионы» в Екатеринбурге / М. Крылова. // Ревизор [сайт]. – 2018. – 21 апреля. – URL: <https://weekend.rambler.ru/places/39677162-opera-o-boge-grechieskie-passiony-v-ekaterinburge/> (дата обращения: 28.04.2018).

141. Крылова, М. Как все нервны: опера «Три сестры» в Екатеринбурге / М. Крылова. // Ревизор [сайт]. – 2019. – 19 мая. – URL: <http://www.rewizor.ru/theatre/catalog/ekaterinburgskiy-teatr-opery-i-baleta/retsenzii/kak-vse-nervny-opera-tri-sestry-v-ekaterinburge/> (дата обращения: 25.05.2019).

142. Крылова, М. «Пассажирка»: вальс из ада / М. Крылова. // Театрал [сайт]. – 2016. – 22 сентября. – URL: <http://www.teatral-online.ru/news/16615/> (дата обращения: 03.09.2017).

143. Купряшин, Г. Л. Основы государственного и муниципального управления : учеб. пособие / Г. Л. Куприяшин ; Томский гос. ун-т систем упр-я и радиоэлектроники (ТУСУР). – Томск : ТУСУР, 2016. – 133 с.

144. Курмачев, А. Он всколыхнул человеческое мышление / А. Курмачев. // Opera News [сайт]. – 2014. – 22 сентября. – URL: <https://www.operanews.ru/14092206.html> (дата обращения: 20.02.2015).

145. Кузуб, Т. И. Музыкальная культура XX века как феномен эпохи глобализации : специальность 24.00.01. «Теория и история культуры. Культурология» : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. культурологии / Кузуб Татьяна Игоревна ; Урал. фед. ун-т им. А. М. Горького. – Екатеринбург, 2009. – 25 с.

146. Культура как стратегический ресурс. Предпринимательство в культуре. В 2 т. / Ред. И. Г. Хангельдиева, Н. Г. Чаган ; Междунар. ун-т в Москве. – Москва : Русайнс, 2021. – ISBN: 978-5-4365-7994-8.

147. Левшина, Е. А. Формирование зрительской аудитории театра : учеб. пособие / Е. А. Левшина. – Ленинград : ЛГИТМИК, 1989. – 64 с.

148. Левшина, Е. А. Планирование проката репертуара драматического театра : учеб. пособие / Е. А. Левшина. – Ленинград : ЛГИТМИК, 1985. – 66 с.

149. Левшина, Е. А. Летопись театрального дела рубежа веков : 1975-2005. / Е. А. Левшина ; сост. Н. С. Зыкова ; Ин-т инновац. программ повышения квалификации и переподгот. работников культуры (ИНТЕРСТУДИО)». – Санкт-Петербург : Балтийские сезоны, 2008. – 462 с. – ISBN 978-5-903368-17-4.

150. Лихачев, Д. С. Земля родная: книга для учащихся / Д. С. Лихачев. – Москва : Просвещение, 1983. – 256 с.

151. Лихачев, Д. С. Развитие русской литературы X-XVII веков : эпохи и стили. / Д. С. Лихачев. – Ленинград : Наука, 1983. – 463 с.

152. Лук, А. Н. Творческие способности: истоки и методы поиска : аналитический обзор / А. Н. Лук. // Проблемы науч. творчества. – Вып. 3. – Москва : ИНИОН АН СССР, 1983. – С. 49.
153. Лотман, Ю. М. Внутри мыслящих миров : человек – текст – семиосфера – история / Ю. М. Лотман ; Тартус. ун-т. – Москва : Языки рус. культуры, 1999. – 447 с. – ISBN 5-7859-0006-8.
154. Лотман, Ю. М. Избранные статьи : в 3 т. Т. 1. / Ю. М. Лотман. – Таллин : Александра, 1992. – 479 с.
155. Лотман, Ю. М. Чему учатся люди : ст. и заметки / Ю. М. Лотман. – Москва : Центр Книги Рудомино, 2010. – 413 с. – ISBN 978-5-7380-0356-1.
156. Макарова, А. Тадеуш прав! / А. Макарова. // Блог «Петербургского театрального журнала» [сайт]. – 2016. – 6 октября. – URL: <http://ptj.spb.ru/blog/tadeush-prav/> (дата обращения: 19.09.2018).
157. Маркарян, Э. С. Теория культуры и современная наука : логико-методол. анализ / Э. С. Маркарян. – Москва : Мысль, 1983. – 284 с.
158. Марков, А. П. Диалог культур в условиях глобализации / А. П. Марков. // XI междунар. лихачевские чтения в С-Петерб. гуманитар. ун-те профсоюзов : обществ. науки и современность, Санкт-Петербург, 12-13 мая 2011 г. ; [Материалы конф.]. – Москва : РАН. – 2012. – №1. – С. 163-167. ISSN: 0869-0499.
159. Мартынюк, С. В. Ограничение свободы творчества: философско-правовой аспект / С. В. Мартынюк. // Теория и практика общественного развития : [междунар. науч. журнал]. – Краснодар : Хорс, 2012. – №4. – С. 378-382. – ISSN 1815-4964.
160. Матусевич, А. Ричард Бонинг: «Опера превратилась в бизнес» / А. Матусевич. – Belcanto [сайт]. – 2013. – 21 сентября. – URL: <http://www.belcanto.ru/13092101.html> (дата обращения: 24.02.2016).
161. Матусевич, А. Как Ганди и Толстой на Урале встречались... / А. Матусевич. // Культура [сайт]. – 2014. – 1 октября. – URL: <https://portal-kultura.ru/articles/theater/63181/> (дата обращения: 01.06.2017).

162. Матусевич, А. Большой театр – большие проблемы : часть 2 / А. Матусевич. // Opera News [сайт]. – URL: <https://www.operanews.ru/11122501.html> (дата обращения: 16.08.2018).

163. Матусевич, А. Спой мне, сестра / А. Матусевич. // Культура [сайт]. – 2019. – 8 июня. – Режим доступа: <http://portal-kultura.ru/articles/opera/259880-sproy-mne-sestra/> (дата обращения: 03.11.2019).

164. Медведев, А. В. Сикстинская Мадонна: Диалог художников в динамике истории, или о диалогичности искусства / А. В. Медведев. // Известия Урал. фед. ун-та. Сер. 1 : Проблемы образования, науки и культуры. – Екатеринбург : УрФУ, 2020. – Т. 26. – № 1 (195) – С. 138-142.

165. Медведев, С. А. Музыка после Освенцима: почему «Пассажирка» Вайнберга нужна в современной России / С. А. Медведев. // Forbes [сайт]. – 2016. – 26 сентября. – URL: <http://www.forbes.ru/node/329251> (дата обращения: 09.08.2018).

166. Мездрич, Б. М. Директор театра / Б. М. Мездрич. // Отечественные записки. – Москва, 2004. – №4. – С. 311-327.

167. Мёш, С. «Сатьяграха» в Екатеринбурге: в России впервые поставлена опера Филипа Гласса / С. Мёш. // Opernwelt. – 2014. – № 97. – С. 12-14.

168. Митина, И. Д. Анализ и интерпретация произведений культуры в контексте культурологического подхода: учеб. пособие / И. Д. Митина, А. В. Мартыненко, М. В. Моисеева ; Ульянов. гос. ун-т. – Ульяновск : УлГУ, 2013. – 372 с.

169. Михайлова, А. Образ спектакля / А. Михайлова. – Москва : Искусство, 1978. – С. 7-33.

170. Моисеева, М. В. Арт-менеджмент в театральной сфере: сущность, специфика, этапы, проблемы / М. В. Моисеева, Т. А. Коростелкина. // Симбирский научный вестник / Ульянов. гос. ун-т. – Симбирск : УлГУ, 2014. – № 3 (17). – С. 80-86. – ISSN 2224-1620.

171. Моль, А. Социодинамика культуры / А. Моль ; пер. с фр. ; вступ. ст., ред. и примеч. Б. В. Бирюкова, Р. Х. Зарипова, С. Н. Плотникова. – Москва : Изд-во ЛКИ, 2007. – 404 с. – ISBN 978-5-382-00433-4.
172. Монолог Кристофера Олдена / А. Рябин. // Петер Этвёш «Три сестры» : премьерный буклет «Урал Опера Балет» / Ред-сост. А. Рябин, Б. Королёк. – Екатеринбург : ФортДиалог, 2019. – С. 54-60.
173. Монолог Петера Этвёша / А. Рябин. // Петер Этвёш «Три сестры» : премьерный буклет «Урал Опера Балет» / Ред-сост. А. Рябин, Б. Королёк. – Екатеринбург : ФортДиалог, 2019. – С. 24-35.
174. Морозов, Д. Пассажирка из прошлого / Д. Морозов. // Музыкальные сезоны [сайт]. – 2016. – 1 ноября. – URL: <https://musicseasons.org/passazhirka-iz-proshlogo/> (дата обращения: 27.06.2017).
175. Морозов, Д. Двадцать лет спустя, или Возвращение на «историческую родину» / Д. Морозов. // Музыкальные сезоны [сайт]. – 2019. – 5 июня. – URL: <https://musicseasons.org/dvadcat-let-spustya-ili-vozvrashhenie-na-istoricheskuyu-rodinu/> (дата обращения: 11.01.2018).
176. Морозов, Д. Евангелие от Никоса и Богуслава / Д. Морозов. // Играем с начала [сайт]. – 2018. – 31 мая. – URL: <https://gazetaigraem.ru/article/14310> (дата обращения: 23.05.2019).
177. Москалюк, М. В. «Свои» и «чужие» через призму искусства. // Междунар. Лихачевские науч. чтения : диалог культур и партнерство цивилизаций, Санкт-Петербург, 15-20 мая 2014 г. ; сб. материалов конф. / Рос. акад. наук, С-Петерб. гуманит. ун-т профсоюзов и др. – Санкт-Петербург : СПбГУП, 2014. – С. 411-414.
178. Мошенский, А. А. Театральный процесс и его организационные проблемы в современной России : специальность 17.00.09 «Теория и история искусства» : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения / Мошенский Александр Александрович ; Акад. переподгот. работников искусства, культуры и туризма. – Москва, 2004. – 25 с.

179. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. Т. 3. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — Москва : Советская энциклопедия : Советский композитор, 1976. — 1104 с. — ISBN 5-94865-152-5.

180. Муравьева, И. Три сестры с медведем / И. Муравьева. // Российская газета [сайт]. — 2019. — № 13. — URL: <https://rg.ru/2019/05/27/reg-urfo/v-ekaterinburge-postavili-operu-tri-sestry-po-chehovu.html> (дата обращения: 25.07.2019).

181. Назарычева, А. И. Философский анализ соотношения свободы и творчества : онто-генетический аспект : специальность 09.00.01 «Онтология и теория познания» : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филос. наук / Назарычева Алевтина Ивановна ; Магнитог. Гос. ун-т. — Магнитогорск, 2004. — 23 с.

182. Назарычева, А. И. Свобода и творчество в системе личностных ценностей / А. И. Назарычева. // Система ценностей современного общества. — Новосибирск : Центр развития науч. сотрудничества, 2008. — №4. — С. 20-23.

183. Невский, С. Маска и ритуал / С. Невский. // Петер Этвёш «Три сестры» : премьерный буклет «Урал Опера Балет» / Ред-сост. А. Рябин, Б. Королёк. — Екатеринбург : ФортДиалог, 2019. — С. 20-24.

184. Неизвестный, Э. И. О синтезе искусств / Э. И. Неизвестный. // Вопросы философии. / РАН и Институт философии РАН. — Москва, 1989. — №7. — С. 321-324.

185. Нейчман, Б. «Четвертый мир»: нации против государств / Б. Нейчман. // Глобализация : контуры XXI века : реф. сб. / отв. ред. Ю. Н. Игрицкий ; Рос. акад. наук, Ин-т науч. информ. по обществ. наукам, Горбачёв-фонд. — Москва : ИНИОН РАН, 2002. — Т. 3. — 712 с. — ISBN 5-248-00110-2.

186. Нестьев, И. В. Дягилев и музыкальный театр XX века / И. В. Нестьев. — Москва : Музыка, 1994. — 224 с. — ISBN 5-7140-0332-2.

187. Нечитайло, Е. Пассажирка: знак допроса / Е. Нечитайло. / Субкультура [сайт]. – 2016. – 16 сентября. – URL: <https://subcult.ru/teatr/reports/7003-passazhirka-znak-doprosa> (дата обращения: 18.08.2019).
188. Никитина, Л. Д. Симфонии М. Вайнберга / Л. Д. Никитина. – Москва : Музыка, 1972. – 208 с.
189. Никитина, Л. Д. Моисей Вайнберг. Честность, правдивость, полная отдача / Л. Д. Никитина. // Советская музыка. – Москва, 1988. – № 9. – С. 23-26.
190. Никос Казандакис. // Греческие пассионы [сайт]. – 2018. – URL: <https://greekpassion.uralopera.ru/writer/> (дата обращения: 18.06.2019).
191. Новиков, В. С. Философский анализ проблемы диалога культур : специальность 09.00.11 «Социальная философия» : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филос. наук / Новиков Владимир Степанович ; Современ. гуманитар. ин-т. / – Москва, 2001. – 12 с.
192. Объект исследования – искусство : по страницам «Культурологических записок». / Фед. агентство по культуре и кинематографии, Гос. ин-т искусствознания. – Москва : Индрик, 2006. – 519 с. – ISBN 5-85759-398-0.
193. Овчинников, И. Перед зеркалом / И. Овчинников. / Newtimes [сайт]. – 2016. – № 31. – URL: <https://newtimes.ru/articles/detail/116843/> (дата обращения: 25.07.2019).
194. Овчинников, И. Страдания перейдут в радость / И. Овчинников. // Играем с начала [сайт]. – 2019. – 13 июня. – URL: https://gazetaigraem.ru/article/16245?fbclid=IwAR2Ik4saIKI6x1owjM_zmdnMejXlJHX7cnOrdEtJor_52QkqhNmCPETwmS4 (дата обращения: 04.10.2019).
195. Орлов, А. И. Менеджмент: учебник / И. А. Орлов ; Моск. Гос. тех. Ун-т им. Н. Э. Баумана. – Москва : Изумруд, 2003. – 316 с.
196. Орлов, А. И. Принятие управленческих решений / И. А. Орлов. – Высокие статистические технологии [сайт]. – 1998 год. – URL: <http://orlovs.pp.ru/diff/antorlov/decision.htm> (дата обращения: 11.05.2016).

197. Орлов, Ю. М. Московский художественный театр: Новаторство и традиции в организации творческого процесса : специальность 17.00.01 «Театральное искусство (искусствоведение)» : автореф. дис. д-ра искусствоведения / Орлов Юрий Матвеевич ; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова. – Ленинград, 1989. – 36 с.

198. Пахтер, М. Культура на перепутье : культура и культурные институты в XXI веке / М. Пахтер, Ч. Лэндри ; пер. с англ., предисл. М. Гнедовского. – Москва : Классика-XXI, 2003. – 96 с. – ISBN 5-89817-065-0.

199. Петер Этвёш «Три сестры» : премьерный буклет «Урал Опера Балет» / Ред-сост. А. Рябин, Б. Королёк. – Екатеринбург : ФортДиалог, 2019. – 150 с.

200. Петяшева, Н. Диалог цивилизаций: Восток – Запад / Н. Петяшева. // Вопросы философии : [науч.-теор. журнал]. / РАН и Институт философии РАН. – Москва, 1993. – № 6. – С. 4-7.

201. Пилилян, Е. К. Менеджмент культуры : конспект лекций / Е. К. Пилилян ; М-во образования и науки РФ, Дальневост. фед. ун-т. – 2-е изд. – Владивосток : Изд-во ДВГТУ, 2013. – 73 с. – ISBN 978-5-7444-3127-3.

202. Пилюгин, А. А. Реформы в Императорских театрах : 1882 : из истории организации творческого процесса в русском театре / А. А. Пилюгин ; Рос. акад. театр. искусства (ГИТИС). – Москва : ГИТИС, 2003. – 128 с. – ISBN 5719602860.

203. Пилюгин, А. А. Организационно-творческие проблемы Императорских театров России второй половины XIX века : реформы 1882 года : специальность 17.00.09 «Теория и история искусства» : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения / Пилюгин Алексей Анатольевич ; Рос. акад. театр. искусства (ГИТИС). – Москва, 2003. – 24 с.

204. Платонов М. Ю. Арт-менеджмент : предмет и границы дисциплины / М. Ю. Платонов. // Известия С-Петербур. гос. эконом. ун-та : [периодич. науч. журнал]. – Санкт-Петербург : СПбГЭУ, 2015. – С. 61-68. – ISSN 2311-3464.

205. Попов, И. Музыка ста языков : «Греческие пассионы» : идея и метод / И. Попов. // Богуслав Мартину «Греческие пассионы» : премьерный буклет «Урал Опера Балет» / Ред.-сост. Б. Королёк, А. Рябин. – Екатеринбург : Малахит, 2018. – С. 61-63.

206. Попов, М. Межкультурный диалог как фактор развития общеевропейского гуманитарного пространства / М. Попов, А. Акулова. // Теория и практика общественного развития : [науч. журн.]. / Учредитель и изд. ООО ИД «ХОРС». – Краснодар, 2009. – № 3-4. – С. 44-49. – ISSN 1815-4964.

207. Пospelов, П. Из Екатеринбурга на фестиваль «Золотая маска» привезли оперу Филипа Гласа «Сатьяграха» / П. Пospelов. // Ведомости [сайт]. – 2016. – 16 марта. – URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2016/03/16/633890-zolotaya-mask-a-satyagraha> (дата обращения: 17.03.2016).

208. Пospelов П. Минимализм и репетитивные техники : сравнение опыта американской и советской музыки / П. Пospelов. // Советская музыка. – Москва, 1992. – № 4. – URL: <https://www.gomba.ru/articles/spec1992/19920001.htm> (дата обращения: 25.04.2019).

209. Проектный менеджмент : требования к управлению проектом : ГОСТ Р 54869-2011 : [утвержден Приказом Фед. агентства по тех. регулированию и метрологии от 22 декабря 2011 г. № 1582-ст]. // Техэксперт [сайт] – URL: <http://docs.cntd.ru/document/1200089604> (дата обращения: 28.08.2019).

210. Редько, А. М. Продюсирование – форма управления персоналом в музыкальной индустрии / А. М. Редько. // Проблемы современной науки и образования. – Москва, 2013. – №2. – С. 169-176.

211. Реплики с места : в спорах о репертуарном театре. / В. Фокин, А. Чепуров, И. Райхельгауз и др. // Вопросы театра. – Москва : ГИИ, 2013. – № 1-2. – С. 71-75.

212. Россия и Запад : Диалог культур : Итоги прошедших лет. / Материалы X международной конференции «Россия и Запад: диалог культур». – Москва : МГУ, 2004. – №4. – С. 163-166.

213. Рубинштейн, А. Я. Размышления о ближайшем будущем театра / А. Я. Рубинштейн. // Культура России, 2000-е годы : [сб.]. / Науч. рук. проекта А. Я. Рубинштейн ; отв. ред. Е. П. Костина ; М-во культуры Рос. Федерации, Гос. ин-т искусствознания. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2012. – С. 381-390. – ISBN 978-5-91419-610-0.

214. Руднев, П. А. Антреприза versus проектный театр / П. А. Руднев. // Петербургский театральный журнал. – Санкт-Петербург : АНО «ПТЖ», 2007. – № 4 (50). – С. 61–63. – ISSN 0869-8198.

215. Руднев, П. А. Новая ситуация в театре / П. А. Руднев. // Взгляд [сайт]. – 2006. – 16 июня. – URL: <https://vz.ru/columns/2006/6/16/37665.html> (дата обращения: 30.09.2018).

216. Руднев, П. А. Реинжиниринг бизнес-процессов в театре / П. А. Руднев. // Новый Мир. – Москва, 2008. – № 3. – С. 74-77. – ISSN 0130-7673.

217. Рыжов, Ю. В. Локальные культы в глобальной культуре / Ю. В. Рыжов, Г. В. Иванченко. // Культурологические записки. / Отв. ред. Н. М. Зоркая ; Гос. ин-т искусствознания. – Вып. 9 : Худ. культура в эру глобализации. – Москва : ГИИ, 2004. – С. 136-147. – ISBN 5-98287-009-9.

218. Сабов, А. Нота памяти / А. Сабов. // Огонёк [сайт]. – 2016. – 19 сентября. – URL: <http://kommersant.ru/doc/3087455> (дата обращения: 12.04.2019).

219. Сайко, Э. В. О природе и пространстве «действия» диалога / Э. В. Сайко. // Социокультурное пространство диалога / Отв. ред. Э. В. Сайко ; Рос. акад. наук., Науч. совет по истории мировой культуры. – Москва : Наука, 1999. – С. 9. – ISBN 5-02-011699-8.

220. Садохин, А. П. Межкультурная компетентность: сущность и механизмы формирования : специальность 24.00.01. «Теория и история культуры. Культурология» : автореф. дис. на соиск. учен. степ. д-ра

культурологии. / Садохин Александр Петрович ; Рос. акад. гос. службы при Президенте РФ. – Москва, 2009. – 42 с.

221. Садых-заде, Г. В. В Екатеринбурге поставили «Сатьяграху» / Г. В. Садых-заде. // Ведомости [сайт]. – 2014. – 17 сентября. – URL: <http://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2014/09/18/reka-tekuschaya-v-vechnost> (дата обращения: 18.09.2014).

222. Садых-Заде, Г. В. В Екатеринбурге поставили оперу «Пассажирка» Мечислава Вайнберга / Г. В. Садых-заде. // Ведомости [сайт]. – 2016. – 19 сентября. – URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2016/09/20/657674-operu-mechislava-vainberga> (дата обращения: 01.11.2017).

223. Сазонникова, Е. В. Содержание свободы творчества в конституционном праве России / Е. В. Сазонникова. // Журнал российского права. / Ин-т законодательства и сравнит. правоведения при Правительстве РФ. – Москва, 2009. – № 5. – С. 110-111.

224. Северина, И. В. Вновь звучит музыка Вайнберга / И. В. Северина. // Музыкальная академия. – Москва : Композитор, 2000. – № 2. – С. 71-73.

225. Сергеева, Н. Трехчасовая медитация над миром / Н. Сергеева. // Рос. гос. муз. телерадиоцентр [сайт]. – 2016. – 19 марта. – URL: <http://www.muzcentrum.ru/news/18887-trekhchasovaya-meditatsiya-nad-mirom> (дата обращения: 19.03.2016).

226. Смелянский, Д. Я. Продюсер в театральном процессе России, организационно-творческий аспект : специальность 17.00.09 «Теория и история искусства» : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения. / Смелянский Давид Яковлевич ; Рос. акад. театр. искусства (ГИТИС). – Москва, 2000. – 179 с.

227. Смелянский, Д. Я. Продюсер – это художественная профессия / Д. Я. Смелянский. // Театральная жизнь. – Москва : Роллинг-пресс, 2006. – №1. – С. 62-64. – ISSN 0131-6915.

228. Сорочкин Б. Ю. Экономические основы культурной политики в современной России / Б. Ю. Сорочкин, А. Я. Рубинштейн, Е. А. Дудкина. // Актуальные проблемы культурной политики современной России: сб. ст. / Ред.-сост. Б. Ю. Сорочкин ; Рос. акад. наук, Фед. агентство по культуре и кинематографии, Гос. ин-т искусствознания. – Москва : URSS, 2008. – С. 156-200. – ISBN 978-5-9710-0191-1.

229. В. В. Стасов. Избранные сочинения : в 3 т. Т.3. / В. Стасов ; коммент. П. Т. Щипунова, М. П. Блиновой. – Москва : Искусство, 1952. – 888 с.

230. Стельмах А. М. Особенности организации театрального дела в государственном и частном театрах / А. М. Стельмах. // Искусство и культура. – Москва, 2017. – № 4 (28). – С. 33-37. – ISSN: 2454-0625.

231. Страдов, Г. М. Продюсерство в театре : курс лекций / Г. М. Страдов. – Минск, 2008. – 74 с.

232. Стрельцова, Е. А. От антрепризы к частному театру-дому : из практики московских театров / Е. А. Стрельцова. // Культура России, 2000-е годы : [сб.]. / Науч. рук. проекта А. Я. Рубинштейн ; отв. ред. Е. П. Костина ; М-во культуры РФ, Гос. ин-т искусствознания. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2012. – С. 391-401. – ISBN 978-5-91419-610-0.

233. Сурнина Н. Старикам тут место : все, что нужно знать о композиторе Филипе Гласе / Н. Сурнина. // Москва24 [сайт]. – 2017. – 31 января. – URL: https://www.m24.ru/articles/kultura/31012017/128906?utm_source=CoryBuf (дата обращения: 25.02.2017).

234. Сурнина, Н. «Искусство моделирует нашу реальность: именно так, а не наоборот» / Н. Сурнина. // Colta.ru [сайт]. – 2019. – 23 мая. – URL: https://www.colta.ru/articles/music_classic/21278-iskusstvo-modeliruet-nashu-realnost-imenno-tak-a-ne-naoborot (дата обращения: 02.07.2019).

235. Сурнина, Н. Композитор Петер Этвёш о своих «Трех Сестрах» / Н. Сурнина. // Colta.ru [сайт]. – 2019. – 23 мая. – URL: https://www.colta.ru/articles/music_classic/21278-iskusstvo-modeliruet-nashu-realnost-imenno-tak-a-ne-naoborot (дата обращения: 01.07.2019).

236. Тартаковский, В. И. Профессия – директор / В. И. Тартаковский. // Театральная жизнь / Союз театр. деятелей Рос. Федерации, М-во культуры и мас. коммуникаций Рос. Федерации. – Москва, 2007. – № 4. – с. 10-15. – ISSN 0131-6915.
237. Театр – время перемен: сб. ст. / Сост. А. М. Смелянский, М. Е. Швыдкой. – Москва : Искусство, 1987. – 222 с.
238. Театр между прошлым и будущим: сб. науч. тр. / Отв. ред. Ю. М. Орлов. – Москва : ГИТИС, 1989. – 223 с.
239. Тихонова, Т. В. Диалог Восток-Запад в творчестве европейских композиторов первой четверти XX века : музыкально-театральные модели : специальность 17.00.09 «Теория и история искусства» : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения / Тихонова Татьяна Васильевна ; Рос. акад. музыки им. Гнесиных. – Москва, 2003. – 27 с.
240. Тульчинский, Г. Л. Менеджмент специальных событий в сфере культуры: учебное пособие / Г. Л. Тульчинский, С. В. Герасимов, Т. Е. Лохина ; С-Петербург. фил. гос. ун-т, Высш. шк. экономики. – Санкт-Петербург : Планета Музыки, 2009. – 381 с. – ISBN 978-5-8114-0956-3.
241. Тульчинский, Г. Л. Менеджмент в сфере культуры: учеб. пособие / Г. Л. Тульчинский, Е. Л. Щекова. – Санкт-Петербург : Лань, 2009. – 541 с. – ISBN 978-5-8114-0517-6.
242. Филипп Гласс «Сатьяграха» : премьерный буклет. / Сост. Е. Мельникова. – Екатеринбург : Астер, 2014. – 60 с.
243. Философский словарь. / Ред. Г. Шмидт. – Москва : Республика, 2003. – 575 с.
244. Фокина, К. И. Информационное сопровождение спектакля в современном театральном процессе : специальность 17.00.01 «Театральное искусство» : дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения. / Фокина Ксения Игоревна ; Рос. акад. театр. искусства (ГИТИС). – Москва, 2008. – 180 с.
245. Фомичев, А. Н. Стратегический менеджмент: учебник / А. Н. Фомичев. – Москва : Дашков и К°, 2013. – 257 с. – ISBN 978-5-394-00498-8.

246. Фокх-Бабушкин, Ю. У. Искусство в жизни людей : конкретно-социологические исследования искусства в России второй половины XX века : история и методология / Ю. У. Фокх-Бабушкин ; Рос. акад. наук и др. – Санкт-Петербург : Алетей, 2001. – 554 с. – ISBN 5-89329-388-6.

247. Фролова, Н. Л. Нетипичные организационно-творческие формы российского репертуарного театра в 2000-е годы / Н. Л. Фролова. // Обсерватория культуры. – Москва : ФГБУ «РГБ», 2016. – Т. 13. – № 3. – С. 321-328.

248. Фролова, Н. Л. Российский репертуарный драматический театр в условиях современной социокультурной ситуации : специальность 17.00.01 «Театральное искусство» : дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения / Фролова Надежда Леоновна ; Рос. ин-т театр. искусства. – Москва, 2017. – 315 с.

249. Фролова, Н. Л. Современный репертуарный театр: проблемы и перспективы развития / Н. Л. Фролова. // Культура и искусство. – Москва, 2016. – № 3 (33). – С. 379-385. – ISSN: 2454-0625.

250. Хангельдиева, И. Г. Мировой опыт многоканального финансирования культуры / И. Г. Хангельдиева, А. А. Оганов. // Культура и культурная политика. Вып. 4. – Москва : Ключ-С, 2007. – С. 133-146.

251. Ходжаян, Е. Г. Реинжинеринг бизнес-процессов культуры и искусств / Е. Г. Ходжаян. // Симбирский научный вестник. / Ульянов. гос. ун-т. – Симбирск : УГУ, 2013. – №4 (14). – с. 131-133. – ISSN 2224-1620.

252. Хосаинова, О. С. Диалог культур и картина мира / О. С. Хосаинова. – МГИМО [сайт]. – URL: https://mgimo.ru/files2/2015_06/up97/file_820a1a1f3c984f844a419e000de24844.pdf (дата обращения: 05.07.2019).

253. Цодоков, Е. Визуализация оперы, или Типология оперной режиссуры / Е. Цодоков. – Operanews [сайт]. – 2009. – 8 ноября. – URL: <http://www.operanews.ru/history55.html> (дата обращения: 12.02.2019).

254. Черемных, Е. Уральская мистерия: кто собрал триптих нерепертуарных опер XX века / Е. Черемных. / БИЗНЕС Online [сайт]. – 2018. – 24 апреля. – URL: <https://www.business-gazeta.ru/article/380012> (дата обращения: 26.08.2019).

255. Шахназарова, Н. Г. Музыка Востока и музыка Запада : типы музыкального профессионализма / Н. Г. Шахназарова. – Москва : Советский композитор, 1983. – 153 с.

256. Шкарина, В. С. Управление развитием предпринимательского потенциала театральных организаций : специальность 08.00.05 «Экономика и упр. нар. хоз-вом» : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. экон. наук / Шкарина Вера Сергеевна ; Моск. гос. ун-т экономики, статистики и информатики. – Москва, 2013. – 150 с.

257. Шкарина, В. С. Актуальные методы управления театральными организациями / В. С. Шкарина. // Вестник УМО / Учредитель и изд. Рос. экон. ун-т им. Г. В. Плеханова. – Москва : РЭУ им. Г. В. Плеханова, 2012. – № 6. – С. 83-84. – ISSN 1994-7844.

258. Щербаков, Н. Ю. Эволюционный подход к феномену творчества и особенности организации творческой личности / Н. Ю. Щербаков. // Человек: индивидуальность, творчество, жизненный путь: сб. ст. / под ред. В. Н. Келасьева ; С.-Петерб. гос. ун-т. – Санкт-Петербург : Изд-во СПбГУ, 1998. – С. 56–67 – ISBN 5-288-01589-9.

259. Эбергардт, С. Наш оперный : воспоминания, впечатления, летопись 1912-1981 годов / С. Эбергардт, В. Порска ; Урал. лит. агентство. – Екатеринбург, 1973. – 212 с.

260. Экономика культуры : учеб. / Отв. ред. А. Я. Рубинштейн ; М-во культуры и массовых коммуникаций Рос. Федерации, Фед. агентство по культуре и кинематографии, Гос. ин-т искусствознания. – Москва : Слово, 2005. – 605 с. – ISBN 5-85050-853-8.

261. Это мой город : композитор Владимир Раннев : [интервью] / М. Ганиянц. // Москвич [сайт] – 2019. – 16 апреля. – URL:

<https://moskvichmag.ru/lyudi/eto-moj-gorod-kompozitor-vladimir-rannev/> (дата обращения: 05.02.2021).

262. Эфрос, А. В. Продолжение театрального рассказа / А. В. Эфрос. – Москва : Искусство, 1985. – 399 с.

263. Яблокова, Л. «Сатьяграха»: больше, чем пацифизм / Л. Яблокова. – Operanews [сайт]. – 2013. – 29 декабря. – URL: <http://www.operanews.ru/13122905.html> (дата обращения: 20.02.2016).

264. Яковенко, С. С. Мировая премьера – через десятилетия / С. Яковенко. // Музыкальная академия. – Москва : Композитор, 2007, – № 1. – С. 60-65.

265. Якупов, А. Музыкальная коммуникация : Вопросы теории и практики управления : Исслед. / А. Якупов ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского и др. – Москва : МГК, 1993. – 178 с. – ISBN 5-7241-0037-1.

266. Яцковскис, А. Не вещи делают оперу современной / С. Полякова. – Новые известия [сайт]. – 2016. – 19 февраля. – URL: <http://www.newizv.ru/culture/2016-02-19/234885-scenograf-adomas-jacovskis.html> (дата обращения: 26.02.2016).

267. An Ode to the Survival of the Human Spirit. American Reviews of The Passenger. // Culture.pl [site]. – 2014. – Jul. 11. – URL: <http://culture.pl/en/article/operatic-holocaust-onstage-rouses-new-york> (the date of the application: 25.11.2017).

268. Billand, K. Die passagierin von Mieczyslaw Weinberg. Premiere / K. Billand. // Online Merker [site]. – 2016. – Sept. 15. – URL: <https://onlinemerker.com/ekaterinenburg-russland-die-passagierin-von-mieczyslaw-weinberg-premiere/> (the date of the application: 16.09.2018).

269. Dikson G. Ekaterinburg's The Passenger / G. Dikson. // Opera. – 2016. – Dec. – p. 47-50.

270. Gwizdalanka, D. Unknown Facts From Mieczysław Wajenberg's Biography / D. Gwizdalanka. // Culture.pl [site]. – 2015. – Feb. 12. – URL:

<http://culture.pl/en/article/unknown-facts-from-mieczyslaw-wajnbergs-biography> (the date of the application: 02. 10. 2017).

271. Groover, D. L. The Passenger: a forgotten opera exquisitely crafted and delivered with power / D. L. Groover. // Houston Press [site]. – 2014. – Jan., 22. – URL: <http://www.houstonpress.com/arts/the-passenger-a-forgotten-opera-exquisitely-crafted-and-delivered-with-power-6372332> (the date of the application: 03.12.2017).

272. Fanning, D. Mieczyslaw Weinberg : In Search of Freedom. – Wolke Verlag : Hofheim, 2010. – 220 p.

273. Fanning, D. What counts is the music : Mieczyslaw Weinberg's life and work / D. Fanning. – Eurozine [site]. – 2010. – Sept. 22. – URL: <http://www.eurozine.com/what-counts-is-the-music/> (the date of the application: 25.11.2017).

274. Karlin, D. Ekaterinburg's The Passenger: a hard hitting opera to stay in the memory / D. Karlin. // Bachtrack [site]. – 2016. – Sept., 16. – URL: <https://bachtrack.com/review-weinberg-passenger-strassberger-ekaterinburg-september-2016> (the date of the application: 18.11.2017).

275. Laskowski, A. Mieczysław Weinberg / A. Laskowski. // Culture.pl [site]. – 2010. – June. – URL: <http://culture.pl/en/artist/mieczyslaw-weinberg> (the date of the application: 29.09.2017).

276. Pountney, D. The Passenger's journey from Auschwitz to the opera / D. Pountney. // The Guardian [site]. – 2011. – Sept., 8. – URL: <https://www.theguardian.com/music/2011/sep/08/weinberg-the-passenger-revival> (the date of the application: 05.10.2017).

277. Reilly, R. R. Light in the Dark: The Music of Mieczyslaw Vainberg / R. R. Reilly. // Crisis Magazine [site]. – 2000. – Feb. 1. – URL: <https://www.crisismagazine.com/2000/music-light-in-the-dark-the-music-of-mieczyslaw-vainberg> (the date of the application: 27.10.2017).

Приложение А.
**«"Пассажирка" М. Вайнберга. Первая театрализованная постановка
 оперы в России»: параллельная программа событий**

При реализации проекта «"Пассажирка" М. Вайнберга. Первая театрализованная постановка оперы в России» театра «Урал Опера Балет» подготовил обширную параллельную программу мероприятий.

16 ноября 2015 года на конференции «Россия – Польша: музыкальный диалог» в Москве при содействии Института Адама Мицкевича и Андрея Устинова состоялась первая презентация будущего спектакля «Пассажирка». На мероприятии выступили специальный представитель Президента РФ по международному сотрудничеству Михаил Швыдкой и посол Республики Польша в Москве Катажина Пэлчинска-Налэнч.

1 февраля 2016 года состоялась открытая презентация макета и костюмов будущей постановки, которую провели режиссер, сценограф Тадеуш Штрассбергер и художник по костюмам Вита Цыкун. На презентации также присутствовали дирижер Оливер фон Дохнаньи, кураторы проекта, администрация театра, представители екатеринбургских СМИ. Презентация была совмещена с открытием в овальном фойе театра выставки, посвященной создателям оперы.

13 апреля 2016 года на сцене Урал Оперы состоялась презентация проекта для екатеринбургских зрителей, включившая в себя лекцию Андрея Устинова и Александра Ласковского и театрализованную читку радиопьесы «Пассажирка из каюты 45», осуществленную силами актеров Свердловского академического театра драмы (заслуженная артистка России И. Ермолова, В. Хархота, П.

Саверченко; режиссер Д. Зимин). Специально для этой акции, благодаря участию Института Адама Мицкевича, радиопьеса была переведена с польского на русский язык.

14 апреля 2016 года оркестром театра была исполнена Восьмая симфония Вайнберга «Цветы Польши», ор.83 (1964), тематически близкая к опере «Пассажирка» (дирижер – М. Волиньска, Польша; солисты – Е. Крюков, Н. Карлова, А. Куликова). Симфония была написана Вайнбергом на стихи польского поэта Юлиана Тувима.

5 мая 2016 года на концерте к Дню Победы прозвучали Тринадцатая симфония Д. Шостаковича на стихи Е. Евтушенко и оратория «Русский реквием» А. Чайковского, посвященная трем русским войнам XX века, на стихи Ф. Тютчева, А. Блока, С. Есенина, Н. Заболоцкого, И. Бродского и псалом Давида (дирижер – О. Дохнаньи; солист – О. Бударакский). В преддверии концерта в Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского состоялась творческая встреча с Александром Чайковским. Помимо этого, студенты консерватории подготовили концерт камерной музыки М. Вайнберга (14 сентября 2016), в программу которого вошли Соната № 4 для скрипки и фортепиано, вокальный цикл «Баюкая ребёнка» на стихи чилийской поэтессы Г. Мистраль для сопрано в сопровождении фортепиано, Фортепианный квинтет.

Мероприятия проекта продолжились и на площадке партнера театра – Президентского центра имени Ельцина. В премьерные дни там состоялась творческая встреча с Тадеушем Штрассбергером и лекция Сергея Медведева, российского журналиста и телеведущего, сына драматурга Александра Медведева.

13 сентября 2016 года прошла совместная акция со Свердловским отделением Союза кинематографистов России «Музыка Вайнберга в кино»: были показаны киноленты «Последний дюйм» (1958) с музыкой Вайнберга и экранизации повести Посмыш «Пассажирка» в постановке А. Мунка (1963).

Помимо этого, важным событием проекта стал запуск официального сайта *passenger.uralopera.ru*, на котором были размещены уникальные данные, хроникальные материалы, фото и видео о жизни и творчестве авторов оперы, история ее создания. Был разработан фирменный стиль для рекламной продукции и для сайта, корреспондирующий со спектаклем и находящийся в прямом диалоге с ним, издан объемный премьерный буклет на русском и английском языках, театральная газета и, при поддержке польской стороны, DVD с записью премьеры.

19 февраля 2017 года спектакль «Пассажирка» Урал Оперы закрывал престижный международный форум «Возвращение. Мечислав Вайнберг (К 100-летию со дня рождения)» в Москве: спектакль был показан на Новой сцене Большого театра. Накануне в работе форума, организованного ИАМ, Большим театром России, Национальной газетой «Музыкальное обозрение», НИИ искусствознания и объединившего ученых из России, Польши, Израиля, США и других стран, приняли участие Т. Штрассбергер, О. фон Дохнаньи и автор данной работы. Спустя год «Пассажирка» вновь была показана на Новой сцене Большого театра России – уже в рамках фестиваля «Золотая маска» (18 марта 2018).

Приложение Б.
Биография Мечислава Вайнберга
и опыт разных постановок оперы «Пассажирка»

Композитор Мечислав (Моисей) Самуилович Вайнберг (1919-1996) родился в Варшаве, в еврейской семье выходцев из Кишинева – родители будущего композитора работали в еврейском театре, и Вайнберг уже с шести лет учился играть на рояле и скрипке, сочинял музыку к спектаклям, выступал как пианист. В двенадцать лет он поступил в Варшавскую консерваторию (класс Юзефа Турчинского), а в 1939 году, после оккупации Варшавы немецкими войсками, эмигрировал в Советский Союз. Его родители и младшая сестра не успели покинуть Польшу и погибли в концлагере Травники.

На советской границе Вайнберг получил новое имя – Моисей: имя, данное при рождении, ему удалось вернуть лишь в 1982 году. Учился на композиторском отделении в Минской консерватории (класс Василия Золотарева), и вместе с консерваторией был эвакуирован в Ташкент, где работал концертмейстером в театре оперы и балета, сочинял музыку для спектаклей. В 1943 году друг Вайнберга композитор Юрий Левитин отправил партитуру его Первой симфонии своему учителю Дмитрию Шостаковичу, и тот организовал вызов Вайнберга в Москву. С тех пор композитор жил и работал в Москве, а с Шостаковичем более тридцати лет оставался в дружеских отношениях.

Еще в Ташкенте М. Вайнберг женился на Наталье Вовси-Михоэлс, дочери актера и режиссера Соломона Михоэлса, который впоследствии стал одной из первых жертв кампании по борьбе с «еврейским буржуазным национализмом».

В 1953 году Вайнберг также был арестован и посажен в Бутырскую тюрьму по подозрению в причастности к «делу врачей» (жена Вайнберга была племянницей кремлевского врача Вовси), где композитору не давали спать на протяжении семидесяти восьми дней, и отпустили после смерти Сталина.

М. Вайнберг никогда не состоял на службе, занимался только творческой работой. Начиная с 1950-х годов, много сочинял для кино, мультфильмов, театра и цирка. Среди особенно известных работ – музыка к кинофильмам «Летят журавли», «Укротительница тигров», «Последний дюйм», к мультфильму «Винни-Пух». Пик творческой деятельности Вайнберга пришелся на 1960-е годы: в это время он создает оперы «Пассажирка», «Мадонна и Солдат», «Зося», «Любовь Д'Артаньяна», «Поздравляем!», «Портрет», «Идиот». Всего композитором было создано более сорока произведений, многие из которых посвящены темам Холокоста, войны и насилия. Сочинения Вайнберга публиковались, выходили аудиозаписи в Советском Союзе и за рубежом. Его сочинения исполняли выдающиеся советские музыканты, однако, несмотря на популярность музыки Вайнберга в СССР в 1960-1970-е годы, в музыкальной истории новой России его классическое наследие было практически забыто.

Новое «открытие» творчества Вайнберга началось на Западе в начале XXI века, во многом, благодаря режиссеру Дэвиду Паунтни, который в 2010 году осуществил в Брегенце постановку оперы «Пассажирка» (в копродукции с Большим театром Варшавы, Английской Национальной Оперой и Королевским театром Мадрида; дирижер Т. Курентзис). Параллельно он организовал фестиваль музыки Вайнберга и научный симпозиум, посвященный его творчеству, после чего о М. Вайнберге заговорили как об одном из ярких композиторов своего времени. «Да, они, действительно, существуют, гениальные вещи, которые были совершенно забыты. Они теряются и должны быть найдены снова» (Элеонора Бюнинг). К музыке Вайнберга стали обращаться известные во всем мире исполнители, постановщики, исследователи – Дэвид Фаннинг, Данута Гвиздаланка, Франс Лемэр, Мишель

Ассаи, Штефан Вайс, Антонина Клокова и многие другие. Фестивали, посвященные творчеству композитора, проходят в Ливерпуле и Рочестере, постановки его опер можно увидеть в Германии, Польше и США.

Опера «Пассажирка» в следующие пять лет после премьеры в Брегенце была поставлена в главных музыкальных театрах Варшавы, Лондона, Мадрида, Карлсруэ, Хьюстона, Нью-Йорка, Чикаго, Бруклина, Детройта, Майями, Франкфурта-на-Майне. Спектакль в Чикаго и масштабная просветительская программа, вышедшая далеко за пределы стен театра, сделал музыку Вайнберга известной для широкого круга слушателей и превратила «Пассажирку» в настоящий международный хит.

«Вайнберовский бум» в России начался лишь в 2015 году, когда в течение полугода оперы Вайнберга были поставлены сразу в четырех российских театрах: Мариинском, Большом, Екатеринбургском и в Новой опере. «Пассажирка» на сцене Урал Оперы стала первой в России.

Приложение В.

Биографии Н. Казандзакиса, Б. Мартину

Греческий писатель и философ Никос Казандзакис (1883-1957) родился в Ираклионе. Учился в Афинском университете, затем – в Сорбонне, где посещал семинары французского философа-иррационалиста Анри Бергсона и исследовал философию права Фридриха Ницше. Влияние Бергсона сказалось в трактовке писателем понятия жизни как вечного движения и вечной борьбы неподвижной материи с духом, который в разные периоды истории принимает разные облики. Учение Бергсона о «жизненном порыве», подкрепленное ницшеанской верой в верховную «волю к власти», составило основу мировоззрения Н. Казандзакиса. В дальнейшем в качестве международного журналиста он много путешествовал по миру, жил и работал во Франции, Германии, Италии, России, Испании, Кипре, Египте, Чехословакии, Китае, Японии и в других странах. В СССР Н. Казандзакис впервые побывал в 1925 году на праздновании десятилетия Октября, под впечатлением от Ленина написал книгу о нем, но позже был разочарован в сталинизме и в советской социальной утопии. Мировую известность приобрел после Второй мировой войны, когда вышли его романы «Жизнь и дела Алексиса Зорбы», «Капитан Михалис», «Последнее искушение Христа», «Христа распинают вновь». Роман «Последнее искушение Христа» был внесен Папой Римским в список запрещенных книг, а Греческая православная церковь предлагала предать писателя анафеме, но это только способствовало росту его популярности в Европе. Погиб писатель в 1957 году от азиатского гриппа, которым заразился в

Китае, и был похоронен на Крите в родном Ираклионе. На могиле Казандзакиса начертано: «Я ничего не боюсь, ни на что не надеюсь, я – свободен».

Богуслав Мартину (1890-1959) родился в чешском городе Поличка, и первые двенадцать лет жизни провел в небольшом помещении на самом верху башни костела святого Якуба, в котором его отец работал звонарем. Мартину с детства учился играть на скрипке, и уже в десять лет стал выступать в составе городского струнного квартета. Уехал во Францию, где провел пятнадцать лет: учился в Пражской консерватории, брал уроки композиции у Альбера Русселя, познакомился с сочинениями Игоря Стравинского и композиторов «Шестерки», увлекся джазом, написал семь балетов и свою первую оперу «Солдат и танцовщица». С началом оккупации города немцами, Б. Мартину перебрался в Нью-Йорк, где преподавал композицию в музыкальных заведениях Восточного побережья, начал писать симфоническую музыку. В середине 1940-х он считался вторым по значению живущим в США композитором, после Стравинского. Коммунистический переворот в Чехословакии 1948 года помешал Б. Мартину вернуться на Родину. По предложению швейцарского дирижера и мецената Пауля Захера в 1957 году поселился в его имении близ Базеля, где провел последние два года жизни в трудах над оперой «Греческие страсти».

Приложение Г.

Опера «Греческие пассионы»: содержание и история постановок

В опере «Греческие пассионы» затрагивается одна из важных тем, особенно актуальных сегодня на фоне проблем современных войн, – тема беженцев. Сюжет постановки повествует об истории столетней давности, происходившей во время греко-турецкой войны в небольшой греческой деревушке Ликовриси. Каждые семь лет в этой деревне разыгрывают мистерию Страстей Христовых, распределяя роли между жителями. Все они готовятся к предстоящему событию, постепенно меняясь в соответствии с выбранными для них образами, а проверкой благочестия становится вторжение в деревню греческих беженцев во главе с отцом Фотием – турки изгнали их со своих земель и теперь они ищут приют. Отец Григорий и глава деревни прогоняют их, и лишь молодой пастух Манольос, которому досталась роль Иисуса, оказывает беженцам поддержку. Манольос переживает серьезные внутренние изменения, вживаясь в роль Христа, – он борется со своими страстями, отказывается от женитьбы на Леньо, от спокойной жизни ради того, чтобы служить людям. Он обращается к односельчанам с проповедью, призывает их к изменению жизни и деятельному добру, чем навлекает на себя гнев отца Григория и богатой верхушки села. Манольос погибает от рук подкупленного за тридцать монет Панайта (ему досталась роль Иуды). Тело Манольоса забирают беженцы, покидая землю Ликовриси, а жители деревни, стараясь забыть о случившемся, готовятся к празднику Рождества.

Премьера оперы «Греческие пассионы» была запланирована в лондонском Ковент-Гарден в 1957 году, но руководство театра не решилось на

постановку. В итоге Б. Мартину взялся за вторую редакцию оперы, которая включала в себя только тридцать процентов прежней партитуры и, по сути, представляла собой новое произведение. Завершенное в 1959 году, в 1961-м оно было представлено в Цюрихе (дирижер Пауль Захер), а позднее – в Бремене, Фессалониках, Карлсруэ, Цюрихе, Вуппертале, Палермо, Праге. Первую редакцию оперы удалось восстановить благодаря усилиям Алеша Бржезины, директора Института Богуслава Мартину, который собрал ее по фрагментам, найденным в Фонде Пауля Захера в Базеле, Центре Мартину в Поличке, издательстве Юниверсал в Вене, частной коллекции Гарри Халбрейха в Брюсселе. Впервые первая редакция оперы была поставлена в 1999 году в Брегенце (режиссер Д. Паунтни, дирижер У. Ширмер). Главным отличием двух версий стал финал: если во втором варианте опера завершается гибелью исполнителя роли Христа Манольоса, то в первом варианте после нее следует ряд важных сцен, что смещало акценты и служило предупреждением о возможных новых трагедиях в будущем.

Приложение Д.
«Греческие страсти» Б. Мартину.
Первая постановка в России»: параллельная программа событий

Поскольку Богуслав Мартину и Никос Казандзакис не обладали широкой общественной известностью в России, екатеринбургский театр, также как в случае с «Пассажиркой», подготовил серию сопутствующих премьеры событий.

16 марта 2018 года состоялась презентация проекта в Чешском доме (Москва), организованная при поддержке Посольства Чехии в России. Презентацию провели автор данной работы, Тадеуш Штрассбергер и Оливер фон Дохнаньи, выступили исполняющий обязанности посла Чехии Петр Кроужек и директор Греческого культурного центра Теодора Янници.

27 и 28 февраля 2018 года в декорационном цехе театра была организована сценическая читка романа «Христа распинают вновь» (драматург И. Васьковская, режиссер Д. Зимин, художник В. Кравцев, артисты Свердловского академического театра драмы). Она была призвана познакомить екатеринбургскую публику с литературным первоисточником оперы «Греческие страсти» – романом Казандзакиса «Христа распинают вновь». Разобраться в увиденном помогла дискуссия со специалистами по творчеству Казандзакиса, преподавателями Московского государственного университета, специально приглашенными на мероприятие, Дионисиосом Марулисом и Ольгой Бобровой.

Творчеству Мартину были посвящены концерт-презентация полного собрания сочинений композитора, изданного Институтом Богуслава Мартину, который провел Алеш Бржезина (28 февраля 2018, Президентский центр Бориса

Ельцина) и симфонический концерт произведений Мартину (1 марта 2018, на сцене театра), в программу которого вошли Симфония № 4 и кантата «Букет» (дирижер — О. Дохнаньи; солисты Урал Оперы О. Семенищева, Н. Рыженкова, Е. Крюков, О. Бударакский).

Кроме этого театром была организована выставка с использованием редких материалов о творчестве Б. Мартину и Н. Казандзакиса, создан официальный сайт проекта, выпущены отдельный номер театральной газеты и буклет, записаны видеолекции Д. Марулиса и О. Бобровой, руководителя Международного общества друзей Казандзакиса Г. Стассинакиса, А. Бржезины и Е. Черемных, представленные в дальнейшем на официальных ресурсах театра в Интернете. Материалы для публикации были собраны, в том числе, и во время делового визита автора диссертации в Грецию, где были достигнуты договоренности о партнерстве с Музеем Казандзакиса (музей передал театру копии переписки Казандзакиса и Мартину).

20 апреля 2018 года совместно с Президентским центром Бориса Ельцина, при участии студентов и преподавателей Уральского федерального университета и Уральской государственной консерватории имени Мусоргского был проведен круглый стол «Опера и религия». Его модератором была музыкальный критик Наталия Сурнина, в качестве спикеров выступили А. Бржезина, отец Вениамин (Райников), музыковеды Т. Белова, А. Макарова, В. Кадочников, а также автор данной работы.

Приложение Е.

Биография П. Этвёша

Творчество композитора Петера Этвёша (р. 1944) связано с различными культурными влияниями. Его детство прошло в послевоенной Венгрии, в которой явственно ощущалось присутствие русской культуры, консервативное образование он получил в Будапеште у Золтана Кодая, а после первых успехов перебрался в Европу, где открыл для себя авангардное искусство в эпоху его расцвета. Продолжил обучение он в Кёльне и приобрел европейскую известность как дирижер современной музыки, был ассистентом К. Штокхаузена, немецкого композитора, дирижера, музыкального теоретика и одного из лидеров музыкального авангарда. В 1980-е годы Этвёш занимал должность художественного руководителя французского инструментального ансамбля *Intercontemporain* (Париж), основанного П. Булемом и специализирующего на исполнении музыки XX-XXI веков, сумев за время сотрудничества продирижировать премьерами двух сотен сочинений. В аудиозаписи Этвёша представлены произведения Б. Бартока, Л. Берио, И. Стравинского, А. Шёнберга, Э. Картера, О. Линберга и других современных авторов, а также собственные сочинения: в опус-лист композитора входит двенадцать опер, множество симфонических, камерных и электронных сочинений, музыка для кино и театра. По замечанию Сергея Невского, взаимодействие Этвёша с новой традицией сначала заставило его полностью деконструировать свой музыкальный язык, а потом пересобрать его заново, используя элементы усвоенной в молодости традиции. «Этвёш выстраивает диалог множества традиций, живых и давно ушедших, как большую

постмодернистскую игру. В этом смысле его ближайший соратник в искусстве — Умберто Эко» [193]. Эта игра с использованием элементов заимствованных традиций позволяет композитору избежать свойственные европейской музыке драматургические клише, и, одновременно, добиться максимального раскрытия душевной жизни сценических героев.