

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования «Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б.Н. Ельцина»

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

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата культурологии

Екатеринбург – 2022

Работа выполнена на кафедре культурологии и социально-культурной деятельности Федерального государственного автономного образовательного учреждения высшего образования «Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина»

**Научный
руководитель:**

Медведев Александр Васильевич
доктор философских наук, профессор

**Официальные
оппоненты:**

Гун Галина Евгеньевна, доктор культурологии,
доцент, ГБОУ ВО Челябинской области
«Магнитогорская государственная консерватория
(академия) им. М. И. Глинки» (г. Магнитогорск),
проректор по научной работе

Густякова Дарья Юрьевна, доктор
культурологии, доцент, ФГБОУ ВО «Ярославский
государственный педагогический университет
им. К. Д. Ушинского» (г. Ярославль), доцент
кафедры культурологии

Хангельдиева Ирина Георгиевна, доктор
философских наук, профессор, ФГБОУ ВО
«Московский государственный университет
им. М. В. Ломоносова» (г. Москва), профессор
кафедры управления образовательными системами

Защита состоится «21» июня 2022 г. в 14:30 час. на заседании диссертационного совета УрФУ 5.10.10.24 по адресу 620000, г. Екатеринбург, пр. Ленина, 51, зал заседаний диссертационных советов (к. 248).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке и на сайте ФГАОУ ВО «Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина», <https://dissovet2.urfu.ru/mod/data/view.php?d=12&rid=3560>

Автореферат разослан «___» _____ 2022 г.

Ученый секретарь диссертационного совета,
доктор социологических наук, профессор



Л. С. Лихачева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. Актуальность данного исследования определяется объективной реальностью современного бытия культуры, характеризующегося 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, осмысливающих 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 отрефлектированы. 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 (продюсера). 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. Поэтому 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, О. Н. Астафьевой, 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: Г. Е. Гун, Ю. В. Рыжова, Г. В. Иванченко, Л. Ю. Егле, А. Голбарг и других.

Анализ проблемы свободы творчества как фактора диалогических отношений был проведен в трудах многих философов, психологов, социологов. В работе рассмотрены наиболее разработанные экзистенциальные концепции свободы творчества Н. А. Бердяева, И. А. Ильина; детерминистские – П. Гольбаха, Л. Бюхнера; труды 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 специфики восприятия произведения искусства как основы процесса 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 проведенной работы представляли интерес труды по теории и практике менеджмента в театральном сегменте. Имеются в виду научные 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. 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 РФ и статьи Конституций СССР и России, Указы Президента РФ 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 сущность 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. Выявить 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. Эвёша.

Теоретико-методологическая основа исследования. Исследование опирается на методологию комплексного анализа, включающего методы разных гуманитарных наук – философии, истории, искусствоведения, культурологии. Использовались также отдельные положения теории менеджмента и маркетинга. Герменевтический анализ и семиотический подход стали основой 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 в работе при рецензировании постановок театра «Урал Опера Балет», а описательный метод – 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 настоятельно требует инноваций в организации деятельности репертуарного театра и его руководителя – инноваций, обусловленных расширяющейся сферой диалога культур.
- 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, специфика формирования исторической памяти в процессе взаимодействия культур, религиозно-ценностные основания культуры, художественный текст как посредник между культурами).

Наиболее значительные научные результаты, полученные автором.

- Проведен анализ оперных постановок в свете теории диалога культур, позволивший связать каждый спектакль с конкретной формой диалога.
- Доказано, что оперный спектакль может служить уникальным каналом межкультурной коммуникации.
- Систематизированы различные модели театрального управления (иерархическая, проектная, ассоциативная). Доказана правомерность использования понятия «репертуарный театр продюсерского типа», которое отражает реальную практику современной театральной культуры.
- Определена специфика организатора, «директора-продюсера», с точки зрения единства организационно-практических и художественно-творческих компонентов его деятельности.

Основные 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 пассионы»; 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, включающего 277 названий, и шести приложений. Общий объем работы составляет 161 страницу.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

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»** анализируется специфика межкультурного взаимодействия в пространстве искусства и непосредственно оперного театра; исследуется необходимость управляющего воздействия в театре в соотношении с проблемой свободы творчества; выявляются основные модели театрального управления.

В параграфе 1.1. **«Репертуарный театр продюсерского типа как новая форма театрально-музыкальной культуры в современной России»** проанализированы две основные системы организации театрального дела: система репертуарного театра, наиболее распространенная в России, и модель продюсерского, или проектного театра. Репертуарный театр соотносится с иерархической системой управления; базируется на триединстве здания, труппы и репертуара, в котором воплощается художественное мировоззрение его руководства, и главной творческой единицей которого можно считать спектакль. В параграфе отражены основные этапы развития русской театральной системы и особенности функционирования различных форм театральных организаций, а именно императорских, казенных, частных театров, антреприз и товариществ. Подчеркивается значение в развитии русской театральной системы антреприз, часть из которых со временем обзаводилась собственным зданием и развивалась в русле репертуарных театров – безусловно, они имели положительное значение и для становления русской национальной оперы (деятельность антрепренеров И. П. Прянишникова, С. И. Мамонтова, С. И. Зимина). В настоящее время происходят изменения в функционировании и социальном статусе театра, связанные с глобализационными процессами, новыми экономическими, политическими, социокультурными условиями в обществе,

с возрождением частного театрального сектора и появлением конкуренции в отечественной театральной среде. Эти изменения привели к возникновению формы проектного (продюсерского) театра, предназначенного для реализации свободных театральных инициатив, и, собственно, профессия продюсера (деятельность С. П. Дягилева приводится как пример первого в российской истории продюсирования). Поскольку продюсер включается непосредственно в творческую деятельность, выстраивает диалогические отношения со всеми участниками проекта, возникает проблема границ свободы творчества, которая в данной работе рассматривается с точки зрения основных философских концепций (персоноцентрической и социоцентрической, идеалистической и детерминистской) и позволяет определить свободу творчества как способность художника творить в соответствии с его целями и интересами, с опорой на познание объективной необходимости, в процессе многомерного диалога с другими культурами, а также имея в виду действие определенных ограничителей свободы творчества (правовой ограничитель принимается в исследовании как основной, поскольку соотносится непосредственно с проблемой управления).

Каждый из авторов постановки вступает в диалогические отношения друг с другом и с авторами произведения, которое задает вектор их творческим поискам, постановщики подчиняются воле руководителя проекта (продюсера) и ищут возможности для проявления собственного творческого «я», что также влияет на общее движение художественного процесса и его результат. Выделены возможности руководства театром, организованного на принципах коллегиальности, разделения компетенции и директорского единоначалия – последнее признается наиболее распространенным и отвечающим потребностям сегодняшнего дня. Отмечен возросший комплекс задач, стоящий перед театральным менеджером, в том числе, задач культурологического и гуманитарного характера, что позволило выделить новый тип управленца – директора-продюсера, а управление рассматривать не только как практическую область, но и как художественно-эстетический принцип театрального менеджмента. В свете проблемы исследования, директор-продюсер выступает, с одной стороны, как посредник между авторами музыкального произведения, постановщиками и зрителями, 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 в нем отражены.

Перемены в театральной сфере привели к возникновению новых моделей репертуарного театра: без постоянной труппы, театра-полифункционального центра, а также пограничной модели репертуарного театра продюсерского типа. В последнем

репертуарная политика формируется и проводится с активным учетом продюсерских идей и предполагает использование системы сценического менеджмента, проектной формы работы, системы контрактов, обращение к мировому рынку труда и т. д. Сегодня российские музыкальные театры в большей части сохраняют традиционную модель организации театрального дела (за исключением Электротеатра Станиславский, «Геликон-оперы», Московского театра мюзикла, Санкт-Петербургского театра «Мюзик-холл» и некоторых других). Примером репертуарного театра продюсерского типа, первого в России, можно считать Большой театр, на опыт которого опиралось руководство театра «Урал Опера Балет», когда в 2012 году успешно перешло на систему нового театрального управления. Это дало возможность осуществить ряд международных проектов, представляющих собой новую форму диалога, когда полифония голосов разных художественных и национальных культур становится имманентной характеристикой содержания спектакля: для его анализа и осмысления потребовался потенциал парадигмы «диалог культур».

В параграфе 1.2. **«Диалог культур как парадигма для анализа бытия искусства»** анализируются основные положения концепции диалога культур М. М. Бахтина, В. С. Библера, Ю. М. Лотмана, актуальные для данного исследования, и специфика искусства как пространства межкультурной коммуникации. Основой для разработки диалоговой концепции М. М. Бахтина стала философская традиция рассмотрения диалога как специфического способа общения, взаимодействия равноправных собеседников, в результате которого достигается не только понимание Другого, но и понимание себя через Другого. М. М. Бахтин приходит к выводу, что культура есть там, где есть две, как минимум, культуры, и что самосознание культуры есть форма ее бытия на грани с иной культурой. Существенным для исследования стало представление о культуре как открытом единстве, разработанное мыслителем в полемике с О. Шпенглером, а также категории вневходимости, Большого времени, текста – в бахтинском его понимании как любой знаковой системы. Плодотворными оказались идеи В. С. Библера, в том числе, об «амбивалентности», как общей способности культуры отстраняться от самой себя, и представление о «единой цивилизационной лестнице», особенно актуальное в наши дни в связи с процессами глобализации. Семиотический подход к анализу межкультурного диалога Ю. М. Лотмана вновь обратил нас к тексту как сложному семиотическому устройству, способному трансформировать получаемые сообщения и генерировать новые при условии воздействия извне. На наш взгляд, эти диалоговые концепции не вступают друг с другом в противоречие, но раскрывают различные механизмы взаимодействия культур. Дополнительный смысловой уровень

проблеме 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.

Любое межкультурное взаимодействие, обращенное в прошлое или к культурам сегодняшнего дня, имеющее политическую, научную, этическую окраску, предполагает разнообразные платформы общения, одной из которых, наиболее универсальной, может служить искусство: оно выступает посредником между культурами разных стран и эпох и способствует более эффективному приобщению к чужой культуре. Важными для диссертации стали исследования М. С. Кагана, который рассматривает соотношение искусства и культуры через соотношение художественной деятельности и деятельности человека в ее целостности и отмечает способность искусства выполнять функцию самосознания культуры, служить ее «кодом» в процессе взаимодействия разных культур. Проблема диалога культур была рассмотрена в связи с процессами глобализации. Отмечена особая роль искусства, которое, отражая происходящие в культуре процессы, служит одним из каналов ее адаптации к новым условиям глобализующегося мира. Возможным это становится благодаря диалогической природе самого искусства, в пространстве которого автор вступает в диалог с другими авторами, используя элементы их стиля, заимствуя образы и помещая их в новую действительность ради того, чтобы диалог стал возможен. В случае с синтетическими видами искусства, такими как оперный театр, коммуникация происходит на нескольких творческих уровнях – музыкальном, вербальном и визуальном – и перерастает в форму полилога авторов-создателей художественного произведения, команды постановщиков, подразделений театра, занятых в подготовке и поддержании спектакля, и зрителей. Особое качество постановки как результат состоявшегося диалога приобретает в том случае, если ее авторы представляют разные культурные системы.

Вторая глава **«Продюсерские проекты в екатеринбургском театре “Урал Опера Балет” как реализация диалога культур»** посвящена рассмотрению четырех крупных международных проектов театра «Урал Опера Балет» с точки зрения влияния продюсерских идей на процесс их реализации, в контексте диалога культур.

В параграфе 2.1 **«Диалог и полилог культур (Индия, США, Россия) в опере Филипа Гласса “Сатьяграха”»** анализируется опыт театра в реализации российской премьеры оперы «Сатьяграха» в 2014 году, который позволил отработать механизмы сценического менеджмента и осуществить постановку как полноценный авторский проект. К решению о выборе столь необычного для российской аудитории названия

подвели предыдущие постановки театра («Борис Годунов», «Граф Ори», 2013), которые свидетельствовали о способности труппы справиться со сложным материалом и об интересе к нему зрительской аудитории. Постановка современной американской оперы, написанной в стиле музыкального минимализма, посвященной лидеру индийского общественного движения Махатме Ганди и его тактике ненасильственной борьбы «сатьяграхе», оказалась поворотной точкой в движении театра к своему обновлению и усложнению миссии, направленной уже не только на сохранение лучших образцов искусства прошлого, но и на открытие новых имен и названий, выполнение просветительской функции; свидетельствовало о желании театра включиться в общемировую культурную повестку и заявить о себе. Спектакль позволил создать особое пространство для диалога культур: на сцене появляются герои оперы Махатма Ганди, Мартин Лютер Кинг, Лев Толстой, обладающие схожим мировоззрением и социально-политическими взглядами. Историческую вертикаль и дополнительный объем истории сообщает введение героя древнеиндийского эпоса Арджуны; древний язык, на котором написана опера – санскрит – и титры с текстами из «Бхагавадгиты»; визуальное решение спектакля в духе индийских традиций; и, конечно, сама музыка, вобравшая в себя многое из восточных музыкальных практик (медитативность, принцип «постепенного фазового сдвига», гармонии индийского жанра раги, нивелирование звучащего слова и другие).

Влияние восточного материала на творчество Филипа Гласса, подробно им изученного и адаптированного, впоследствии позволило композитору прийти к новым художественным формам (помимо работ в направлении музыкального минимализма, композитор создал стиль «нью-эйдж»). А постановщику спектакля в театре «Урал Опера Балет», американскому режиссеру и сценографу Тадеушу Штрассбергеру удалось придумать для бессюжетной оперы Гласса «удобную» форму, наделив ее узнаваемыми образами, историей и действием; соотнести в пространстве спектакля восточную философию, историю, культуру и идеи сатьяграхи, американские реалии и идеи свободы, вызвать ассоциации с толстовством, искусно сочетая реализм и условность, используя богатые визуальные эффекты, превратить «Сатьяграху» в причудливую «сказку-мистерию», притягательную и доступную для зрительского восприятия. При анализе спектакля подчеркивается движение культурных текстов между странами (Россией, Индией, США) и двоякая роль самого спектакля: с одной стороны, как посредника между авторами и зрителями, с другой стороны, как результат общения всех его создателей и зрительской аудитории. Постановка раскрывает возможности межкультурного диалога как механизма текстопроизводства и силу нового репертуарного театра продюсерского

типа, позволившего превратить «уникальный для России по музыкальному качеству» минималистский спектакль в репертуарную единицу.

Параграф 2.2 **«Формирование исторической памяти в процессе взаимодействия культур (Польша, Германия, Россия) в опере М. Вайнберга "Пассажирка"»** посвящен российской премьере оперы, реализованной как международный проект «М. Вайнберг. "Пассажирка". Первая театральная постановка оперы в России» (2016). С момента создания в 1968 году «Пассажирка» ни разу не была поставлена в оперных театрах России. Делая выбор в пользу постановки, театр ставил перед собой задачу популяризировать творчество композитора, включить его 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. Для этого был разработан беспрецедентный международный проект, официальным партнером которого выступил Институт Адама Мицкевича (Польша), кураторами – автор данной работы и главный редактор Национальной газеты «Музыкальное обозрение» Андрей Устинов. Реализация проекта предполагала расширение функционала театра: новыми формами взаимодействия со зрителем стали концерты, презентации, выставки, читки пьесы, которые мыслились, прежде всего, как диалог между польской и русской культурами и были направлены на создание определенной среды вокруг премьеры спектакля. Диалог культур был реализован также на уровне работы международной американо-российской команды постановщиков, с материалом, тематически связанным с польской, еврейской, немецкой культурами и обращенным к советскому прошлому. Символами проекта стали фигуры М. Вайнберга и польской писательницы З. Посмыш, чья повесть о пребывании в Освенциме легла в основу оперного либретто. Внезаходимость описанных событий позволила создать необходимую дистанцию и взглянуть на них с позиции сегодняшнего дня: для режиссера Т. Штрассбергера это был не только взгляд на иное время и культуру, но и взгляд с другого континента, на события, которые не вошли в его сознание с детства. Вероятно, этим обусловлена деликатность, осторожность, точность и стремление к документальности, которые он обнаружил при постановке оперы. В спектакле возникает образ Освенцима, прошедшего несколько этапов трансформации – в сознании автора повести, либреттиста, композитора, режиссера и постановщиков первого спектакля в Брегенце, и екатеринбургского, рожденного в диалоге с ним, – который превращается в символ нечеловеческого в человеке, знак абсолютного зла, рожденного в недрах одной культуры, и распространившего свое влияние вовне. Особую значение в опере приобретают образы узников Освенцима, среди которых – евреи, греки, французы,

венгры, чехи, поляки, русские: обретая свои голоса (в постановке в Брегенце партии исполняются на разных языках, в Екатеринбурге – только на русском), индивидуальные черты и внутреннюю обособленность, внешне они остаются едиными перед угрозой смерти, что сообщает «Пассажирке» масштаб исторического мультикультурного полотна и актуальность антиглобалистского высказывания.

В параграфе 2.3 **«Традиционные христианские ценности в свете разных культур (Греция, Чехия, Россия) в опере Б. Мартину "Греческие пассионы"»** анализируется опыт реализации проекта «"Греческие пассионы" Б. Мартину. Первая постановка в России» (2019). Если в «Сатьяграхе» 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, и позиционировалась как завершающая часть оперной трилогии театра: над спектаклем работала прежняя международная команда постановщиков. Вновь были использованы продюсерские практики: в качестве партнеров театр привлек ведущие культурные институции Чехии и Греции, было налажено взаимодействие с Русской православной церковью. Параллельная программа событий выстраивалась вокруг творчества Б. Мартину и Н. Казандзакиса, автора романа «Христа распинают вновь», по мотивам которого создано либретто (чтобы максимально приблизить действие спектакля к зрителю, текст либретто с английского был переведен на русский язык). Была отмечена мозаичность оперы Б. Мартину, в которой угадываются мотивы чешской народной музыки, традиционных русских и греческих церковных песнопений, пассионов и хоралов Баха, джаза и неоклассицизма, жанровые черты зингшиля, элементы стиля многих европейских композиторов.

При этом «Греческие пассионы» исследователи признают абсолютно самобытным авторским произведением, сложная постмодернистская структура которого позволяет зрителям актуализировать свой слушательский опыт. Мартину значительно смягчил социальный конфликт романа, сосредоточившись на его гуманистическом и религиозном содержании. Жанр пассионов, непривычный для российской аудитории, очевидно, привлекал композитора своей исконной мистериальной природой и был использован им как тема и как метод работы с сюжетом, стал своего рода игрой, в которую оказались вовлечены герои истории. Постановщики спектакля в театре «Урал Опера Балет» продолжили линию на смягчение конфликта, решив постановку как притчу, подчеркнуто простодушно и правдиво: акцент был сделан на узнаваемые образы, ясные эмоции и

точные жизненные состояния. Режиссер Т. Штрассбергер словно делает шаг назад, позволяя зрителю соприкоснуться непосредственно с евангельской историей, представленной в греческом антураже, через призму европейского жанра пассионов и мультикультурного мировоззрения писателя, в мультикультурной традиции европейского музыкального авангарда. И благодаря этому, отстранившись от собственной культуры, с современным, порой поверхностным взглядом на православие, обратиться к иному опыту взаимодействия со смыслами, которые открывает религия, и силой преображения, которую она несла как в библейские времена, так и в XX, и в XXI веках.

В параграфе 2.4 **«Пьеса А. П. Чехова как посредник между культурами России, Венгрии и США в опере П. Этвёша "Три сестры"»** анализируется опыт постановки оперы «Три сестры» в 2019 году, позволившей 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 театра «Урал Опера Балет» пьеса А. П. Чехова стала посредником между культурами России, Европы и США, претерпев значительные структурные и сюжетные изменения и наполнившись новыми смыслами. Способствовала этому и реализация проекта в партнерстве с культурными институциями Венгрии и США, и события параллельной программы. Опера «Три сестры» была написана венгерским композитором П. Этвёшем в 1997 году на русском языке: композитор отказался от обычной адаптации пьесы, но трансформировал ее и показал происходящие события с точки зрения трех разных персонажей – Ирины, Андрея и Маши, – каждого из них наделив собственной секвенцией. Прием работы с образами стало намеренное столкновение чеховской психологической драмы и традиций японского театра но, благодаря чему герои получили универсальный характер, в особенности, в оригинальном варианте оперы, где все партии отданы мужчинам. Особое значение в произведении приобрела цифра «три» (три сестры, треугольники отношений, трезвучие как основной элемент музыкального текста) и мотив двойничества (использование двух оркестров, соотношение персонажей с тембрами разных инструментов, музыкальные ассоциации и цитаты). Этвёш всматривается в чеховскую историю с позиции автора конца XX века, создавая для нее новое измерение, усиливая тему прощания и предлагая свои ответы на вопросы, мучившие героев пьесы сто лет назад.

Работа над спектаклем в Урал Опере американским режиссером Кристофером Олденом предполагала, прежде всего, взаимодействие с произведением Этвёша, с оглядкой на чеховскую историю: постановщик стремился найти современный, абстрактный, не слишком прямолинейный подход к материалу, который он, в сущности,

и предполагал. Действие оперы Олден перенес в сюрреалистическое пространство, похожее на зал ожидания, – своего рода чистилище, где бесконечно проигрывается одна и та же история. Режиссер продолжил игру с отражениями, начатую Этвёшем, и превратил оперных героев в персонажей трех периодов российской истории, подчеркнув тем самым, что «Три сестры» имеют смысл в любой эпохе, и наделил их разными атрибутами, связанными с российской действительностью. Чеховская пьеса-ожидание, обернувшаяся у Этвёша оперой-прощанием, обогатилась в режиссерской концепции еще одной, современной темой властных женщин в маскулинном мире. Все три уровня бытования истории в пространстве спектакля парадоксальным образом соединились воедино – в итоге «Три сестры» могут быть рассмотрены 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.

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

Дополняют работу 6 **приложений**: 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 пассионы" Б. Мартину: содержание, история постановок»; Д. «"Греческие пассионы" Б. Мартину. Первая постановка в России»: параллельная программа событий»; Е. «Биография П. Этвёша».

ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ ДИССЕРТАЦИОННОГО ИССЛЕДОВАНИЯ ОТРАЖЕНЫ В СЛЕДУЮЩИХ ПУБЛИКАЦИЯХ

**Статьи, опубликованные в рецензируемых научных журналах и изданиях,
определенных ВАК РФ и Аттестационным советом УрФУ:**

1. Шишкин А. Г., Морозова О. О. Диалог культур: постановка оперы Филипа Гласса «Сатьяграха» в Екатеринбургском государственном академическом театре оперы и балета. // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1. «Проблемы образования, науки и культуры». 2019. Т. 25, №2 (186). – С. 138-148 (0,68 п. л./0,4 п. л.).
2. Шишкин А. Г., Морозова О. О. Опера «Пассажирка» Моисея Вайнберга: опыт формирования культуры памяти в процессе диалога культур // Вестник культуры и искусств. 2019. №1 (57). – С. 129-137 (0,56 п. л./0,3 п. л.).

3. Шишкин А. Г. Опера и религия: опыт постановки оперы Богуслава Мартину «Греческие пассионы» на сцене театра «Урал Опера Балет» // Культура и искусство. 2020. № 5. – С. 140-148 (0,56 п. л.).
4. Shishkin A., Morozova O. Art in the age of globalization: dialogue of cultures (Ural Opera Ballet theatre's production of the opera *Three sisters*). // Changing Societies & Personalities. 2020. Vol. 4. № 3. – Pp. 476-492 (0,7 p. s./ 0,4 p. s.). *Scopus, WoS*.
5. Шишкин А. Г. Репертуарный театр продюсерского типа – тенденция и способы бытия диалога культур в современной музыкально-театральной культуре (на примере театра «Урал Опера Балет») // Культура и искусство. 2021. № 5. – С. 37-46 (0,63 п. л.).

Другие публикации:

6. Shishkin A. G. The first production of the Opera Boguslav Martinu in Russia. // Martinu Revue. Prague, 2017. (Vol. XVII), №3 – P. 4. (0,1 п.л.).
7. Шишкин А. Г. Возможности музыкального театра в формировании духовно-нравственной культуры студенческой молодежи: из опыта работы екатеринбургского театра оперы и балета. // Известия высших учебных заведений: Уральский регион. 2019. №1 – С. 52-66. (0,8 п. л.).
8. Шишкин А. Г. Постановка оперы Филипа Гласса «Сатъяграха» в театре «Урал Опера Балет» как форма диалога культур. // Диалог культур сквозь призму искусства: история, теория, практика: Материалы VI Всероссийской с международным участием научно-практической конференции. 18-20 октября 2019. Нальчик: СКГИИ, 2019. – С. 213-217 (0, 25 п. л.).
9. Шишкин А. Г. Музыкальный спектакль как форма диалога культур в эпоху глобализации (на примере постановки оперы Петера Этвёша «Три сестры»). // Диалог культур в эпоху глобализации и цифровизации: материалы Международной научной конференции. Екатеринбург, 24-25 апреля 2020. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2020. – С.74-75 (0,1 п. л.).
10. Шишкин А. Г. Трансформации традиционного репертуарного театра под влиянием продюсерских идей (на примере театра «Урал Опера Балет»). // Диалоги о культуре и искусстве: материалы X Всероссийской научно-практической конференции с международным участием: Пермь, 15-17 октября 2020. Пермь: Новопринт, 2020. – С. 408-412 (0,25 п. л.)