

Министерство культуры Российской Федерации
РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ СЦЕНИЧЕСКИХ ИСКУССТВ

На правах рукописи

Кунина Юлия Борисовна

**Создание театра пантомимы и организационные аспекты
его деятельности: опыт сибирских коллективов
на рубеже XX – XXI веков**

**Специальность – искусствоведение
17.00.01 – Театральное искусство**

**Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения**

Научный руководитель:

**Учитель Константин Александрович,
доктор искусствоведения**

Санкт-Петербург

2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава 1. Театр во взаимодействии с вузом (Театр-студия современной пластики и пантомимы «АзАрт»)	14
1.1. Создатели театра	14
1.2. Художественная концепция	19
1.3. Организационно-правовая форма	25
1.4. Формирование творческого состава	29
1.5. Репертуар.....	34
1.6. Театральные площадки и прокат репертуара	50
1.7. Реклама, PR, фандрейзинг	57
Глава 2. Мим-театр «За двумя Зайцами» и созданные им студии	63
2.1. Создатели театра	63
2.2. Художественная концепция	64
2.3. Организационно-правовая форма	67
2.4. Формирование творческого состава	70
2.5. Репертуар.....	79
2.6. Театральные площадки и прокат репертуара	90
2.7. Реклама, PR, фандрейзинг	95
Глава 3. От театра-студии – к театру-фестивалю (Театр пантомимы под руководством В. Шевченко)	104
3.1. Создатели театра	104
3.2. Художественная концепция	106
3.3. Организационно-правовая форма	108
3.4. Формирование творческого состава.....	113
3.5. Репертуар.....	117
3.6. Театральные площадки и прокат репертуара	126
3.7. Реклама, PR, фандрейзинг	132
3.8. Фестиваль «Мимолёт»	133
Заключение	149
Список использованной литературы	155

Введение

Актуальность темы диссертации. В конце XX века, в период перехода к рыночной экономике, российский театр пережил кардинальные изменения. Театры обрели практически полную свободу в выборе репертуара, в вопросах творчества, но само существование театральных коллективов оказалось в зависимости от их экономического положения. Особенно сложно складывалась жизнь негосударственных театров, не имеющих регулярной финансовой поддержки из бюджета. В числе последних – театры пантомимы.

Публикации об искусстве пантомимы практически не затрагивают вопросы формирования актерского состава, художественного и административного руководства театров, организационные и экономические аспекты деятельности как любительских, так и профессиональных театров. Исследование различных аспектов их деятельности не только восполняет отечественную историю театрального дела, но и ценно для действующих ныне творческих коллективов этого вида искусства.

В период расцвета студийности конца 1950-х – начала 1970-х годов множество коллективов пантомимы появилось в Москве и в европейской части России (*Ленинград, Ростов-на-Дону, Казань* и др.), а также в столицах союзных республик (*Вильнюс, Ереван, Киев, Минск, Тбилиси, Рига, Таллин*).

В 1980-е – 2000-е годы пантомимический бум охватил Сибирь. В эти годы в европейской части России и на Урале в двенадцати городах (*Екатеринбург, Казань, Москва, Нижний Новгород, Петрозаводск, Санкт-Петербург, Чебоксары, Челябинск, Брянск, Пермь, Калининград, Архангельск*) продолжали работать студии пантомимы, созданные в предшествующие годы. А в Сибири в те же годы возникли такие яркие и самобытные коллективы пантомимы, как театры «Размышление» и «Иллюзия» (*Иркутск*), «Группа ХарАктеров» (*Омск*), «Триада» (*Хабаровск*),

Работа над этой темой начиналась под руководством выдающегося историка, теоретика и практика пантомимы Елены Викторовны Марковой (1946 – 2014). В дальнейшем по вопросам теории и истории пантомимы меня консультировала ее ученица – театральный критик Анна Владимировна Константинова.

«Куклы-великаны» (*Бийск*), «Обалдеть» и «Мимикрия» (*Тюмень*), «За двумя Зайцами» (*Красноярск*), «Wampeter» (*Новосибирск*), «АзАрт» (*Улан-Удэ*), а также театры пантомимы в *Сургуте, Тобольске, Кемерово, Барнауле*. По случайному стечению обстоятельств таких сибирских городов оказалось тоже двенадцать¹.

Сибирь тогда была регионом активного культурного развития. Так, в Омске с 1983 года действовала экспериментальная творческая лаборатория драматургии Сибири, Урала и Дальнего Востока. В 2002 году была создана межрегиональная организация «Независимые театры Сибири и Урала “Открытый контакт”». Созданию единого театрального пространства Сибири способствовало фестивальное движение. В большинстве крупных сибирских городов проводились ежегодные фестивали разного уровня: межрегиональные, всероссийские и международные. На этой волне, благодаря усилиям театра пантомимы под руководством В. Шевченко, в Иркутске был организован международный фестиваль пластики и пантомимы «Мимолёт», сыгравший особую роль в развитии и становлении коллективов пантомимы в Сибири.

Возникшие на рубеже веков в сибирских городах театры-студии пантомимы дают примеры различных вариантов создания и дальнейшего развития подобных организаций, что и позволило выбрать из них следующие три творческих коллектива: театр-студия современной пластики и пантомимы «АзАрт» (впоследствии Театр пластической драмы «ЧелоВЕК» имени Нелли Дугар-Жабон, *Улан-Удэ – Омск – Санкт-Петербург*), мим-театр «За двумя Зайцами» (*Красноярск*), театр-студия «Размышление» (впоследствии Театр пантомимы под руководством В. Шевченко, *Иркутск*).

Творческо-производственная деятельность указанных коллективов и стала **объектом** изучения, а организационно-экономические проблемы и способы их разрешения в процессе осуществления этой деятельности являются **предметом** исследования.

¹ В европейской части России 136 городов с населением свыше 100 тысяч человек, а в Сибири (вместе с Дальним Востоком) – 34. 12 городов европейской части – это 8,8% от их общего количества, а 12 городов Сибири – 35,3%, т. е. в каждом третьем городе Сибири был театр пантомимы.

Рыночные реформы поставили само существование театральных коллективов в зависимость от коммерческого успеха. Это обусловило особую значимость организационных и финансовых аспектов деятельности театров-студий пантомимы. Руководители театров вели постоянный поиск в творческой сфере и в обеспечении необходимых организационно-экономических условий для творчества. Конечно, в этом смысле театры пантомимы не уникальны. В свое время Г. А. Товстоногов в статье «Организация творческого процесса в театре» писал: «В театральном искусстве вопросы творческие и организационные так взаимосвязаны, что, начиная разговор о творчестве, волей-неволей переходишь к организационным вопросам и наоборот»¹. Но если в драматическом и музыкальном театре, в театре кукол свыше шестисот театральных коллективов имеют статус государственных или муниципальных учреждений, обеспечивающий относительно стабильную финансовую поддержку из бюджетов соответствующих уровней, то театры пантомимы почти полностью находятся в частном секторе.

В диссертационной работе на материале трех театров пантомимы, наряду с анализом творческой концепции, репертуарной политики, драматургических принципов и особенностей средств сценической выразительности, исследованы проблемы формирования творческих составов, организации проката репертуара, соответствующей рекламной стратегии и, наконец, проблемы поиска источников финансирования, обеспечивающего жизнеспособность творческого коллектива.

Цель диссертации: выявить взаимосвязь творческих и организационных проблем в деятельности профессиональных негосударственных сибирских театров пантомимы в 1980-х – 2000-х годах и факторов их успешного функционирования в условиях рыночной экономики. Исходя из этой цели и определенных предмета и объекта исследования, поставлены **задачи** проанализировать в диссертационной работе:

¹ Товстоногов Г. А. Организация творческого процесса в театре // Экономика и организация театра. Вып. 3. Л., 1973. С. 26.

- проблемы деятельности профессионального театра пантомимы, сформировавшегося на базе студенческого коллектива творческого вуза;

- возможности театра пантомимы решить проблему пополнения своей труппы профессионально подготовленными актерами в условиях отсутствия в стране государственной системы подготовки подобных кадров;

- проблемы взаимодействия театра пантомимы с властями города (региона);

- возможности, которые дает фестивальная деятельность для функционирования и выживания студийного театра пантомимы.

Материал исследования. Комплексный анализ деятельности театров пантомимы потребовал использования в диссертационной работе разнообразных материалов, отражающих различные аспекты деятельности творческих коллективов в рассматриваемый период. Материалом для анализа истории проката репертуара и занятости актеров послужили афиши и программки спектаклей исследуемых театров. Их регистрационные документы, собранные и систематизированные автором, стали важным свидетельством изменения условий деятельности творческих коллективов. Статистические показатели деятельности российских театров в период с 1994 по 2010 год¹ дали возможность сделать вывод о месте театров пантомимы в театральном пространстве страны.

Анализ учебно-методической документации «Школы современного актера» И. В. Зайцевой позволил сделать обоснованные выводы о важности образовательной деятельности театра пантомимы не только для пополнения собственной труппы, но, как показывает опыт мим-театра «За двумя Зайцами», и для привлечения дополнительных финансовых ресурсов.

Важнейшие материалы для исследования почерпнуты автором из архивов, как государственных, так и личных, принадлежащих руководителям исследуемых театров. Особую ценность для раскрытия темы представляет личный архив

¹ См.: Театры Российской Федерации в цифрах за 1994-1995. М., 1996; Театры Российской Федерации в цифрах за 1997 – 1998. М., 1999; Театры Российской Федерации в цифрах за 1999. М., 2000; Театры Российской Федерации в цифрах за 2000. М., 2001; Театральная Россия : Ежегодный справочник, 2005. Вып. 3. М., 2004; Театральная Россия : Ежегодный справочник, 2010. Вып. 7. М., 2009 и др.

Е. В. Марковой¹, в котором хранится множество практических материалов, относящихся к деятельности отечественных коллективов пантомимы в 1970-е – 2000-е гг.

Важные данные для анализа были получены в результате интервьюирования и переписки автора с представителями сибирских театров пантомимы и фестивального движения: Л. Б. Глухой (Улан-Удэ – Санкт-Петербург), И. Л. Григурко (Улан-Удэ – Санкт-Петербург), Э. Е. Манзархановым (Улан-Удэ), Т. Ю. Смирнягиной (Улан-Удэ – Москва), О. В. Аршанской (Санкт-Петербург); И. В. и В. Н. Зайцевыми (Красноярск), Н. В. Камкиной (Красноярск); Л. А. Байкаловой (Иркутск), В. В. Шевченко (Иркутск – Москва).

Значимый материал для исследования содержался в газетных и журнальных публикациях, в том числе в статьях региональной прессы, с которой автор работал в библиотеках Иркутска, Красноярска, Новосибирска.

Обзор литературы. Большая часть трудов об искусстве пантомимы имеет историко-биографический характер, либо является практическим руководством по технике пантомимы. Значительная часть серьезных исследований посвящена развитию зарубежной пантомимы – творчеству Ж.-Л. Барро, Г. Дебюро, Э. Декру, Ф. Дельсарта, М. Марсо и др². Важную роль в процессе работы сыграли книги корифеев пантомимы³, а также труды известных немецких специалистов в области пантомимы А. Гербер и К. Г. Симона⁴. Анке Гербер – современный практик пантомимы. Ее книга, посвященная основам современного языка тела, технике и

¹ С материалами личного архива Е. В. Марковой можно ознакомиться на сайте <https://mimes.ru/?view>.

² Йеринг Г., Марсо М. Всемирное искусство пантомимы / пер. с нем. Е. Марковой // Театрон. 2008. № 1-2. С. 74-84. 2009. № 1. С. 81-90; Кожик Ф. Дебюро / пер. с чешского В. Каменская. М., 1973 и др.

³ См.: Барро Ж.-Л. Размышления о театре / пер. с франц. А. И. Пичугина. М., 1963; Декру Э. Слово о миме / пер. с франц. В. Соловьева и Е. Марковой. Архангельск, 1992; Дельсарт Ф. Система выразительности человека / пер. с франц. М. Шкарабана. М., 1998.

⁴ Simon K. G. Pantomime : Ursprung. Wesen. Möglichkeit. München, 1960; Gerber A. Anatomie der Pantomime. Hamburg-Zürich, 1985. Переводы этих трудов, сделанные автором диссертации, послужили основой для публикаций. См. также: Кунина Ю. Б. К. Г. Симон и А. Гербер о пантомиме и танце // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 4 (39). С. 155-161 и др.

практике пантомимы, считается в Германии основополагающей в круге специальной литературы. К. Г. Симон анализирует взаимосвязи пантомимы с драматическим театром, танцем, кино. Среди работ российских авторов, посвященных искусству зарубежной пантомимы, следует отметить книги и статьи С. М. Волконского, В. М. Гаевского и Е. В. Марковой¹.

Что касается истории отечественной пантомимы, то здесь необходимо прежде всего назвать труды знатоков этого жанра, первопроходцев его изучения. В фундаментальном исследовании А. А. Румнева дан исторический обзор, показаны периоды временных «закатов» и подъемов пантомимы². Пантомиме как виду театра посвящены исследования И. Г. Рутберга³. Р. Е. Славский обобщает опыт работы своей любительской студии⁴.

Эстетический аспект проблемы, связанный с местом пантомимы среди различных видов сценических искусств, изучали Г. В. Морозова, А. Б. Немировский, В. А. Щербаков⁵.

Проблеме развития отечественной пантомимы посвящен целый ряд диссертаций. Внимание В. А. Звездочкина сконцентрировано на элементах пантомимы и пластики в драматических спектаклях⁶. Н. И. Тихонова рассматривает пантомиму не как самостоятельный вид искусства, а как эстрадный жанр⁷. В исследовании Т. Ю. Смирнягиной изучаются закономерности развития

¹ Волконский С. М. Выразительный человек. Сценическое воспитание жеста (по Дельсарту). СПб., 2012; Гаевский В. М. Жан-Луи Барро: Гамлет и гистрион // Театр. 2011. № 3. С. 8-25; Маркова Е. В. Марсель Марсо. СПб, 2013; Маркова Е. В. Современная зарубежная пантомима : La mime. М., 1985 и др.

² Румнев А. А. Пантомима и ее возможности. М., 1966.

³ Рутберг И. Г. Пантомима : Движение и образ. М., 1981; Рутберг И. Г. Проблемы выявления сценического действия в пантомиме : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01. М., 1983 и др.

⁴ Славский Р. Е. Искусство пантомимы. М., 1962.

⁵ Морозова Г. В. О пластической композиции спектакля. М., 2001; Немировский А. Б. Пластическая выразительность актера. М., 2013; Щербаков В. А. Пантомимы серебряного века. СПб., 2014.

⁶ Звездочкин В. А. Пластика актера в современном драматическом спектакле (интерпретации классики в режиссуре Г. А. Товстоногова 1970-1980 гг. : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01. Л., 1987.

⁷ Тихонова Н. И. Проблемы взаимодействия пантомимы и оригинальных жанров на советской эстраде (1950-1980-е годы) : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01. М., 1986.

пантомимы, возможности невербального языка в отражении картины мира¹. В работе Е. В. Юшковой проанализирована эволюция взглядов на пантомиму, существовавших в XX веке в нашей стране, и отличия пантомимы от пластической драмы². В диссертации Н. Ф. Бабича рассматривается специфика и значение музыки в пластическом театре, ее взаимодействие с другими элементами спектакля³. Диссертация А. В. Константиновой посвящена творчеству Г. Мацквичюса, периоду его становления в студии М. Тенисона, анализу режиссерских работ в Театре пластической драмы⁴.

Широкий спектр явлений современной пантомимы отражен в трудах Е. В. Марковой, демонстрирующих становление и развитие пантомимической культуры в СССР и России и оказавших определяющее воздействие на подходы автора настоящей работы к исследуемой теме⁵. В обзорных статьях А. В. Часовниковой и М. С. Пятницкого дан исторический экскурс развития отечественной пантомимы вплоть до 1980-х годов⁶.

Для огромной территории России одним из решающих факторов развития пантомимы является специализированное фестивальное движение. Его значение, особенности и функции рассмотрены в работах Д. С. Бокурадзе, А. М. Меньшикова и Е. В. Феединой⁷.

¹ Смирнягина Т. Ю. Российский театр пантомимы в конце XX-го столетия : на опыте театра «Лицедеи» Вячеслава Полунина, перформтеатра «черноеНебобелое», «Русского инженерного театра АХЕ» : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01. М., 2005.

² Юшкова Е. В. Пластический театр в России XX века : дис. ... канд. искусствоведения : 24.00.01. Ярославль, 2004.

³ Бабич Н. Ф. Музыка в пластическом театре рубежа XX-XXI веков : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2012.

⁴ Константинова А. В. Феномен пластической драмы в творчестве Гедрюса Мацквичюса : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01. СПб., 2013.

⁵ Пантомима XX века : сценарии и описания / сост. Маркова Е. В. СПб., 2006; Маркова Е. В. Пантомимический дневник / сост. А. Житинская, Ю. Кунина, Б. Петрушанский. СПб., 2017 и др.

⁶ Часовникова А. В. Пантомимические и пластические коллективы // Очерки истории : Конец 50-х – начало 1990-х годов. СПб., 1999; Часовникова А. В., Пятницкий М. С. Пантомима и пластика в любительском искусстве // Любительское художественное творчество в России XX века. Словарь / ред. Т. Суханова. М., 2010 и др.

⁷ Бокурадзе Д. С. Театр как грань города. Хронотоп, поэтика, фестивальное пространство : автореф. дис. ... канд. культурологии : 24.00.01. Саранск, 2015; Меньшиков А. М. Фестиваль как социокультурный феномен современного театрального процесса : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01. М., 2004; Феединова Е. В. Биеннале и фестивали как форма

Обращаясь к исследованию организационно-экономических аспектов творческо-производственной деятельности сибирских коллективов, автор исходил из того, что в условиях рыночной экономики в подобных аспектах деятельность театров пантомимы подчиняется тем же закономерностям, что и театра вообще. Это предопределило обращение к трудам Г. Г. Дадамяна, А. И. Дымниковой, Д. К. Краснояровой, Е. А. Левшиной, Ю. М. Орлова, Л. Г. Сундстрема, К. А. Учителя, посвященным общим организационно-экономическим факторам театрального дела¹, а также к работам И. М. Болотникова, Г. Л. Тульчинского, Е. Л. Шековой, рассматривающим вопросы менеджмента в сфере культуры².

Полноценные рецензии на спектакли театров пантомимы, и в особенности сибирских коллективов, практически отсутствуют. Проблема профессионального осмысления пантомимических спектаклей и, как следствие, появления театроведческих, аналитически полноценных текстов характерна в целом для пантомимы.

Научная новизна диссертационного исследования определяется тем, что объектом комплексного научного исследования стала группа современных сибирских театров пантомимы. Впервые деятельность коллективов пантомимы анализируется комплексно во взаимосвязи творческого и организационного компонентов: реконструированы ключевые спектакли, определены особенности их

актуализации современного искусства : на примере проектов Фонда «Современная графика» : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09. СПб., 2009.

¹ Дадамян Г. Г. Социально-экономические проблемы театрального искусства. М., 1982 и др.; Дымникова А. И. Проблемы финансирования культуры : Лекции к курсу «Экономика культуры». СПб., 1998 и др.; Левшина Е. А. Летопись театрального дела рубежа веков. 1975-2005. СПб., 2008; Левшина Е. А., Орлов Ю. М. О планировании деятельности театров в новых условиях хозяйствования // Социально-экономические проблемы развития культуры : сб. науч. трудов. М., 1989. С. 87-97; Сундстрем Л. Г. От управления театральным искусством к управлению театральным делом // Социально-экономические проблемы развития культуры : сб. науч. трудов. М., 1989. С. 47-56; Сундстрем Л. Г., Мельникова С. И. Подготовка специалистов в сфере театрального искусства // Высшее образование в России. 2006. Вып. № 5. С. 124-127 и др.; Красноярова Д. К. Реклама vs Театр : теория и практика взаимодействия : уч. пособ. М., 2010; Учитель К. А. МАЛЕГОТ 1918-1948. Организация творческого процесса и художественный эксперимент. СПб., 2014.

² Болотников И. М., Майзель А. И. К вопросу об управлении проектами // Менеджмент, наука, образование, культура. СПб., 2003. С. 47-53; Тульчинский Г. Л., Шекова Е. Л. Менеджмент в сфере культуры : учеб. пособие. СПб., 2003 и др.

драматургии, исследованы способы формирования актерского состава. Одновременно проанализирована рекламная стратегия и технология фандрейзинга изучаемых коллективов.

В работе впервые представлены сведения из ряда архивных источников – государственных и личных архивов (статистические сведения, письма, воспоминания, интервью), что позволило ввести в научный оборот информацию о творческо-производственной деятельности театров пантомимы, не нашедшую отражения до настоящего времени в специальной литературе.

Методология исследования. Поставленная цель и задачи исследования потребовали обращения к следующим научным дисциплинам: теория и история театра, экономика и организация театрального дела, прикладная социология, менеджмент и маркетинг культуры.

Методологической основой исследования послужили научные труды в области организации театрального дела и социологии театра (Г. Г. Дадамян, В. Н. Дмитриевский, Е. А. Левшина, Ю. М. Орлов, Л. Г. Сундстрем), менеджмента и маркетинга в сфере культуры (Ф. Котлер, Г. Л. Тульчинский, Е. Л. Шекова).

Теоретической базой работы стали научные труды исследователей в области истории и теории театра, истории и художественной практики пантомимы (Ю. М. Барбой, Е. В. Маркова, А. А. Румнев, И. Г. Рутберг, Г. В. Титова, Л. И. Тихвинская, Е. Д. Уварова, И. Г. Шароев, В. А. Щербаков).

Положения, выносимые на защиту:

- творческие принципы каждого из исследуемых театров характеризуются общей особенностью: отношением к пантомиме как виду театрального искусства, а не эстрадно-циркового;

- руководитель каждого из театров-студий пантомимы, являясь, как правило, еще и автором, и режиссером, и исполнителем, при перемене статуса коллектива с любительского на профессиональный становился к тому же продюсером;

- репертуар каждого из исследованных театров обуславливается творческой программой ее руководителя и его возможностями как продюсера;

- в государственной образовательной системе не нашлось места для подготовки артистов пантомимы и пластического театра¹ в отличие от всех других видов театрального искусства, поэтому подготовка артистов исследуемых театров осуществлялась в самих коллективах и была напрямую связана с творческой концепцией развития каждого из них;

- фестивальное движение в области искусства пантомимы является важнейшим стимулом развития и профессионализации театров-студий;

- эффективность взаимодействия с региональной (муниципальной) исполнительной властью требует от руководителя продуманной стратегии развития его театра.

Практическая значимость работы. Комплексное системное исследование творческой и организационной деятельности театров пантомимы может послужить методологической основой при изучении деятельности организаций в других видах театрального искусства. Результаты исследования могут быть использованы в лекциях по истории русского театра XX века, по истории пантомимы, по истории театрального дела в России, по продюсерству в сфере исполнительских искусств. Кроме того, они могут представлять интерес для руководителей и работников административных подразделений театров пантомимы.

Апробация результатов исследования. Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры продюсерства в области исполнительских искусств Российского государственного института сценических искусств. Основные положения по теме диссертационного исследования опубликованы в девяти статьях, помещенных на страницах различных изданий Москвы, Санкт-Петербурга и Новосибирска, пять из них – в рецензируемых научных журналах.

Различные аспекты темы диссертационного исследования получили освещение в выступлениях автора:

¹ Различные исследователи театра пантомимы и пластической драмы дают этим двум близким видам творческой деятельности как схожие, так и несколько отличающиеся определения. В настоящей работе эти терминологические расхождения не имеют принципиального значения.

- на II Международной научно-практической конференции «Эра пантомимы», Москва, 17 – 22 сентября 2013 года;

- на III Международной научно-практической конференции «Лаборатория актера и режиссера: современные подходы к изучению евразийской театральной пластической культуры XX-XXI столетий», Москва, 21-25 сентября 2016 года;

- на конференции «Молодежный научно-практический форум “Театр на срезе времени”», Санкт-Петербург, 17 – 19 марта 2016 года;

- на II Международной научно-практической конференции «Дягилев: искусство продюсирования. Вчера, сегодня, завтра!», Санкт-Петербург, 29 марта 2018 года.

При участии автора исследования издана книга Е. В. Марковой «Пантомимический дневник»¹, в которой впервые систематизированы разрозненные тексты, документы и материалы известного театроведа и дана ретроспектива развития отечественной пантомимы второй половины XX – начала XXI веков.

Структура работы. Диссертация состоит из Введения, трех глав, Заключения, Списка литературы (472 названий). Каждая из глав посвящена одному из трех театров, выбранных для исследования, и содержит семь параграфов: Создатели театра, Художественная концепция, Организационно-правовая форма, Формирование творческого состава, Репертуар, Театральные площадки и прокат репертуара, Реклама, PR, фандрейзинг. Третья глава дополнена параграфом, посвященным фестивалю «Мимолёт».

¹ Маркова Е. В. Пантомимический дневник / сост. А. Житинская, Ю. Кунина, Б. Петрушанский. СПб., 2017.

Глава 1.

Театр во взаимодействии с вузом (Театр-студия современной пластики и пантомимы «АзАрт»)

1.1. Создатели театра

Одним из наиболее титулованных в Сибири и известных в России в 1990-е – 2000-е годы был *Театр-студия современной пластики и пантомимы «АзАрт»*. В 2000 году коллектив театра «АзАрт» прекратил свою деятельность. Созданный в этом же году Театр пластической драмы «ЧелоВЕК» имени Нелли Дугар-Жабон стал в определенном смысле преемником закрывшегося театра.

Такого количества наград, как у театра-студии «АзАрт», нет, пожалуй, ни у одного из коллективов пластического театра в нашей стране. Именно «АзАрт» стал открытием для авторитетного международного жюри на I Международном фестивале пантомимы «Мимолёт-97», собрав дипломы первой степени во всех девяти номинациях и Гран-При «Лучшая постановка» за создание спектакля-притчи «Мотыльки». Театр известен как организатор и участник международной практической конференции и театрального фестиваля «Восток-Запад – диалог двух культур» (1996), удостоен чести быть занесенным в картотеку Марсея Марсо¹. В 2005 году спектакль «Песни дождя» (режиссер И. Григурко) театра «ЧелоВЕК» был выдвинут на Высшую национальную театральную премию «Золотая маска» в номинации «Новация», актриса театра, вокалистка Людмила Глухова, стала

¹ В 1996 году М. Марсо основал международный фонд пластических театров М. Марсо, в котором и была создана картотека. Она существовала в электронном виде, как Интернет-сайт.

лауреатом этой престижной награды, ее вокальная импровизация в спектакле была удостоена специального приза жюри музыкального театра¹.

Своим появлением этот необычный коллектив Улан-Удэ, начавший свой путь как самодеятельная студия и достигший уровня профессионального театра², обязан, прежде всего, педагогу, балетмейстеру, драматургу и режиссеру **Нелли Петровне Дугар-Жабон** (1944 – 1999). Закончив Восточно-Сибирский государственный институт культуры (ВСГИК)³ в Улан-Удэ и имея театральное образование, она приехала в 1964 году в Ленинград, в Консерваторию, на балетмейстерские курсы к Л. В. Якобсону. Однако во время репетиции поставленного ею номера подающая большие надежды танцовщица, с которой она работала, упала и получила перелом позвоночника, не совместимый с продолжением балетной карьеры. Нелли Петровна сочла этически невозможным для себя продолжать обучение у прославленного балетмейстера.

Возвратившись в Улан-Удэ, она ведет занятия во ВСГИКе по хореографии, затем работает на театральном отделении. По свидетельству актера театра-студии «АзАрт» Э. Е. Манзарханова, Дугар-Жабон еще в 1960-х годах начинает интересоваться пантомимой: «Мы сидели в обед в столовой и разговаривали о

¹ Помимо этого, «АзАрт» является лауреатом регионального конкурса смеха и юмора «Короли смеха» и обладателем высшей награды ВСГАКИ за творческие достижения в исполнительском искусстве и в номинации «За лучшую режиссуру» (1995 г.), премии им. нар. ар. СССР Л. Линховойна (1996 г.), лауреатом международных фестивалей «Мимолет» (1997, 1998 гг.), лауреатом фестивалей «Эпоха Водолея» (2000 г., Бургас, Болгария) и т. д. Театр «ЧелоВЕК» является лауреатом II Международного фестиваля театров пантомимы» (2002 г., Монголия), дипломантом фестиваля независимых театров «Сибирская альтернатива» (2002 г., Красноярск), участником Международного фестиваля независимых театров и новой драматургии «SIB ALTERA» (2002 г., Красноярск, 2004 г., Новосибирск), Всероссийского фестиваля пластических театров «Бумбарамбия-5» (2003 г., Кузнецк), Международного фестиваля «Молодые театры России» (2004 г., Омск), обладателем Гран-при Международного театрального фестиваля «HIG FEST» (2003 г., Армения), дипломантом «Сибирского транзита» (2003, 2004 гг. Омск, Томск), обладателем Гран-при Международного конкурса театральных проектов на музыкально-этнической основе «Этника» (2004 г., Москва), обладателем премии СТД РБ «Лучший спектакль года» (2004 г., Улан-Удэ) и других.

² Текст первой главы в сжатом изложении опубликован в статье: Кунина Ю. Б. На пути к профессиональному театру пантомимы : от «АзАрта» к «ЧелоВЕКу» // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2014. № 5 (34). С. 81–92. Здесь с изменениями и дополнениями.

³ ВСГИК в 1996 году был переименован в Восточно-Сибирскую государственную академию культуры и искусства (далее – ВСГАКиИ). В 2014 году – снова ВСГИК.

пантомиме, я, Ирина Зайцева, Татьяна Юрьевна и Бабицкий¹. И он рассказал нам, как познакомился с Нелли Петровной, когда он ещё работал в Доме культуры в Братске, вел там кружок по пантомиме, и Нелли Петровна была в это время в командировке, увидела объявление и пришла к нему на занятия с желанием изучить пантомиму»².

В 1976 году Н. П. Дугар-Жабон поступила в ассистентуру-стажировку на кафедру сценического движения Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии (ЛГИТМиК), где в 1976 году был набран специализированный курс «Актер театра пантомимы» (художественный руководитель – И. Э. Кох, мастер курса – К. Н. Черноземов, педагог по технике пантомимы – Е. В. Маркова).

Приобретенные знания и опыт Н. П. Дугар-Жабон начала внедрять в Улан-Удэ, развивая пластическое направление во ВСГИКе, и стала первым педагогом по классу пантомимы в Бурятии³. Будучи доцентом кафедры режиссуры, эстрады и театрализованных представлений ВСГИКа, она, при поддержке заведующего этой кафедры С. А. Добрынина, инициировала занятия по направлению «Актер пластического театра» в программе обучения студентов.

Мастером первого экспериментального курса стал ученик Нелли Петровны **Игорь Леонидович Григурко** – режиссер, преподаватель пантомимы, пластики и сценического движения⁴. Он пытался освоить множество различных профессий. С детства хотел быть клоуном, поэтому занимался в цирковом кружке Дома культуры

¹ Геннадий Исакович Бабицкий – режиссер, создатель и руководитель театра-студии пантомимы «Арлекин» (Ленинград, 1977-1988), создатель и руководитель тетра «Мешулаш» (Израиль, 1997 – 2005), педагог Высшей школы сценических искусств «Бейт-Цви», Высшей школы актерского мастерства «Гудман» (Израиль, Кейсария).

² Э. Манзарханов – Ю. Куниной. Письмо от 16. 10. 2016. Личный архив автора.

³ См.: Манзарханов Э. Е. Метод Н. П. Дугар-Жабон – «Школа тигра» – как инновационный подход к обучению современного актера пластике // Эра пантомимы. Лаборатория изучения евразийской театральной культуры XX-XXI вв. : материалы II Международной научно-практической конференции / отв. ред. Смирнягина Т. Ю., Маркова Е. В. М. : Миттель Пресс, 2015. Вып. 2. С. 84.

⁴ Впоследствии заслуженный деятель искусств Республики Бурятия, обладатель диплома Российского центра пантомимы «За многолетнюю преданность искусству пантомимы. За творческий вклад в развитие этого искусства. За подвижничество в воспитании новых поколений мимов».

при заводе ЛВРЗ (Локомотивовагоноремонтный завод в городе Зеленогорск Красноярского края). Параллельно во Дворце пионеров имени А. Гайдара Григурко осваивал кройку и шитье, что впоследствии помогло ему в создании костюмов театра-студии. Когда цирковой кружок закрыли, перешел в литературный кружок, где учился писать сценарии, позже стал посещать драмкружок, которым руководила выпускница ВСГИКа Н. Беликова. «Именно тогда возникла мечта о своем театре, рассказывал Григурко. – Да и “подогрета” мечта уже была: я был в курсе того, что происходит в театральном мире, а был тогда бум студийных, “подвальных” театров, попытки оторваться от театров “классических”»¹. По совету Беликовой Григурко поехал в Улан-Удэ поступать во ВСГИК к А. Б. Баскакову, ученику М. О. Кнебель².

Обучаясь на втором курсе, И. Григурко стал осваивать дисциплину сценическое движение под руководством Н. Дугар-Жабон и по разработанной ею индивидуальной программе «Педагог и режиссер сценической пластики и пантомимы»³.

Григурко вспоминает: «Она дала мне методику, дала “ключ” к пониманию “программной идеи” моего театра — синтез “Восток – Запад”. Мне дали возможность набрать свою “Студию” в театре у Баскакова [Молодежный художественный театр. – Ю. К.]; уроки, которые я получал у Нелли Петровны, — тут же реализовывал на практике»⁴. С 1987 по 1990 год Игорь Леонидович руководил самодеятельным театром при Дворце культуры, где поставил

¹ Денисенко И. «Добровольный крест» Игоря Григурко, или Судьба «ЧелоВЕКа» [Электронный ресурс] // Максимум. 2006. Август. URL:

http://maxiommk.ru/catalog/index.php?option=com_content&task=view&id=461&Itemid=2 (дата обращения: 03. 01. 2015).

² Стоит напомнить, что и Г. Мацквичюс – руководитель Театра пластической драмы в Москве – тоже был ее учеником.

³ Позднее Игорь Григурко прошел стажировку у Аллы Сигаловой и Владимира Никитина по программе «Пластика и танец в драматическом спектакле» (ГИТИС, Москва).

⁴ Денисенко И. «Добровольный крест» Игоря Григурко, или Судьба «ЧелоВЕКа». [Электронный ресурс] // Максимум. URL: http://maxiommk.ru/catalog/index.php?option=com_content&task=view&id=461&Itemid=2 (дата обращения: 03. 01. 2015).

дипломный спектакль «Ящерица» (1987). Просуществовав три года, театр закрылся, и Григурко вернулся в Институт на кафедру эстрады.

Третьим человеком в команде единомышленников «АзАрта» стала **Татьяна Юрьевна Смирнягина** – режиссер-постановщик пластических зрелищных форм, крупномасштабных представлений и праздников, номеров различных жанров, заслуженный деятель искусств Республики Бурятия, лауреат международных и всероссийских конкурсов в номинациях: «Режиссура», «Актерский ансамбль», «Сценарий».

С детства ей нравилось создавать особый мир мечты, в котором сама она пребывала постоянно. Татьяна Юрьевна вспоминает: «В детских играх меня не прельщали роли “мам”, “докторов” или “продащиц”, мне по душе было организовывать со сверстниками в подъездах и во дворе концерты и сказочные представления для наших родителей»¹.

Организаторские способности Т. Ю. Смирнягиной проявились еще в юности, когда она создала агитбригаду и проехала с ней почти по всей строящейся Байкало-Амурской магистрали – в кабинах грузовиков, по таежным дорогам, при 40-градусных морозах.

Училась, как и И. Л. Григурко, у А. Б. Баскакова на факультете театральной режиссуры по специальности «Режиссер драматического театра», что в дальнейшем позволило им с Григурко говорить на одном профессиональном языке и выработать общие концептуальные принципы и подходы.

В 1992 году Смирнягина окончила высшие режиссерские курсы при Высшей школе деятелей сценического искусства РАТИ (ГИТИС) в мастерской народного артиста СССР И. Г. Шароева. «Здесь, на кафедре “Режиссуры эстрады и театрализованных представлений”, – рассказывала она, – мы получали секреты профессии “из первых рук” от таких мастеров, как: Махмуд Эсамбаев, Матвей

¹ Володин С. Профессии Бутово : режиссер театрализованных представлений // Бутовские ведомости. 2009. 17 июля. № 230.

Грин, Вячеслав Шалевич, Алла Пугачева, Анатолий Елизаров и Елена Камбурова»¹.

До создания «АзАрта» Т. Ю. Смирнягина и И. Л. Григурко уже имели опыт совместной работы. Они стояли у истоков Молодёжного художественного театра в Улан-Удэ (первоначальное название – «Театральный центр»), затем участвовали в создании театра моды Зои Дамбиевой, работали над спектаклем «Дождь снов» в театре песни «Уянга» Эржены и Саяна Жамбаловых. Совместная деятельность Т. Смирнягиной и И. Григурко длилась до 2000 года, пока существовал «АзАрт».

Три выдающихся театральных деятеля, что важно, театральных педагога Н. П. Дугар-Жабон, И. Л. Григурко и Т. Ю. Смирнягина стали создателями Театра-студии современной пластики и пантомимы «АзАрт», заложили концептуальные и организационные принципы его существования. Анализ их высказываний в прессе и личная переписка с автором позволяют так определить основные функции каждого из них в деятельности театра: Григурко отвечал за пластическое решение и сценическое оформление спектаклей (декорации, костюмы), Смирнягина – за режиссуру, включая работу с каждым актером над его ролью. Дугар-Жабон в этом трио создателей театра-студии была идеологом и теоретиком.

1.2. Художественная концепция

Изучение источников, неоднократное интервьюирование руководителей театра позволили реконструировать основные этапы творческой биографии театра.

Поскольку театр вырос на почве образовательной организации, его художественные концепции формировались изначально в учебном процессе.

В 1992 году И. Л. Григурко осуществил во ВСГИКе набор курса «Актеры эстрады», в рамках которого было решено готовить актеров пластического театра. Это стало возможным благодаря Н. П. Дугар-Жабон и заведующему кафедрой

¹ Цит. по: Володин С. Профессии Бутово : режиссер театрализованных представлений.

эстрады и театрализованных представлений С. А. Добрынину. Вторым педагогом стал А. В. Витин, начиная со второго курса, актерское мастерство и режиссуру преподавала Т. Ю. Смирнягина. Куратором курса была сама Нелли Петровна. И. Л. Григурко вспоминает: «... Она помогала нам невероятно много и словом, и делом. Иногда консультировала во время той или иной постановки. Иногда просто вливалась в репетиционный процесс. Иногда находила специалистов, которые могли бы научить тому, чего мы еще не умели»¹. Именно этот курс ВСГИКа стал основой студии пластики и современной пантомимы.

В 1994 году Т. Ю. Смирнягина набирает свой курс актеров эстрады, занятия которого велись по следующей системе: первый год обучения был общим для всех студентов, они получали азы выбранной профессии, а на втором курсе выделялись несколько направлений, поскольку эстрада многолика. Студенты выбирали: кто разговорный жанр, кто песни, кто – пантомиму и пластику. С каждым начиналась индивидуальная работа, используя спецкурсы, такие как «Актер-мим и режиссер пластического театра», при этом пожертвовали спецкурсами по некоторым другим направлениям и жанрам эстрады. Пластику и сценическое движение на этом курсе преподавала Н. П. Дугар-Жабон, пантомиму – И. Л. Григурко, сама Татьяна Юрьевна вела актерское мастерство и режиссуру.

Итак, с 1992 по 1995 год коллектив фигурировал как студия современной пластики и пантомимы, сформированная из актеров первого набора и постепенно вливающихся студентов второго набора. Только в 1995 году впервые выступили под названием Театр-студия современной пластики и пантомимы «АзАрт».

Нельзя не согласиться с мнением сибирского критика Н. Юмашевой, что Н. П. Дугар-Жабон – это режиссер-философ и ее философия ответила на самые насущные вопросы 1990-х годов².

¹ Цит. по: Маркова Е. В. Человек – явление редкостное // Петербургский театральный журнал. 2007. № 3 (49). Май. С. 67.

² См.: Юмашева Н. Радость сбывшейся мечты [Электронный ресурс] // Дети райка. Сайт семинара театральных критиков И. В. Холмогоровой. URL: http://detiray.my1.ru/publ/rezens/radost_sbyvshejsja_mechty/1-1-0-6 (дата обращения: 15. 10. 2016).

В эти 1990-е годы идеологические ориентиры для многих на тот момент были потеряны. Человек, который прежде принадлежал обществу, социальному строю, производственному коллективу, обрел свободу. Возникла острая потребность понять, каким же в этой ситуации должен быть герой театра? В связи с этим начинается и поиск новых форм и средств выразительности. Решить эти задачи как нельзя лучше позволял молодежный театр, ведь молодежь всегда пытается осознать и время, и свое место в нем. Об этом еще в начале XX века писал В. Э. Мейерхольд: «Театр-студия был театром исканий новых сценических форм»¹.

Не случайно набранные курсы существовали как студии, т.е. творческий коллектив, который в своей работе соединяет учебные и экспериментальные задачи.

К насущным проблемам того времени относились и вопросы возрождения национального самосознания, особенно актуальные для республик в составе России. Ещё в 1980-х годах Н. П. Дугар-Жабон заинтересовалась междисциплинарными разработками в области пластического театра на стыке театральных техник востока и запада. «Кроме работ К. С. Станиславского и М. А. Чехова², методики которых она знала и использовала, основными для себя работами она считала также труды китайского мастера Хуан-Фань-Чо “Зеркало просветленного духа”³ и Дзэами Мотокиё “Цветок стиля”⁴»⁵. Нелли Петровна попыталась создать уникальную по своему замыслу методику, куда должны были войти комплексы упражнений по сценической пластике, специально разработанные для актеров драмы.

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. 1891 – 1917 / сост. А. В. Февральский. М. : Искусство, 1968. Ч. 1. С. 111.

² См.: Чехов М. А. Литературное наследие. М. : Искусство, 1986. Т. 1.

³ См.: Серова С. А. «Зеркало Просветленного духа» Хуан Фань-Чо и эстетика китайского классического театра. М. : Наука, 1979.

⁴ См.: Мотокиё Д. Предание о цветке стиля: (Фуси кадэн), или Предание о цветке : (Кадэнсе) / пер. со старояп., исслед. и ком. Н. Г. Анариной. М. : Наука, 1989.

⁵ Семенов В. Открытия Карцегала : доклад на конференции молодых учёных в РАН об опыте лагеря Карцегал в 2004-ом году [Электронный ресурс] // Lifejournal. 2007. 10 дек. URL: <http://genius-loci-rus.livejournal.com/2119.html> (дата обращения: 12. 12. 2012).

Выбор для театра-студии яркого имени «АзАрт» Т. Смирнягина объясняет так: «...это название театра, основанное на поиске столкновений азиатской и европейской культур, которое может трактоваться по-разному: и как “азарт”, и как “азиатское искусство”, и как “я – искусство”. В нем заключается сама идея творчества»¹. Впоследствии на основе этой концепции в Уставе Театра-студии «АзАрт» будут сформулированы «основные цели деятельности:

- сохранение достижений исполнительского искусства, основанных на культурных традициях народов, проживающих в Бурятии и регионе, и их пропаганда в России и за рубежом;

- формирование устойчивого интереса к сплаву новых форм, жанров (танец, песня, пантомима, пластика, инструментальные и оригинальные жанры эстрады), синтез различных видов искусств (живопись и театр, поэзия и театр, пластическая драма² – мимодрама);

- развитие пластической драмы, как искусства, позволяющего преодолевать языковые барьеры, развитие межнационального понимания»³.

Работая во ВСГИКе, Дугар-Жабон, Смирнягина и Григурко вместе продолжили поиски. Это стало возможно благодаря тому, что все трое стремились постичь и использовать богатейшие пластические возможности национальной бурятской культуры.

¹ Цит. по: Александрова М. «АзАрт» пригласили в Японию // Молодежь Бурятии. 1997. 25 июня. С. 5.

² Термин «пластическая драма» не имеет сегодня единого закрепленного определения. С точки зрения Ю. Л. Герцмана, пластическую драму невозможно причислить «ни к балету, точнее к танцтеатру, ни к пантомиме». По мнению А. В. Константиновой, «пластическая драма» – разновидность ансамблевой пантомимы, позволяющая оправдать отсутствие в них вербального общения между персонажами. Сам же И. Л. Григурко считает, что пластическая драма «объединяет в себе всевозможные направления движений: свободная пластика, пантомима, модерн, акробатика, вокал – синтез на основе пластики».

³ Устав Учреждения культуры Театра-студии современной пластики и пантомимы «АзАрт». Зарегистрирован мэрией г. Улан-Удэ 30. 12. 1996. Регистрационный номер – 1698 [Электронный ресурс] // [Сайт Е. В. Марковой о пантомиме]. URL: <https://mimes.ru/УСТАВ%20Учреждения%20культуры%20Театра-студии%20современной%20пластики%20и%20пантомимы%20«АзАрт»?view> (дата обращения: 08. 02. 2016).

В результате Н. П. Дугар-Жабон была создана собственная методика воспитания актера, владеющего телом, движением, получившая название «Школа тигра» и позволяющая вырабатывать «прыгучесть, акробатичность, легкость, красоту перемещений, развивать внутренний темперамент...»¹. Она основывалась на методике Э. Декру, И. Э. Коха, разработках Г. В. Морозовой и А. Б. Немеровского – ведущих педагогов в области пластического воспитания студентов, а также на традициях восточного театра и телесных практик, таких как ушу, каратэ и др. Основой стала школа Этьена Декру, основоположника современной пантомимы. Именно на основе гимнастики «*mime corporel*» Декру создает свою школу «*mime rig*», которая стала основой того вида сценического искусства, который принято называть «современной пантомимой».

Следующая особенность концепции – коллективный принцип работы. Такой принцип существует и в других творческих коллективах, но здесь он проявлялся не в общей работе по готовому сценарию, а в коллективном создании самого сценария. Чаще всего изначально отсутствует сценарий как литературный текст. Создателем драматургии в пантомиме выступает либо сам мим (при подготовке отдельных номеров), либо режиссер.

Т. Ю. Смирнягина считает, что концепции постановок были ее как режиссера, но сценический текст «верстался во время репетиций совместно с актерами»². И по словам И. Л. Григурко, коллективный поиск образов, пластики, структуры спектакля происходил на ассоциативном уровне во время обсуждения с артистами живописных полотен или читки стихов³. Таким образом, можно говорить о сотворчестве создателей спектакля, в результате которого создается действие, подчиненное общему замыслу. Все импровизации обязательно записывали на видеокамеру, чтобы затем можно было пересмотреть, понять, как

¹ Дугар-Жабон Н. П. Пластическое воспитание : методика Н. П. Дугар-Жабон – метод «школа тигра» : уч.-метод. пособие / автор-сост. Э. Е. Манзарханов. Улан-Удэ : Восточно-Сибирская государственная академия культуры и искусства, 2013. С. 34.

² Т. Смирнягина – Ю. Куниной. Письмо от 10. 04. 2012 // Личный архив автора.

³ См.: И. Григурко – Ю. Куниной. Интервью от 20. 03. 2016 // Личный архив автора.

развить тот или иной образ. Таким образом, каждый актер становился соавтором сценария.

С самого начала руководителями студии был сформулирован еще один принцип – создавать не отдельные этюды или сценки, а полнометражные спектакли¹.

По воспоминаниям И. Л. Григурко, в 1998 году возник вопрос о разделении деятельности на два направления – пластическое и эстрадное. Однако вся жизнь театра была изменена трагическими обстоятельствами: в 1999 году на фестивале «Мимолёт» в Иркутске прямо на сцене, во время репетиции, умерла Н. П. Дугар-Жабон. Все это привело к тому, что в 2000 году И. Л. Григурко создал Театр пластической драмы «ЧелоВЕК», а Т. Ю. Смирнягина уехала в Москву в аспирантуру Государственного института искусствознания.

В прессе того времени активно обсуждался вопрос о том, был ли Театр-студия современной пластики и пантомимы «АзАрт» переименован в Театр пластической драмы «ЧелоВЕК» или же в Бурятии возник новый театр? С правовой точки зрения это, конечно, был новый театр. Но сопоставление доступных фактов деятельности двух театров дает основания полагать, что в определенной степени *ЧелоВЕК* был преемником *АзАрта*. При этом мнения Т. Ю. Смирнягиной и И. Л. Григурко по этому вопросу различны².

За период существования «АзАрта», с 1995 по 2000 гг., было создано 10 спектаклей. С 2000 по 2010 «ЧелоВЕКом» создано шесть новых спектаклей и четыре из репертуара «АзАрта», восстановленных в новых постановочных версиях. Среди них такие знаковые для театра постановки, как «Анаморфозы действительности на фоне шутов» (1995) и «Мотыльки» (1996).

¹ Подробнее о спектаклях см.: Глава 1. Раздел 1.5. Репертуар.

² См.: Т. Смирнягина – Ю. Куниной. Письмо от 10. 02. 2015 // Личный архив автора; И. Григурко – Ю. Куниной. Интервью от 20. 03. 2016 // Личный архив автора.

1.3. Организационно-правовая форма

В 1995 году у *Студии современной пантомимы и пластики*, существовавшей во ВСГИКе с 1992 года, появилось афишное название «*АзАрт*». Артисты были студентами, и до конца 1996 года «АзАрт» существовал как структурное подразделение вуза.

Когда студенты первого набора в 1996-1997 учебном году завершали обучение, встал вопрос об их дальнейшей профессиональной работе. Организаторы студии понимали, что ими создан творческий профессиональный коллектив, который для продолжения своей деятельности нуждается в организационно-правовом оформлении.

На тот момент Т. Ю. Смирнягина была председателем Бурятского отделения Международного Союза деятелей эстрадного искусства, что позволяло ей «лоббировать» создание театра пантомимы.

В тот период, в связи с переходом России к рыночным отношениям в сфере культуры и искусства, все больше возрастает роль негосударственного сектора. Разработанная в это время Программа социальных реформ в Российской Федерации на период до 2000 года определила в качестве одной из первостепенных задач Правительства Российской Федерации «содействие формированию и развитию системы негосударственных институтов поддержки художественного творчества»¹.

В начале 1996 года вступил в силу Федеральный закон о некоммерческих организациях. В соответствии со статьей два Закона, «некоммерческой организацией является организация, не имеющая извлечение прибыли в качестве основной цели своей деятельности и не распределяющая полученную прибыль между участниками»². На основании данного закона некоммерческие организации могут создаваться в различных формах, в том числе в форме учреждений.

¹ О Программе социальных реформ в Российской Федерации на период 1996-2000 годов : Постановление Правительства РФ № 222 от 26. 02. 1997 // Собрание законодательства Российской Федерации. 1997. № 10. Ст. 1173. С. 2106.

² О некоммерческих организациях : Федеральный закон № 7 от 12 января 1996 года // Собрание законодательства Российской Федерации. 1996. № 3. Ст. 145. С. 650.

Благодаря этому закону, в 1996 году на заседании Правления Бурятского отделения Международного Союза деятелей эстрадного искусства было принято решение: «... учредить Учреждение культуры Театр-студию «АзАрт» в статусе юридического лица <...> с изначальным уставным капиталом в 7 590 000 рублей»¹.

Официально директором – художественным руководителем стала Т. Ю. Смирнягина, но фактически творческим процессом наряду с ней руководил и И. Л. Григурко. В соответствии с Уставом основной вид деятельности Театра-студии – создание и прокат спектаклей и других видов представлений².

В то же время на основании Устава театр мог осуществлять и другие виды деятельности, такие как: издательская, коммерческая деятельность; осуществление международных контактов для укрепления культурных связей; организация, проведение и участие в конкурсах и фестивалях, в Бурятии, России и за рубежом; проведение досуговых мероприятий, изготовление и реализация бутафории, сценических костюмов; аренда помещения театра; оформительские работы; рекламная деятельность. Также театр-студия имел право осуществлять внешнеэкономическую деятельность в соответствии с законодательством: организация и участие в международных акциях, фестивалях, конкурсах, лабораториях, изготовление рекламной продукции и т. д.³.

4 октября 2000 года в Улан-Удэ было зарегистрировано негосударственное учреждение культуры «Театр пластической драмы “ЧелоВЕК”»⁴, руководителем которого являлся И. Л. Григурко.

¹ Выписка из протокола заседания правления БО МСДЭИ от 01. 10. 1996 [Электронный ресурс] // [Сайт Е. В. Марковой о пантомиме]. URL: <https://mimes.ru/ВЫПИСКА%20ИЗ%20ПРОТОКОЛА%20ЗАСЕДАНИЯ%20ПРАВЛЕНИЯ?view> (дата обращения: 08. 02. 2016).

² Устав Учреждения культуры Театра-студии современной пластики и пантомимы «АзАрт» [Электронный ресурс] // Там же. URL: <https://mimes.ru/УСТАВ%20Учреждения%20культуры%20Театра-студии%20современной%20пластики%20и%20пантомимы%20«АзАрт»?view> (дата обращения: 08. 02. 2016).

³ См.: Там же.

⁴ Театр пластической драмы «ЧЕЛОВЕК» (негосударственное учреждение культуры) [Электронный ресурс] // Сведения о государственной регистрации юридических лиц, индивидуальных предпринимателей, крестьянских (фермерских) хозяйств // Федеральная налоговая служба. URL: <https://egrul.nalog.ru/> (дата обращения: 18. 07. 2015).

Таким образом, о произошедшем в 2000 году прекращении деятельности театра-студии современной пластики и пантомимы «АзАрт» и появлении нового театра пластической драмы «ЧелоВЕК» фактически можно говорить как о ребрендинге, который проявился в данном случае в смене названия театра и перефразировке в новом названии направления его деятельности: с *пластики и пантомимы* на *пластическую драму*.

В течение четырех лет театр пластической драмы «ЧелоВЕК» продолжал функционировать в родном городе, не получая при этом никакой государственной поддержки. К 2004 году у театра появились предложения, связанные с приглашением на работу в другие города (Новосибирск, Омск, Екатеринбург). Переезд в Омск был осуществлен по инициативе исполнительного директора продюсерского центра «Красный путь» М. А. Куликова, который предложил свои услуги по продвижению театра «ЧелоВЕК». Каждый переезд (Омск, затем Санкт-Петербург) объяснялся желанием коллектива приблизиться к европейской части страны, чтобы минимизировать затраты на гастроли и поездки на фестивали и конкурсы. И. Л. Григурко стремился укрепить положение коллектива в стране, сделать его известным за рубежом. Каждый раз театр искал лучших для себя условий, как в творческом плане, так и в финансовом, бытовом.

18 января 2005 года М. А. Куликов зарегистрировал в Омске Общество с ограниченной ответственностью (ООО) «Театр пластической драмы “ЧелоВЕК”»¹ с уставным капиталом – 10 000 руб. (причем в юридическом адресе был указан г. Санкт-Петербург), став его директором.

Спустя 12 с небольшим месяцев, 27 января 2006 года, М. А. Куликов открыл еще одну организацию иной организационно-правовой формы – автономную

¹ См.: Театр пластической драмы «ЧелоВЕК» (общество с ограниченной ответственностью) [Электронный ресурс] // Сведения о государственной регистрации юридических лиц, индивидуальных предпринимателей, крестьянских (фермерских) хозяйств // Федеральная налоговая служба. URL: <https://egrul.nalog.ru/> (дата обращения: 18. 07. 2015) или Театр пластической драмы «ЧелоВЕК» (общество с ограниченной ответственностью) [Электронный ресурс] // Сведения о деятельности театра // Информация о юридических лицах и индивидуальных предпринимателях RusProfile.Ru. URL: <http://www.rusprofile.ru/id/536143> (дата обращения: 18. 07. 2015).

некоммерческую организацию (АНО) «Театр пластической драмы “ЧелоВЕК” имени Нелли Дугар-Жабон»¹. Организационно-правовая форма АНО потребовалась театру, чтобы иметь возможность получать различные гранты, чего коммерческие организации изначально были лишены.

Разногласия между коллективом и директором М. А. Куликовым привели к тому, что 1 июня 2007 г. В Санкт-Петербурге было создано Общество с ограниченной ответственностью (ООО) «Театр пластической драмы “ЧелоВЕК” имени Нелли Дугар-Жабон»², с уставным капиталом 10 000 руб., где генеральным директором стал И. Л. Григурко. В Санкт-Петербурге выбор именно этой организационно-правовой формы объяснялся довольно просто. Конечно, для получения субсидий Комитета по культуре Санкт-Петербурга и необходима была форма некоммерческой организации, но в тот период были сложности с регистрацией в Министерстве юстиции, поэтому проще было создать коммерческую организацию. Самым приемлемым вариантом была форма ООО, в которой было легче вести бухгалтерскую отчетность, а сам термин «с ограниченной ответственностью» означает, что в случае ликвидации учредители отвечают по своим обязательствам только своим первоначальным вкладом. Получение прибыли, которое в соответствии с законом составляет основную цель любой коммерческой организации, реально не было целью театра. «Какая прибыль, – вспоминает исполнительный директор Ольга Аршанская, – когда у тебя 28

¹ См.: Театр пластической драмы «ЧелоВЕК» имени Нелли Дугар-Жабон (автономная некоммерческая организация) [Электронный ресурс] // Сведения о государственной регистрации юридических лиц, индивидуальных предпринимателей, крестьянских (фермерских) хозяйств // Федеральная налоговая служба. URL: <https://egrul.nalog.ru/> (дата обращения: 18. 07. 2015) или Театр пластической драмы «ЧелоВЕК» имени Нелли Дугар-Жабон (автономная некоммерческая организация) [Электронный ресурс] // Сведения о деятельности театра // Информация о юридических лицах и индивидуальных предпринимателях RusProfile.Ru. URL: <http://www.rusprofile.ru/id/4784182> (дата обращения: 18. 07. 2015).

² См.: Театр пластической драмы «ЧелоВЕК» имени Нелли Дугар-Жабон (общество с ограниченной ответственностью) [Электронный ресурс] // Сведения о государственной регистрации юридических лиц, индивидуальных предпринимателей, крестьянских (фермерских) хозяйств // Федеральная налоговая служба. URL: <https://egrul.nalog.ru/> (дата обращения: 18.07.2015) или Театр пластической драмы «ЧелоВЕК» имени Нелли Дугар-Жабон (общество с ограниченной ответственностью) [Электронный ресурс] // Сведения о деятельности театра // Информация о юридических лицах и индивидуальных предпринимателях RusProfile.Ru. URL: <http://www.rusprofile.ru/id/4442426> (дата обращения: 18. 07. 2015).

человек, которым нужно платить зарплату, всем снимать жилье, обеспечивать в идеале страховку, аренду помещений, перевозку декораций»¹.

Возможно, переезд в Санкт-Петербург был ошибкой. Ведь за два года работы в Омске театр сумел заявить о себе как о знаковом коллективе, завоевал признание жителей, губернатор области Л. К. Полежаев обещал сделать театр государственным, выделить ставки, предоставить помещение, и, как считает сам Григурко, это было возможно, если бы театр еще какое-то время продержался в Омске и не переехал в Санкт-Петербург².

1.4. Формирование творческого состава

На первой стадии своей деятельности *Студия современной пластики и пантомимы* фактически была студенческим театром на базе ВСГИКа. Актерами в нем были студенты, принятые в 1992 году на обучение специализации «Артист эстрады», а режиссерами-постановщиками – преподаватели: И. Л. Григурко – руководитель курса и Т. Ю. Смирнягина – преподаватель актерского мастерства и режиссуры. Куратором и вдохновителем этого начинания была Н. П. Дугар-Жабон.

Отбор артистов труппы для театра происходил фактически в ходе конкурсных испытаний при приеме студентов в Институт, сначала в 1992 году на курс И. Л. Григурко, а в 1994 году на аналогичный курс, набранный Т. Ю. Смирнягиной. Для студентов репетиции и спектакли были фактически элементом учебного процесса, причем весьма важным элементом. Руководство театра никто не назначал. Оно состояло из преподавателей, объединившихся в силу единомыслия.

В 1996 году, когда студенты набора 1994 года были на третьем курсе, они уже два года играли спектакли в рамках сформированной в вузе еще в 1992 году *Студии современной пластики и пантомимы*. Высокий художественный

¹ О. Аршанская – Ю. Куниной. Интервью от 09. 03. 2016. С. 1 // Личный архив автора.

² См.: И. Григурко – Ю. Куниной. Интервью от 20. 03. 2016. С. 10 // Личный архив автора.

результат, полученный в рамках образовательного процесса, был очевиден. Но происходящее не вполне соответствовало названию специализации «*Артист эстрады*», в рамках которой реализовывалась программа. И руководство вуза решилось на неординарный шаг: запросить лицензию на специализацию «*Актер театра пантомимы*».

В тот период в нашей стране не было опыта разработки подобных образовательных программ в высшей школе. Проект соответствующего рабочего учебного плана и авторские программы дисциплин отправили в Москву. Как писала одна из республиканских газет, прибывший из Щукинского училища эксперт, «посетив все лекции, репетиции, спектакли, вынес свой вердикт: “Я ничего не могу поделать: здесь есть своя школа, неведомая Москве, есть Театр”. <...> Через неделю пришла телеграмма, и “азартовцы” получили лицензию Госкомвуза»¹.

Профессиональный театр сформировался фактически на базе первого выпуска артистов пластического театра ВСГИКа. Получившие в 1997 году дипломы о высшем образовании студенты курса И. Л. Григурко стали первыми профессиональными артистами, трудовые договоры с ними заключило *частное учреждение «Театр-студия “АзАрт”*», в этом же году зарегистрированное как юридическое лицо.

Все недавние выпускники Института были официально оформлены в штат с записью в трудовой книжке, имели страховой медицинский полис, регулярно получали заработную плату исходя из внутренней тарификации и сложности исполняемых ролей. И это в те трудные времена, когда многие, даже народные и заслуженные артисты в государственных театрах Улан-Удэ, да и других провинциальных театрах России месяцами не получали зарплату.

Количественный состав труппы Театра-студии «АзАрт» на протяжении всего его существования (и в студенческий период, и в профессиональный) варьировался от 13 до 18 человек.

¹ Богданова О. Спектакли без сурдоперевода // Молодежь Бурятии. 1998. 2 дек. С. 12.

Как правило, в театре-студии актеры совмещали несколько должностей. Помимо основной актерской деятельности, студийцам «АзАрта» приходилось выполнять и другие функции: звукооператора (М. Суранова), светооператора (А. Ушаков), осветителей (Л. Шеломенцева, С. Ильина, Л. Полякова), костюмера (О. Карасева), сценариста (Ю. Вишняков), художника (И. Калашникова), швеи (Э. Мандарова), репетитора (Е. Доржиева), помощника режиссера (Е. Герасимова), заведующего бутафорским цехом (Э. Манзарханов)¹. Совмещали должности и руководители театра. Например, программки спектаклей свидетельствуют о том, что костюмы изготавливал сам И. Григурко, пока в театр не пришла художник по костюмам Е. Демидова².

Таким образом, в творческом плане «АзАрт» формировался как профессиональный театр, а по организационной структуре оставался любительским.

В 1999 году Григурко осуществил во ВСГИКе третий и последний набор студентов, которых готовили как актеров пластического театра, составивших основную часть труппы *Театра пластической драмы «ЧелоВЕК»*.

Как и у артистов балета, так и у актеров пластического театра существует верхняя возрастная граница, когда им становится сложно выполнять те элементы, которые ранее давались довольно легко. А к 2000 году артисты «АзАрта» приблизились к тридцатилетнему рубежу, когда многие из них стали задумываться о дальнейшей работе: кто-то решает посвятить себя педагогической деятельности, другие – режиссуре. У многих появились семьи, появились новые интересы, и театр отошел на второй план. Кроме того, некоторые актеры покинули коллектив после

¹ См.: Заявка на грант «Мотыльки» [Электронный ресурс] // [Сайт Е. В. Марковой о пантомиме]. URL: [https://mimes.ru/Заявка%20%на%20грант%20"Мотыльки"?view](https://mimes.ru/Заявка%20%на%20грант%20) (дата обращения: 08. 02. 2016).

² Е. Демидова, будучи ребенком, занималась у И. Григурко в кружке пластической драмы при заводе КСК ЗММК (завод мостовых металлических конструкций) и параллельно экспериментировала с тканями. После окончания школы она уехала в Москву и вернулась в Улан-Удэ только в конце 1990-х. Тогда Григурко ее пригласил, и с этого времени она стала художником театра. Именно благодаря ей в репертуаре «ЧелоВЕКа» появилось шоу «Жажда», основу которого составляла коллекция разработанных ею костюмов (из пластика, пластиковых бутылок, полиэтилена, странных шнуров).

отъезда в 2000 году Т. Ю. Смирнягиной. Поэтому из творческого состава АзАрта в труппе ЧеловеКа осталось только три актера.

При переезде в Омск в августе 2004 года в труппе театра «Человек» состояло 17 актеров¹, из которых трое были из состава «АзАрта»: И. Калашникова – единственная, кто остался из первого набора, Л. Шеломенцева – студентка второго набора, который специализировался на пантомиме и пластике, и Д. Галсанов, который учился на курсе последнего набора, но еще до обучения в институте участвовал в спектакле «АзАрта». Остальные 14 – это выпускники ВСГАКиИ 2004 года, последнего курса И. Григурко. Кроме этого в составе театра были еще четыре человека административно-обслуживающего персонала. Л. Юданова работала главным администратором, А. Юданов – светооператором и заведующим постановочной частью. Г. Михаленко – швея и костюмер, В. Трифанов – композитор («Песни дождя», «Берегиня») и звукооператор.

Отдельно необходимо выделить Л. Глухову – актрису и певицу театра, которая совмещала работу с должностью заведующего литературной частью. Остальные актеры официально не совмещали никаких должностей. При этом каждый из артистов должен был сам уметь гримироваться, собрать и проверить необходимый ему реквизит. Мужская часть труппы на площадках выполняла функции монтировщиков, если на некоторых из арендуемых площадок они не были предоставлены, даже занимались распространением билетов, получая при этом процент от продажи.

За время работы коллектива в Омске (август 2004 – декабрь 2006), а затем в Санкт-Петербурге (январь 2007 – май 2010) его штат увеличился на пять-семь человек. В первую очередь набирали людей, имеющих хореографическую или акробатическую подготовку. Среди актеров, например, был мастер спорта по художественной гимнастике. Еще в Улан-Удэ, до переезда в Омск, в театр пришла

¹ Кадырова Э. «Человек: портрет в пространстве и времени [Электронный ресурс] // Омск театральный. 2005. Март. URL: <http://www.sibmincult.ru/ot/0305art13.php> (дата обращения: 25. 11. 2014).

Ж. Галсанова, которая первую половину дня училась в хореографическом училище, а вторую – профессионально занималась пантомимой и пластикой.

В омский период к труппе театра присоединились А. Попов, С. Шелкунов и Т. Рыжкова. Арсений Попов в Омске с детства занимался в Лицейском театре, в котором есть взрослый, абсолютно профессиональный состав, и дети, с которыми занимаются педагоги. Среди обязательных предметов — профессиональные дисциплины: сценическая речь, пластика, танец, актерское мастерство¹. Сергей Шелкунов, тоже омич, пришел на мастер-класс к И. Григурко, после которого был приглашен в труппу театра. Татьяна Рыжкова родилась в Байкальске, училась по специальности «актерское искусство» в Алтайском государственном институте культуры (курс А. Вахромеевой), с радостью ответила на приглашение и переехала в Омск. Несмотря на то, что у нее было театральное образование, она вынуждена была сама осваивать пластику в той мере, которая необходима для того, чтобы быть задействованной в труппе: «За месяц влилась, как будто здесь и была. Хотя все знают, чего ей это стоило. Ночи слез. Но в “Песнях дождя” исполняла одну из главных ролей»².

Другие актеры, принятые в театр, не имея специальной движенческой пантомимической подготовки и не выдерживая нагрузок, довольно быстро уходили, буквально через несколько месяцев. Таким образом, в театре из вновь поступивших оставались актеры, либо имевшие специальную подготовку, либо имевшие большое желание и колоссальное упорство.

Увеличился не только штат актеров. В Петербурге возникла необходимость расширения административного аппарата. О. В. Аршанская, до этого выполнявшая обязанности PR-директора и сделавшая очень много для существования коллектива, стала исполнительным директором. Появился заместитель директора по организации зрителей и гастрольной деятельности С. В. Хлопков, проработавший несколько месяцев, и помощники исполнительного директора

¹ См.: Драматический лицейский театр [Электронный ресурс] // Официальный сайт. URL: http://www.liceydrama.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=24&lang=ru (дата обращения: 15. 09. 2016).

² И. Григурко – Ю. Куниной. Интервью от 20. 03. 2016. С. 8 // Личный архив автора.

М. Короткова и Е. Коваль, в обязанности которых входила работа с билетами и реклама. Бухгалтер Т. Рязанова занималась еще и внешними связями, международными контактами.

Таким образом, изначально формирование творческого состава нового театра пантомимы в Улан-Удэ осуществлялось, можно сказать, в идеальных условиях высшего учебного заведения – Восточно-Сибирского государственного института культуры, администрация которого была готова пойти на эксперимент открытия подготовки по новой специализации «Актер театра пантомимы». Эксперимент оказался весьма плодотворным. В 1997, 1999 и 2004 году он дал три выпуска хорошо подготовленных артистов новой специализации, которые и составили труппу, сначала Театра-студии современной пластики «АзАрт», а затем и его преемника – Театра пластической драмы «ЧелоВЕК». Актерский состав в силу объективных причин постоянно менялся. Но пока И. Л. Григурко оставался педагогом ВСГАКиИ, в труппе театра были исключительно выпускники этих трех курсов, воспитанные в единой вере и освоившие сложную технику пантомимы. После отъезда Григурко с театром в Омск, а затем и в Санкт-Петербург пришлось пополнять труппу актерами, не имеющими специальной пантомимической подготовки. Как правило, это были либо выпускники хореографических училищ, либо спортсмены – гимнасты, акробаты. И лишь немногие из них соответствовали высоким требованиям к актерскому и пластическому мастерству, которые предъявлял заданный уровень репертуара.

1.5. Репертуар

Проблема репертуара для коллективов пантомимы – одна из самых сложных, в силу специфической драматургии. Под драматургией пантомимы понимается тематическое и событийное содержание, которое выражается мимом не вербально, а посредством движения. Соответственно, как и в балете, в сценарии – не слова персонажа, а его действия. При этом фабула как череда взаимосвязанных

событий часто не играет важной роли, ее может и вообще не быть. Вместо этого возникает цепь ассоциаций, благодаря которым пантомима может «облечь мысль номера непосредственно в пластическую метафору, в поэтический или философский символ»¹.

Проблемы создания драматургии пантомимы не вполне исследованы. Нет единого подхода даже к терминологии: Р. Славский, говоря о драматургии пантомимы, использует, как в балете, термин «либретто»², тогда как А. Румнев называет это «сценарием»³.

Все сценарии – авторские, эксклюзивные, поэтому унифицированного репертуара в театрах пантомимы не существует до сегодняшнего дня, и показ спектаклей разными коллективами на фестивалях вызывает огромный интерес.

В репертуаре театра-студии «АзАрт» первыми стали пять разножанровых спектаклей. В 1993 году поставлен музыкально-пластический этноспектакль «Дождь снов» – совместная работа с «Театром песни “Уянга”» С. и Э. Жамбаловых, показанный шесть раз. Жамбаловы решили создать спектакль по бурятской легенде «Дождь снов», нашли спонсоров и предложили студентам второго курса ВСГИКа (набора 1992 года) принять участие в постановке. Это предложение пришлось очень кстати, так как в соответствии с концепцией Н. П. Дугар-Жабон, ребята должны были учиться работать с этническим материалом.

Следующая постановка студийцев – пластические этюды «Игра в фанты» по рассказам А. П. Чехова (1994), показанная тоже шесть раз в учебном театре и впоследствии послужившая основой для спектакля «Вальсирующие» (1999).

Представление *версия-униформа* по Сальвадору Дали из студенческой учебной работы переросло в полноценный спектакль «Анаморфозы действительности на фоне шутов» (1995).

¹ Богданов И. А., Виноградский И. А. Драматургия эстрадного представления : учебник. СПб. : Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 2009. С. 154.

² Славский Р. Е. Искусство пантомимы. С. 108, 118.

³ Румнев А. А. Пантомима и ее возможности. С. 17.

В 1996 году поставлена эстрадно-развлекательная программа «Отдыхай! или Мимокопилка». В этом же году выпущена вторая версия спектакля «Анаморфозы шутов» и тогда же состоялась премьера спектакля-притчи «Мотыльки» по эротическим танкам Японии.

В период 1997 – 2000 годов в репертуаре появляются еще пять постановок: «Смехотролли» (1997), спектакль-кручина «Коммуналка» (1998), пластический верлибр «Зов молний» (1998), экспрессивное шоу «Жажда» (1999), драма по мотивам произведений А. П. Чехова «Вальсирующие» (1999), а также вторая и третья постановочные версии спектакля-притчи «Мотыльки» (1997, 2000).

Кроме того, были осуществлены два проекта для детской аудитории. В 1998 году – «Тайна новогоднего подарка» (*новогоднее музыкальное шоу*) по заказу Бурятской государственной филармонии (прошел 18 раз, 9 дней по два спектакля в день). В 1999 году – детский музыкально-пластический спектакль – «Дед Мазарт и зайцы» (*уморительно-фантастическое завихрение*) – коммерческий проект по целевому заказу БУРЭНЕРГО (на сцене Бурятского государственного театра драмы им. Хоца Намсараева прошло 12 спектаклей).

Среди перечисленных постановок почти не увидим привычных жанровых определений. Художественные руководители предпочитали красочные определения: *версия-униформа, спектакль-притча, спектакль-кручина, пластический верлибр* и т. п. Тем самым подчеркивался авторский подход к жанру спектакля.

В Театре пластической драмы «ЧелоВЕК» на протяжении 9 лет (2000 – 2009) было создано семь новых постановок:

«Женщина с витрины» (*пантомима-балет*) – эту постановку режиссер В. Шевченко перенес из своего иркутского театра «Размышление» (2000);

«Три новеллы о смерти» (*кич-декаданс*) (2000);

«Записки сумасшедшего» (*мимодрама по произведениям М. Е. Салтыкова-Щедрина и Н. В. Гоголя*) (2001);

«Песни Дождя» (*спектакль-телосозерцание*) (2003);

«Берегиня» (*народная баллада*) (2004);

«Excerpta (*парафраз, выбранные места*)» (2007);

«СтрАсть» (*концерт для голоса и тела*) – режиссер-постановщик Михаил Поляков (Израиль), режиссер по пластике Игорь Григурко, музыка – Астор Пьяццола, русская версия стихов песен – Людмила Глухова (2008).

Постановщиками спектаклей «АзАрта» были художественные руководители театра Т. Ю. Смирнягина и И. Л. Григурко.

ЧелоВЕК сохранил в своем репертуаре ряд прежних постановок, в том числе «Мотыльки» и «Анаморфозы действительности на фоне шутов» (с изменением названия на «Анаморфозы шута» пластическая фантазия, посвящается Сальвадору Дали). На афишах и в программках этих спектаклей остался только один режиссер-постановщик – И. Л. Григурко. Приглашение в некоторых случаях других режиссеров объяснялось желанием Григурко дать возможность артистам поработать с разными режиссерами, ощутить разные подходы к пантомиме и пластике.

«**Мотыльки**» – *спектакль-притча* (1996, вторая и третья редакции – 1997, 2000) появился благодаря Людмиле Глухой. Она привезла из Санкт-Петербурга сборник японских танков, которые, на ее взгляд, были очень пластичны¹. Начался поиск способа работы с поэтическим материалом в пластике. «Потом Нелли Петровна Дугар-Жабон, – вспоминает Э. Манзарханов, – посоветовала посмотреть “Золотой храм” Ю. Мисимы. Именно одна из глав этого романа “Воспоминание монаха” стала основой спектакля. Драматургией занималась Татьяна Юрьевна, у которой на тот момент было больше опыта»². Таким образом, спектакль поставлен по мотивам поэзии Рубоко Шо и романа Юкио Мисимы «Золотой храм». Основной постановочный принцип – синтез балета, акробатики и традиционной восточной пластики. Звуковое сопровождение – буддийские мантры.

«Решенный в жанре притчи, спектакль пронизан ощущением зыбкости бытия, мимолетности мгновения»³. Это рассказ-аллегория о Мужчине и Женщине,

¹ См.: Л. Глухова – Ю. Куниной. Письмо от 11. 03. 2016 // Личный архив автора.

² Э. Манзарханов – Ю. Куниной. Письмо от 16. 10. 2016 // Личный архив автора.

³ Володин С. Мотыльки вернулись // Бурятия. 1998. 26 мая.

которые стремятся друг к другу, но обжигают «крылья» об огонь любви и страсти. Их прообразами являются в начале действия как раз мотыльки, скрывающиеся под просвечивающей тканью. Они олицетворяют жажду жизни во взаимоотношении друг с другом, мотыльки открыты в своих желаниях. В мире людей, напротив, все заранее продумано, здесь скрывают свои мечты, не испытывая во всей полноте ощущений счастья, полной радости. Их различие подчеркнуто применением принципа контрастного темпоритма: в сценах мотыльков – быстрый, его основа – движение вперед, у людей же – замедленный. Этим создается ощущение нежелания людей двигаться навстречу друг другу, развивать отношения. Скорее всего, поэтому трагичен итог их отношений – смерть их ребенка: «оба они... появляются на сцене облаченные в черное. Причем – Мужчина по-прежнему в кимоно, а женщина в белом балахоне, с обнаженными до колен босыми ногами, а поверх балахона – черная накидка, которую Мужчина сорвет, приблизившись к Женщине»¹.

В спектакле смешиваются, переплетаются временные пласты – реальности и воспоминаний. Постановщики спектакля «Мотыльки» предлагали зрителям увидеть один и тот же сюжет с разных сторон. Для этого режиссеры используют два вида времени – одно, которое было когда-то и осталось в памяти, а второе – настоящее. Действующие лица, символизирующие «воспоминания в реальности»: Мужчина – Бамбуковый Веер повествует о своей первой любви, о своей женщине – Хитрой Лисице; похожая ситуация была и у Женщины – Птицы с намокшими крыльями. Обе любви оставили печальный след. Воспоминания не могут согласоваться с реальностью происходящего, и между этими временами идет постоянная борьба. Сюжет построен так, что Женщина-Птица соединяется с Мужчиной-Бамбуковым Веером, но при, казалось бы, удачном соединении (плотской любви и духовной любви) они не дополняют друг друга, а напротив – каждый становится одиноким. Это приведет к трагическому финалу – самоубийству главных героев. В эпилоге происходит волшебство – люди

¹ Маркова Е. В. Человек – явление редкое // Петербургский театральный журнал. 2007. № 3 (49). Май. С. 68.

превращаются в мотыльков. Завершалась постановка своеобразной кодой – повтором начального танца, но уже в исполнении человеческих персонажей. Люди следуют за мотыльками, пытаются имитировать их свободу и душевную подвижность.

Вся постановка пронизана метафорами, оставляя зрителю пространство для личной фантазии.

Спектакль «Мотыльки» был интересен по содержанию и очень сложен технически, поскольку использовал элементы акробатики. Большой удачей этого спектакля стало его музыкальное оформление (Рик Кэстнер, Джордж Рейес, «Bel Canto», «Dead Can Dance»). Не случайно на Международном фестивале «Мимолёт-97» он был удостоен восьми премий: за лучший спектакль, за лучшее художественное оформление, за лучший актерский ансамбль, за лучшую режиссерскую работу, лучший сценарий, а также за женскую роль, мужскую роль и костюмы.

«Коммуналка» – спектакль-кручина (1998, режиссер В. Шевченко) сделан в стилистике бытовой пантомимы. Жанровое определение «кручина» оправдано, ведь действие спектакля начинается сразу после войны. Оригинальные декорации – обилие матерчатых занавесок с изображением дверей, прикрепленных к веревкам прищепками, символизируют не просто коммунальный быт, но глубинную незащищенность человека и зыбкость бытия. Актерам удалось создать яркие характерные образы, которые дополнила прекрасно подобранная музыка.

Спектакль «Коммуналка» очень понравился не только зрителям, но и членам жюри фестиваля «Мимолёт-98». Почетный гость фестиваля Лоран Деколь, ученик Марсея Марсо, «аплодировал артистам стоя. Позже, уже после показа, он признался, что во время действия просто плакал»¹. «Коммуналка» была удостоена дипломов первой степени за лучший спектакль, за лучший сценарий, за лучшие костюмы и женскую роль (Э. Мандарова), второй степени – за женскую роль (М. Суранова) и диплома за мужскую роль (А. Ушаков).

¹ Паперная И. Мимолетные видения: глазами наших корреспондентов // ЧП-свежая [Иркутск]. 1998. 18 авг. С. 3.

Спектакль «**Зов молний**» – *пластический верлибр*, впервые был показан 5 октября 1998 года, хотя первоначальная задумка появилась за пять лет до этого. В его основе – стихи бурятского поэта Н. Нимбуева, многие из которых написаны верлибром, что и дало определение жанру спектакля. При этом в постановке не проговаривается ни одной строчки из стихотворений. Следуя постулату Н. П. Дугар-Жабон, все метафоры передаются пластикой актеров, благодаря которой возникает тот или иной образ. Весь спектакль пронизан движением от жизни к смерти. В оформлении использованы предметы, напоминающие геометрические фигуры (трапеции, ромбы с вставками разноцветных стеклышек, через которые поэт смотрит на мир), и задрапированная лестница, ведущая вдаль. В конце спектакля эти геометрические фигуры трансформируются в ограду могилы.

Смысловая ось спектакля – образ *поэта* (Д. Галсанов). Вначале герой живет в неразрывной гармонии с природой и с самим собой. Юный, крепкий, в простых штанах и рубашке, он держит внимание зрителя, хотя вроде бы ничего особенного не делает. Просто сидит среди яркого света и птичьего пения, просто смотрит по сторонам, просто ест яблоко. Невольно вспоминаются строки Нимбуева:

*Стою на планете
под деревом моей родины.
Играю словом -
румяным краснощеким яблоком -
подкидываю и ловлю его, подкидываю и ловлю его.*

Персонаж *Дары Пегаса* (Э. Манзарханов) разрушает гармонию в душе мальчика. Поэтика спектакля основана на контрасте двух планов: реального героя и персонажей, рожденных его же фантазией: *Время* (И. Григурко), *Девушка в белом* (Л. Николаева), зовущая его за собой к недостижимому идеалу, может быть, это муза поэта, бабочки, мерцающие, серебристые персонажи снов и видений, которые привела с собой *Ночь* (Э. Мандарова), вовлекают поэта в свое движение.

Контраст подчеркивается световой партитурой: теплый свет – для героя, холодные тона – для остальных персонажей. Синтез музыки¹, пластики, изысканных костюмов создает на сцене фантастический мир. «...Высокая поэзия породила одухотворенные сценические образы»², – откликнулась на спектакль в 1998 году бурятская пресса.

«**Жажда**» – *экспрессивное шоу* (1999) построено на сочетании пластики и вокала (в исполнении Л. Глуховой). В основе драматургии – воплощение различных граней жажды: жажда любви, жажда страсти и т. д. Л. Глухова представала перед зрителем в трех образах – языческой богини, певицы кабаре и латиноамериканской певицы. Каждый образ имел не только пластическое, но и музыкальное решение. Авторская коллекция костюмов бурятского дизайнера Е. Демидовой сделала спектакль необычным и ярким.

«**Женщина с витрины**» – *пантомима-балет* (2000), постановка Валерия Шевченко. И опять в основе драматургии – принцип контраста, только теперь это противопоставление живых людей и манекенов. Их диалектическая взаимосвязь становится темой спектакля. Его основной, центральный мотив – как часто в жизни люди превращаются в манекены. На протяжении спектакля мужчина, влюбившись в манекен, пытается превратить его в живую женщину. Манекен оживает, но сам человек, напротив, становится манекеном. «Женщину с витрины» И. Григурко рассматривал как самый понятный зрителю спектакль, с которого надо начинать знакомство с «ЧеловеКом». Без единого слова актеры рассказали о том, что для человека означает любовь – как страсть, как счастье и как испытание.

Спектакль «**Три новеллы о смерти**» – *кич-декаданс* впервые показан на фестивале «Мимолёт» в 2000 году. В нем использован так любимый «ЧеловеКом» прием параллелизма, воплощенный в двухъярусной сценографии – своеобразной «перекличке» Земли и Неба.

¹ В спектакле использована музыка И. С. Баха, Himekami, Sacred Spirit, группы «Белый острог», А. Федорова. См.: программа спектакля «Зов молний» 1998 г.

² Найдакова В. Когда являются Музы и Пегасы // Бурятия. 1998. 14 окт. С. 22.

Два ангела, сидя на облаке, читали книгу человеческих жизней и обронили на землю белый лист. Так начиналась первая *Черная новелла* о писателе, о его творческих муках. *Поэт* создал четыре страницы, и на это ушла вся жизнь. Даже приход *Музы* ничего не смог изменить. Жизнь – кончается, но парят в небе четыре птицы – страницы его Книги.

Вторая новелла – *Красная*. *Ангелами* брошен красный лист, символ огня, страсти. На земле – страдающая от безответной любви *женщина*. Ради этой любви она готова на все, даже на смерть. В небе – *ангел*, который безнадежно пытается ее спасти.

Третья новелла – *Белая*. На земле – *человек*, мечта которого – летать. Рядом с ним – *женщина*, не понимающая его мечту. И здесь все заканчивается смертью. Но именно в смерти человек, свободный от всего земного, – взлетает.

«Зал смотрел, как Игорь Григурко поднимается в небо на двух белых крыльях и знал, что это – память по умершей два года назад Нелли Петровне Дугар-Жабон. Птице, которая улетела вместе с “Мимолетом” 1999 года. Но кто сказал, что смерть – это не полет?»¹

«Песни дождя» – спектакль-телосозерцание, впервые сыграли 17 октября 2003 года. На эту постановку И. Григурко получил благословение известного буддийского учителя Еше-Лодой-Ринпоче. В основе сценария – книга светских стихов «Океан мелодий» Далай-Ламы VI, который как поэт был известен под именем Цаньян-Жамцо. Ведущий принцип спектакля – импровизация. Вокализ Л. Глухой под звуки бубна от спектакля к спектаклю не повторяется: «Я просто пою. Как слышу. Как хочу. Я никогда не выучу эту партию до конца: каждый раз в спектакле она другая»². Самих стихов мы не слышим, их стилистика передана музыкой, вокалом, пластикой актеров, которые «материализуются из пустоты, из темноты, из космоса»³. Идея спектакля – поиск гармонии в отношениях людей друг

¹ Скальский А. Три новеллы Игоря Григурко [Электронный ресурс] // newsBabr.com. 2001. 31 авг. URL: <http://newsbabr.com/?IDE=69423> (дата обращения: 07. 10. 2014).

² Цит. по: Дубонос О. «ЧелоВЕК» в «Золотой маске» // Бизнес-курс. 2005. № 18. 18 мая. С. 72.

³ Кузнецова А. Фестивальные брызги: «Культурные празднества от Керчи до Вологды» // Литературная газета. 2005. 13-19 июля. № 28. С. 10.

с другом, с природой. Персонажи, как обычно у «ЧелоВЕКа», метафоричны: *Странник любви, Луна, Лотос, Хозяйка вина.*

Форма спектакля создавалась с помощью разнообразных художественных средств, взаимодействовавших друг с другом в едином творческом процессе. В качестве оформления художником из Иркутска А. Шолоховым использованы разноцветные нити, ткани, обозначающие землю (желтый цвет), воздух (голубой), мудрость (бордовый). «Сматывая в клубок разноцветную пряжу, Хранительница связывает весь спектакль единой музыкальной нитью. И в этой нескончаемой песне-импровизации есть все – и восточные мотивы, и джазовые ритмы, и русские плачи-причитания. Ее пение, поражающее сложностью голосового плетения и при этом легкостью, искренностью исполнения, стало настоящим театральным событием. Недаром, вручая “Золотую Маску” Людмиле Глуховой, знаменитый композитор Родион Щедрин назвал певицу “гениально одаренной”»¹.

В спектакле «**Берегиня**» – *народной балладе* (2004) тоже используется прием параллелизма. Реальность жизни славянской женщины воплощена в 15 обрядах, которые сопровождают ее от рождения до смерти. Однако театр не ставил цель показать обряд как таковой, создателям была важна не внешняя сторона обрядности, но ее суть, то соединение Реальности и Космоса, которое и превращает танец, песню, пластику в историю души.

К русскому фольклору «ЧелоВЕК» не обращался до этого ни разу, поэтому многое приходилось изучать и прорабатывать впервые. Для постановки хореографии в стиле модерн был приглашен из Москвы балетмейстер А. Ощепков. За музыкальную концепцию, композицию и аранжировку отвечал В. Трифонов.

Спектакль «**Excerpta**» (*Парафраз. Выбранные места*) (2007) создавался творчеством и организационно-экономическим участием множества людей. Работая в Омске, И. Л. Григурко познакомился с Ириной Болеславовной Ткаченко, директором концертно-театрального центра «Югра-Классик» города Ханты-Мансийска, где «ЧелоВЕК» впоследствии постоянно выступал. Она предложила

¹ «ЧелоВЕК» переехал в Петербург! [Электронный ресурс] // Городовой СПб.Ru. 2007. 26 янв. URL: <http://www.gorodovoy.spb.ru/rus/news/culture/p693490.shtml> (дата обращения: 12. 09. 2014).

идею музыкально-пластической композиции по «Петербургским повестям» Н. В. Гоголя на музыку «Гоголь-сюиты» А. Шнитке из музыки к спектаклю Театра на Таганке «Ревизская сказка» (1981).

В проекте, помимо театра «Человек», участвовали квартет народных инструментов «Карусель» из Сургута, баянист Юрий Шишкин из Ростова-на-Дону, художник Сергей Февралев из Москвы и режиссер Михаил Поляков из Израиля. Была сделана аранжировка сюиты Шнитке для пяти инструментов. Игорь Григурко занимался пластикой. Так появилась «Excerpta».

Из режиссерских находок этой постановки отметим пляшущие «носы», окружающие со всех сторон майора Ковалева в финале одной из частей спектакля, образ гигантской «шинели», преследующей Башмачкина, и материализованное изображение самого Н. В. Гоголя: «Гоголь-марионетка, которого возят в подобии колясочки, и плоский деревянный Гоголь, который в финале выезжает на самоходной повозке, тоже деревянной, водруженный на игрушечную лошадку»¹.

Спектакль решен в стилистике театральной клоунады. В течение всего спектакля на сцене кружил хоровод inferнальных существ в масках и балахонах, и персонажи попадали в этот круговорот. В результате один из них влюбился до сумасшествия, другой утром обнаружил пропажу носа, у третьего отобрали на улице шинель. Критика отмечала прекрасную работу актеров, их гибкость, колоритность и то, что им удалось создать гротескные образы².

Сотрудничество с М. Поляковым было продолжено работой над спектаклем **«СтрАсть»** – *концерт для голоса и тела*. Поляков предложил сделать спектакль на музыку аргентинского композитора XX века Астора Пьяцоллы. Танго Пьяцоллы – танец борьбы двух начал: огня и льда, любви и ненависти. Спектакль задуман как

¹ Шадронов С. «Excerpta (выбранные места)». Театр пластической драмы «Человек», СПб, (фестиваль «Четыре элемента») [Электронный ресурс] // Livejournal. 2008. 2 окт. URL: <http://users.livejournal.com/-arlekin-/1226020.html> (дата обращения: 25. 10. 2015).

² См.: Сорвина М. Дневник фестиваля: «Четыре элемента» на сцене театра Луны [Электронный ресурс] // Кино-театр. ru. 2008. 4 окт. URL: <http://www.kino-teatr.ru/kino/art/teatr/846/> (дата обращения: 17. 10. 2015).

исследование человеческой страсти. Героиня спектакля, певица, в исполнении вокалистки театра Л. Глуховой, в полной мере познает ее глубину.

«Excerpta» и «СтрАсть» – последние спектакли «ЧелоВЕКа». Они были интересными, оригинальными, однако не были востребованы широким зрителем, не стали столь популярными и знаковыми, как «Мотыльки» или «Анаморфозы шута». Хотя и в них проявились постановочные принципы, характерные для поэтики театра: глубокая трактовка литературного первоисточника, принцип контраста, параллелизма, сочетание пластики и вокала.

Спектакль **«Анаморфозы действительности на фоне шутов»** – *Версия-униформа по Сальвадору Дали, впервые был показан как спектакль в 1995 году.* Хотя подобная тридцатиминутная студенческая работа – зарисовка по С. Дали была показана ранее в учебной аудитории. Об этой работе отсутствует какая-либо другая информация, поскольку она была показана в зачетно-экзаменационную сессию ограниченному кругу людей. При этом руководителям стало понятно, что на основе этого лабораторного творческого эксперимента может получиться полноценный и яркий спектакль. «И вот “Анаморфозы” удивляют и покоряют зрителей на протяжении четырех лет»¹. И не только зрителей, восторженные отзывы звучат из уст членов жюри Международного фестиваля пантомимы «Мимолёт», журналистов.

В театре «ЧелоВЕК», как уже упоминалось ранее, существовала версия этого спектакля под названием «Анаморфозы шута» пластическая фантазия, посвящается Сальвадору Дали. В основе постановки – картины С. Дали, но режиссер не повторяет композицию той или иной картины, а создает «ряд пластических и музыкальных ассоциаций»², воплощая переходящие из картины в картину образы. Он следует основному постулату одного из организаторов коллектива и своего учителя Н. П. Дугар-Жабон: «никогда ничего не переносить из жизни на сцену напрямую, а стремиться на уровне художественного образа передать

¹ Манзархарова Т. Театр «ЧеловЕК» дает «Анаморфозы» // Городская газета. 2002. 30 окт. № 43. С. 11.

² Бараева О. Живите с азартом! // Правда Бурятии. 1998. 28 нояб. С. 3.

стилистику того или иного явления»¹. Обращение к творчеству Дали было обусловлено не только интересом к его работам, но и стремлением к творческой свободе и реализации самых невероятных фантазий. Театральный критик А. В. Константинова проводит параллель между восточной мифологической традицией и мифом-ореолом, созданным вокруг художника. «Ассоциации, порожденные парадоксально-изоощренным творчеством великого испанца, создатели спектакля попытались смонтировать в универсальную конструкцию общечеловеческого мифа, и представить, в свою очередь, как нечто вроде нового мифа, которому миф-Дали служит первичной смысловой базой»². Это утверждение соответствует основной мысли работы «Миф сегодня» Р. Барта: «...миф представляет собой особую систему, и особенность эта заключается в том, что он создается на основе некоторой последовательности знаков, которая существует до него; миф является вторичной семиологической системой»³. В декорационном решении сцены также напрашиваются аналогии с мифическим храмом, с мифами о Великой Богине.

Спектакль состоит из калейдоскопа сцен, каждая из которых фокусируется вокруг конкретного образа. Однако поэтика спектакля строится на преодолении дробности отдельных сцен. Поэтому деление на сцены весьма условное, образы вырастают один из другого, вплетаются друг в друга, возникают вновь, но в других мизансценах.

При создании световой партитуры использован принцип параллелизма: оттенок света изменяется с теплого на холодный – изменяется настроение спектакля и даже характеры персонажей.

Спектакль выстроен преимущественно в темно-синих тонах (сцена с *Галой* или с *женщиной-парусом*), изредка, как вспышка, – спектр зеленого, желтого,

¹ Цит. по: Маркова Е. В. Человек – явление редкостное // Петербургский театральный журнал. С. 67.

² Константинова А. В. «Анаморфозы шута» на рубеже веков : к вопросу о языке пластического театра // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2014. № 5. С. 110.

³ Барт Р. Миф сегодня // Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика. М. : Прогресс : Универс, 1994. С. 74.

фиолетового (сцены с тиграми или куклами). Точно выстроенный рисунок света и цвета, скрупулезно подобранные костюмы, физическая подготовка артистов, готовых в любой момент действия восхитить публику своей пластической и даже цирковой (акробатической) подготовленностью создают потрясающее впечатление. «Первоисточником этой зрелищности является необычайно пластичная игра актеров, протекающая на невербальном (бессловесном) уровне в практически пустом пространстве сцены»¹ – писала Е. В. Маркова.

Н. Л. Елисеев обращает внимание, в первую очередь, не на пластику артистов, не на эффекты, а на название спектакля. Ему кажется, что именно в названии спектакля таится загадка, которую необходимо разгадать. Основной упор автор делает на раскрытии смысла слова «шут», которым характеризует самого художника и его творчество. «Цирк – вот что вспоминается при взгляде на полотна Дали. Фокусы, акробатические выверты, укрощенные хищники; предметы, летящие по воздуху, будто ими жонглируют...»². Согласимся с рецензентом: элементы шутовства присутствуют и в постановке, ведь шут был и мимом, и клоуном, и акробатом.

В одном из эпизодов спектакля возникают смелые ассоциации с цирком или даже карнавалом. Из раскрывающегося центрального занавеса выходят четыре женщины (*Роза ветров*) в серых платьях или накидках, на головах у них некое подобие шляп, в руках веера. Во время танца дамы мастерски жонглируют этими веерами, как саблями. Параллельно из противоположных кулис на котурнах выходят юноши, в руках у каждого рамы, концы которых увенчаны четырьмя шарами. Перекручивая их, актеры создают ощущение того же жонглирования.

Среди персонажей можно увидеть и знакомые по полотнам Дали *часы*, и *механических кукол*, и *женщину с головой из роз*, и *монахов-шутов* и даже *музу художника – Галу*. «Руководит» этим действием сам С. Дали, представленный в сюрреалистическом виде: в кульминационные моменты постановки появляется девочка в костюме, напоминающем образ Мальвины (беленькое платьице, белые

¹ Маркова Е. В. Человек – явление редкое // Петербургский театральный журнал. С. 67.

² Елисеев Н. Л. Живые картины // Эксперт Северо-Запад. 2007. № 8 (310). С. 37.

панталончики, белые туфельки, огромный бант только не на синих волосах, а на белых). Фантазмагоричность ее образу придают черные длинные усы, по которым можно идентифицировать личность художника. В течение спектакля *девочка-Дали* появляется на сцене девять раз – то со скакалкой, то на четырехколесном велосипеде, и каждое ее появление провоцирует возникновение нового персонажа и связанных с ним ассоциаций.

Режиссером намеренно введены в спектакль персонажи – *Краски* (шесть актеров, чьи тела полностью скрыты за облегающими комбинезонами, и лица не видны). Они висят на тросах в хаотичном порядке по периметру всего планшета сцены. Зритель видит их сразу после падения первого занавеса. Помимо запоминающегося начала впечатляет и финал, в котором вновь появляются *Краски*, но теперь они возникают из «морской пены» по велению *музы художника*.

Эта последняя мизансцена особенная. В бурлящих волнах (ткань подсвечена различными цветами) появляется *Гала*. Она обнажена, ее тело двигается в такт волнам. Волны затихают и в последний момент усиливаются с невероятной силой, создавая ощущение шторма, который забирает *музу* и поднимают ее на пьедестал в глубине сцены. Во время шторма ткань, изображающую море, переворачивают другой стороной и на ней четко видны часы – еще один атрибут картин Дали. Эти часы свидетельствуют о прошедшем времени, о времени, которое не останавливается... Все быстротечно... И вот волны уже стихают, и возникают *Краски*, которыми теперь руководит *Гала*. Они акробатически взбираются на тросы и вновь застывают.

Н. Л. Елисеев в весьма содержательной рецензии на спектакль между делом заметил: «Зрителям рассказали историю так, как только и можно рассказать без слов, средствами пластики и современной театральной машинерии»¹. То, что без слов и средствами пластики – совершеннейшая правда, а вот в чём рецензент увидел «современную театральную машинерию» не понятно. На сцене не было ничего, что привычно ассоциировалось бы с машинерией: ни поворотного круга,

¹ Елисеев Н. Л. Живые картины // Эксперт Северо-Запад. С. 37.

ни подъемно-опускных или накатных площадок, ни люков-провалов. Использовалось преимущественно верховое оборудование сцены – штанкеты, на которых висят три занавеса, и точечные подъемы с закрепленными на них тросами. На протяжении всего действия основным являлся второй раздвижной фигурный занавес. Именно из него чаще всего появлялись персонажи, которые затем в нем и растворялись. Первый опускался с началом спектакля и поднимался, когда все заканчивалось, третий – зритель наблюдал в кульминационной сцене, за спиной Галы.

По мнению М. Ю. Сорвиной, сюжет выстраивается не только действием, но и цветовой гаммой спектакля. В подтверждение своей мысли она обращается к образам *Монахов-шутов*, одетых в длинные черно-фиолетовые плащи, на их головах возвышаются устремленные к небу колпаки, черные ужасающие маски. «Игра черного и фиолетового здесь не случайна. Черный, как цвет смерти, дополняется фиолетовым, как цветом духовенства, и в этом угадывается вечный комплекс каждого творческого испанца, и, конечно, Дали»¹.

*

*

*

Репертуару театра в целом, поэтике и специфике языка его спектаклей очень точную характеристику дала Е. В. Маркова: «Среди пластических театров вряд ли отыщутся аналоги “ЧелоВЕКУ”. Его стилистику никак не отнесешь к классическому танцу, но и модерн – не его территория. Это – не фольклорные танцы, не пантомима, какой мы узнали ее когда-то по сольным спектаклям Марсо и других учеников Декру. Это не акробатика в чистом виде и не те или иные формы гимнастики, это и не многочисленные формы столь модных нынче восточных единоборств. “Так что же это?” – спросите вы, устав от перечисления.

¹ Сорвина М. Ю. Дневник фестиваля «4 элемента» на сцене театра Луны [Электронный ресурс] // URL: <http://www.kino-teatr.ru/teatr/art/festival/846/> (дата обращения: 12. 10. 2015).

В том-то и дело, что это и то, и другое, и пятое, и десятое, и еще наверняка что-то, чего сразу не может различить зрительский глаз»¹.

1.6. Театральные площадки и прокат репертуара

В конце 1990-х и начале 2000-х гг. на фоне сложного экономического развития количество театров в стране растет, при этом наблюдается уменьшение числа спектаклей и сокращение зрительской аудитории. «Количество спектаклей в 1998 и 2000 году составило соответственно 85% и 90% от аналогичного показателя в 1991 году, в то время как число зрителей в 1998 и 2000 годах составило 54% и 60% от показателя 1991 года»².

Что касается ценообразования, то здесь к 2000 году наметились две тенденции: «Репертуарные театры поднимали цены медленно, опасаясь еще большего падения посещаемости и ограничения доступности театров для определенных социальных групп, в то время как коммерческие театральные организации проявляли больше вольности и гибкости в установлении цен на билеты»³.

Театры пантомимы, в силу их преимущественно студийного статуса, не имели плана по выпуску и количеству показываемых спектаклей, как не было и плана по охвату зрителей. С другой стороны, они, как правило, не имели стационарных площадок для репетиций и выступлений.

Для студентов И. Л. Григурко руководство ВСГИКа выделило в общежитии большую комнату – бывший буфет, где и началось обучение. «Игорь повесил табличку “Студия современной пантомимы и пластики”, – рассказывает Т. Ю. Смирнягина, – там и рождались все наши учебные работы и спектакли для

¹ Маркова Е. В. Человек – явление редкое // Петербургский театральный журнал. С. 66.

² Фролова Н. Л. Анализ ключевых показателей деятельности репертуарных театров в период с 1991 по 2007 год // Научные исследования. 2016. № 7 (8). Сентябрь. С. 28.

³ Цит. по: Там же.

профессиональной площадки»¹. Зрительских мест в помещении не было, поэтому там проводились только занятия и экзамены по специальным дисциплинам. Посетившая в свое время репетицию журналистка писала: «Репетировали в полутьме, в чашном свете “лампочки Ильича”. Оборудование – станок для танца и старенький кассетный магнитофон, “невидимые миру слезы”»². Зрителю постановки показывали в 206-й лекционной аудитории, где была достаточно большая сцена, и в Учебном театре ВСГИКа.

После того как театр-студия «АзАрт» в 1996 году приобрел статус учреждения, юридический адрес и прокатная площадка коллективу были предоставлены Бурятским государственным академическим театром оперы и балета имени Г. Ц. Цыдынжапова.

Однако коллектив выступал на этой сцене недолго. К зимним каникулам была подготовлена программа «Новогодние приключения Смехотролии». В течение трех дней состоялось четыре показа. Спектакль собирал полные залы и принес Оперному театру полную вырубку, но «АзАрт» не получил полностью тех выплат, о которых договаривались, а его руководителям дали понять, что им была оказана честь выступать на этой сцене. После этого «АзАрт» быстро поменял площадку и стал выступать на сцене Бурятского государственного театра драмы имени Хоца Намсараева.

Таким образом, «АзАрт» выступал на сценах главных театров республики, в то время как большинству подобных студий страны это было недоступно. Толерантное отношение к мим-студии в определенной степени определялось тем, что «АзАрт» позиционировал себя как театр азиатского искусства, в пластике его актеров использовались традиции национального бурятского танца, что было востребовано в тот период в Республике.

На престижной сцене Бурятского театра драмы спектакли театра-студии «АзАрт» можно было увидеть на протяжении трех лет, с 1997 по 1999 годы.

¹ Т. Смирнягина – Ю. Куниной. Письмо от 10. 04. 2012 // Личный архив автора.

² Санжихаева Ж. Театр пластики и пантомимы «АзАрт» // Анастасия – Баярма [Улан-Удэ]. 1999. № 1.

Первоначально коллектив выступал на этой сцене только один раз в неделю – в среду, когда в драмтеатре был выходной день. Спустя несколько месяцев рост популярности театра-студии увеличил количество зрителей, желающих попасть на спектакли, и руководители «АзАрта» «договорились с директором о паре дней в месяц дополнительно»¹. Таким образом, можно определить общее число спектаклей, показанных в течение года: в месяц – четыре-пять выступлений постоянных, два – дополнительных, следовательно, с учетом летнего межсезонья в год игралось свыше 60 спектаклей.

При прокате репертуара на площадке Театра драмы использовалась схема, когда арендатор не платит за аренду, а заработанные деньги делит в равных долях с арендодателем: «...пока нам надо встать “на ноги” и чтобы не рисковать с арендой будем выступать на их площадке в расчете 50% на 50%»².

Переговоры с государственными театрами и Бурятской филармонией о предоставлении постоянного репетиционного помещения не дали необходимого результата. Мэр города В. Шаповалов обещал решить эту проблему, сделав театр муниципальным, но, к сожалению, «АзАрт» так и не приобрел новый статус и не получил собственного помещения.

В начале деятельности цена билета на спектакли «АзАрта» была 50 рублей, но постепенно она выросла до 300 рублей, в то время как самый дорогой театральный билет в городе стоил 250 рублей. «АзАрт» мог себе это позволить, на его спектакли с 1998 года было очень сложно попасть, зрители были вынуждены приобретать билеты заранее за месяц, а на премьерные спектакли – за два. Спектакли были интересны зрителям всех возрастов, не было деления аудитории на взрослую и детскую. На этом основывался один из аспектов ценовой политики театра: для детей до 12 лет – вход бесплатный, с 13 до 18 лет – 50%-я скидка от стоимости взрослого билета. Это позволяло расширить зрительскую аудиторию: в большинстве случаев на спектакли приходили всей семьей.

¹ Т. Смирнягина – Ю. Куниной. Письмо от 20. 03. 2012 // Личный архив автора.

² Там же.

После создания Театра пластической драмы «ЧелоВЕК» положение с площадками изменилось. До 2003 года он вынужден был выступать на сцене учебного театра, в 2003 – 2004 гг. на сцене филармонии, хотя она не была приспособлена для театральных постановок. Благодаря большой поддержке П. Г. Степанова, директора Русского драматического театра имени Н. А. Бестужева, коллектив нередко использовал эту площадку.

Руководителю театра приходилось искать новые формы проката репертуара. Однажды показ спектакля *«Женщина с витрины»* проходил на улице, и на представление пришло три тысячи человек.

Театром осуществлялись краткосрочные коммерческие проекты, приуроченные к конкретным событиям: 5-летию Театра-студии «АзАрт» была посвящена неделя спектаклей *«Живите с АзАртом»* (на сцене Бурятского государственного академического театра драмы им. Х. Намсараева). По многочисленным заявкам родителей детскую программу *«Дед Мазарт и зайцы»* (для детей от 3 до 6 лет) играли в дошкольных учреждениях г. Улан-Удэ свыше 40 раз.

«ЧелоВЕК» мечтал о постоянной стационарной площадке, поэтому согласился на предложение М. Куликова о переезде в Омск, а затем – в Санкт-Петербург. Однако и в Омске коллектив столкнулся с теми же сложностями: в первое время площадок не было вообще¹. В этих условиях театр «ЧелоВЕК» много гастролировал², гастроли составляли до 50% всех выступлений. Гастролировали преимущественно по Сибири, где их уже хорошо знали. Так, например, в ДК Железнодорожников в Новосибирске (вместимость – 986 мест) они выступали регулярно один раз в три месяца. При этом стоимость билетов в первых рядах достигала 1500 р., в то время как в Омске самый дорогой билет стоил 450 рублей.

Каждые полгода коллектив гастролировал в Ханты-Мансийске, побывал в Иркутске, Улан-Удэ, Чите. Позднее в самом Омске театр ежемесячно давал по

¹ И. Григурко – Ю. Куниной. Интервью. С. 10 // Личный архив автора.

² См., например: «ЧелоВЕК» шагает по Сибири [Электронный ресурс] // Коммерсантъ.ru. 2005. 10 марта. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/553148> (дата обращения: 04. 12. 2017).

шесть спектаклей в месяц, каждый понедельник на сцене Омского академического театра драмы и два раза на других площадках – в ДК «Шинник», где в последний год была их репетиционная база, и ДК Нефтяников имени А. М. Малунцева.

На каждый спектакль обязательно выделялась льготная квота – 10 бесплатных билетов (иногда и несколько рядов) для инвалидов, ветеранов, малоимущих, детей из детских домов.

В ноябре 2006 года состоялись гастроли театра в Санкт-Петербурге, а в январе 2007 года коллектив переехал в Петербург, но и здесь у «ЧелоВЕКа» не появилось своей стационарной площадки. В связи с этим на протяжении двух с половиной лет репетиционные базы менялись. Одной из лучших можно считать зал кондитерской фабрики «Азарт», затем из-за увеличения цены аренды помещения стали репетировать в Доме молодежи «Атлант» на улице Руставели.

Судя по многочисленным анонсам в прессе, выступления «ЧелоВЕКа» в течение трех лет можно было увидеть в Мюзик-холле, Театрально-концертном зале имени Дзержинского, Дворце культуры имени И. И. Газа, Театре юных зрителей имени А. А. Брянцева. Спектакли на разных сценах позволяли широкому кругу петербургского зрителя познакомиться с новым театром. Поскольку гастрольная и фестивальная деятельность на некоторое время снижала остроту проблемы отсутствия стационарной площадки, театр часто ездил с гастролями в Великий Новгород, Петрозаводск, Псков, показывал спектакли в рамках фестивалей, например: «Фестиваль неведомых премьер “Точка отсчёта”» (2008), «Четыре элемента» на сцене Театра Луны в Москве и Авиньоне (2008) и других.

К 2009 году благодаря гастролям «ЧелоВЕКа» знали в разных городах страны. «Успех был невероятный ... мы были популярны, нас знали, нам присылали фото номеров гостиниц, в которых мы будем жить, спрашивали на каком транспорте нам удобнее ехать, хотя райдера мы не присылали. Это было безумно приятно»¹. В 2010 году театр совершил гастроли по Сибири и Дальнему Востоку, начав в Омске и завершив во Владивостоке.

¹ И. Григурко. – Ю. Куниной. Интервью. С. 10 // Личный архив автора.

В Санкт-Петербурге принцип показа спектаклей изменился. Характерной особенностью этого периода была блочность проката. В первые месяцы после приезда в апреле-июне 2007 года показывали один спектакль четыре-пять раз подряд (например, 5-7 июня – на сцене Мюзик-холла, 10, 11 июня – ДК Дзержинского, 13 июня – ДК Газа). При этом очевидно, что пластические спектакли, как и балетные, не должны играть часто, потому что во время их исполнения актеры испытывают огромные физические нагрузки.

Впоследствии «ЧелоВЕК» давал ежемесячно четыре спектакля, чаще всего по понедельникам. Осенью 2007 года объем проката спектаклей уменьшился. В сентябре и октябре театр показывал лишь по одному спектаклю в месяц на сцене ТЮЗа. Уменьшение связано с подготовкой нового спектакля по «Петербуржским повестям» Н. В. Гоголя, премьера которого была запланирована на 10 ноября 2007 г. в Ханты-Мансийске, поскольку спектакль был создан на грант губернатора Югры.

В самом начале работы коллектива в Петербурге, пока театр еще не приобрел широкой известности у петербургской публики, во время спектаклей «ЧелоВЕКа» залы не были заполнены, зато через полгода у театра появилась своя аудитория, и он с легкостью собирал аншлаги даже на крупных площадках, например, на сцене ТЮЗа (780 мест).

Среди постановок выявились бесспорные «лидеры проката». Это были созданные еще «АзАртом» «*Анаморфозы шута*» и «*Мотыльки*», а также появившийся в омский период у «ЧелоВЕКа» спектакль «*Песни дождя*». Какие-то названия приходилось снимать с репертуара. Так, например, драма по мотивам произведений А. П. Чехова «*Вальсирующие*» продержалась в репертуаре лишь один сезон, поскольку из театра ушли исполнители центральных ролей. Второго состава в театре просто не было.

Этюдная постановка «*Записки сумасшедшего*» (2001) была показана только один раз. В репертуаре театра два года был спектакль «*Жажда*». Спектакль

«*Excerpta*» шел в основном в Ханты-Мансийске, в Санкт-Петербурге был показан только четыре раза и под фонограмму, тогда как в Ханты-Мансийске – под живое музыкальное исполнение. Спектакль «*Зов молний*» был показан четыре раза и после фестиваля «Мимолёт-99» снят с репертуара. Григурко вспоминает, что спектакль сняли, потому что не смогли вполне освоить этот материал, не удалось передать ту пронзительную боль, что была у Н. Нимбуева.

В Санкт-Петербурге у театра был заключен договор с билетными операторами (ДТЗК, «Софит») и распространителями, которых приглашали на постановки, чтобы они понимали специфику коллектива и помогали расширять зрительскую аудиторию. Ценовой диапазон билетов составлял 200-500 руб., что было ниже, чем, например, на их спектакли в Новосибирске¹. Для каждого выездного спектакля создавалась своя ценовая распысовка зала исходя из особенностей данного города.

Помимо этого театр активно работал с event-агентствами, участвовал в большом количестве корпоративных мероприятий, в том числе достаточно престижных, уличных выступлениях (например, на открытии «Новой Голландии»). Успешно сотрудничал с организаторами массовых праздничных представлений В. Крамером и Е. Галановой.

В Петербурге коллектив решил проводить платные тренинги и мастер-классы для всех желающих. Так, 25 мая 2007 года был организован совместный мастер-класс Игоря Григурко и Габриэллы Гуттары, испанской танцовщицы, хореографа, основательницы центра фламенко в Стокгольме. Позже для участия в мастер-классах приглашались Д. Боровицкий² и А. Олейник³.

В январе 2009 года из театра ушла исполнительный директор О. В. Аршанская, активность выступлений стала снижаться, что повлияло на

¹ См., например: Театр «ЧелоВЕК» станцует эротическую поэзию Востока [Электронный ресурс] // Афиша НГС. 2009. 27 окт. URL: <https://afisha.ngs.ru/news/more/55254/> (дата обращения: 04. 12. 2017).

² Д. Боровицкий – ведущий мастер-классов по джаз-танцу.

³ А. Олейник – актриса драматического театра; актриса и режиссёр физического театра; в 2004 – 2007 гг. – актриса театра DEREVO; создатель творческого объединения «Студия спонтанного танца “Спасибо, DA”», 2007 г.

зарплату актеров, а ведь у многих уже были семьи, дети. К 2010 году в труппе отчетливо проявился кризис. И после прощальных гастролей по Сибири и Дальнему Востоку в мае 2010 года Театр пластической драмы «ЧелоВЕК» имени Нелли Дугар-Жабон прекратил свое существование. И. Л. Григурко, как он сам говорил, «ушел в свободное плавание, годами ставя пластические сцены в театрах России и за рубежом»¹.

1.7. Реклама, PR, фандрейзинг

Анализ рекламных материалов театров «АзАрт» и «ЧелоВЕК», их стратегии и тактики в этой сфере свидетельствует о том, что театр пользовался основными типами рекламы, предусмотренными современной теорией и практикой маркетинга. Это институциональная реклама (формирование устойчивого имиджа организации), реклама продукции (формирование устойчивой репутации текущих репертуарных предложений) и систематическая реклама (информирование о той или иной постановке, событии)².

На протяжении работы театра в Улан-Удэ в местных газетах были напечатаны анонсы, обзорные статьи, интервью с руководителями театра («Молодежь Бурятии», «Правда Бурятии», «Бурятия», «Вечерний Улан-Удэ», «Аргументы и факты в Восточной Сибири», «Информ-полис», «Вестник Бурятии»). Радиостанция «Русское радио» анонсировала спектакли театра. Когда театр перебрался в северную столицу, то статьи о нём появляются в петербургских (Петербургский театральный журнал, театральная газета «PRO сцениум») и центральных (газета «Культура») изданиях.

¹ Егошина О. Режиссер Игорь Григурко: «Я избаловался, отвечая только за себя» // Новые известия. 2013. 16 апр. № 68 (3613). С. 4.

² См.: Котлер Ф., Шефф Дж. Все билеты проданы : стратегии маркетинга исполнительских искусств. М. : Классика – XXI, 2004. С. 384-385.

Формированию положительного имиджа «АзАрта» как уникального явления в культурном пространстве Сибири несомненно способствовала поддержка Бурятского отделения Международного союза деятелей эстрадного искусства.

Т. Ю. Смирнягина писала: «...информационных спонсоров было предостаточно. Благодаря им народ ориентировался, на какой площадке нас можно обнаружить... Уровень спектаклей был настолько высок, что без дополнительной рекламы зал всегда был полон»¹.

Тем не менее «АзАрт» («ЧелоВЕК»), как любой другой некоммерческий театр, для того чтобы обеспечить покрытие необходимых расходов, прежде всего стремился максимизировать уровень сборов от продажи билетов, что требовало постоянной заботы об эффективной рекламе своей деятельности. Но абсолютно необходимы были и другие финансовые источники, чем определялся непрерывный поиск руководителями театра меценатов и спонсоров, готовых к сотрудничеству.

Выступая на сцене государственного театра, «АзАрт» использовал театральную афишу арендодателя. Кроме того, в Улан-Удэ существовала единая театральная афиша, где наряду с другими театрами города регулярно публиковалась информация о театре-студии «АзАрт».

В рекламной практике, особенно театральной, используются различные формы партнерских взаимовыгодных отношений со спонсорами, не всегда связанных для театра с прямыми финансовыми поступлениями. Так, например, артисты театра «ЧелоВЕК» выезжали на фотосессии для подарочных календарей «Байкалвесткома» (БВК) — крупнейшего оператора сотовой связи в Республике Бурятия. Взамен БВК оплачивал печать афиш и программ театра. Спонсор использовал возможности театра для продвижения своего бренда, а театр получал необходимые рекламные материалы и весомую материальную выгоду.

Среди информационных партнеров в первую очередь нужно назвать следующие: телеканал «Тивиком», Бурятское ТВ, радиостанции «Улан-Удэ» и «Европа плюс», газеты «Бурятия» и «Теленеделя». Благодаря взаимодействию с

¹ Т. Смирнягина – Ю. Куниной. Письмо от 10. 04. 2012 // Личный архив автора.

этими партнерами, на протяжении деятельности театра в Улан-Удэ освещались его премьеры и текущий репертуар, периодически устраивались рекламные акции, создававшие пиар спектаклям. А партнерские отношения театра с пейджинговой кампанией «МобилТелеком» обеспечивалась возможность всем жителям, пользовавшимся услугами компании, получать сообщения о предстоящих постановках.

Артисты театра участвовали в телевизионной рекламе своих информационных партнеров «Комвест», «Тивиком» и «Ариг-Ус»¹. Таким образом, театр выступал и как проводник определенного рекламного сообщения, и как объект рекламирования.

В Омске всей рекламой занимался М. Куликов, все тексты и слоганы писала Л. Глухова, продолжила она заниматься рекламой и в Санкт-Петербурге. О театре можно было узнать преимущественно из интернет-изданий, потому что к этому времени лидирующим каналом по распространению информации стал интернет. Сайты Saint-petersburg.ru, New-ballet.ru, интернет-порталы «Art-gid», «Городовой», сайт журнала «Собака.ru» размещали анонсы информационного характера или обзорные статьи, преимущественно посвященные спектаклям «Анаморфозы шута» и «Песни дождя». По городу расклеивали афиши, активно размещали ролики в автобусах и маршрутных такси, в торговых центрах. Сотрудничали с телеканалом 100 TV (ТВ), радиостанциями «Эхо Петербурга», «Радио России».

Иногда удавалось привлечь меценатов: Л. Базарова передала театру около 10 000 рублей, депутат Народного Хурала Республики Бурятия М. Баданов в 1996 году помог в оснащении премьерного спектакля «Мотыльки» тканями и обувью, новым магнитофоном и дисками, а также оплатил часть транспортных расходов для поездки на фестиваль «Мимолёт-97». Еще часть средств выделило Улан-Удэнское отделение Восточно-Сибирской железной дороги. ЗАО «Мотом» специально для спектакля «Дождь снов» приобрело английскую звуковую и итальянскую световую аппаратуру.

¹ См., например: Раднаева М. Искусство «ЧелоВЕКов» // АиФ в Улан-Удэ. 2004. 22 марта. С. 10.

В середине 1990-х годов, когда у многих артистов возникли проблемы с оплатой коммунальных услуг и электроэнергии, Смирнягина организовала к Новому году коммерческий проект «Дед Мазарт и зайцы» для детей компании БУРЭНЕРГО, благодаря этому была погашена вся задолженность сотрудников театра за электроэнергию за несколько лет.

В 1998 – 1999 годах у коллектива появились крупные спонсоры – Управление федеральной почтовой связи республики Бурятия и ОАО «Забайкалсетьэлектрострой» (генеральный директор А. Д. Дондуков). Благодаря их помощи осуществлялись постановки (в том числе третья редакция «Мотыльков» и «Зов молний»).

Партнерами театра стали АО «Ливона» и ЧП «АУРА». Поддержку оказывали на разных этапах также: Бурятский государственный театр драмы имени Хоца Намсараева, Восточно-Сибирская государственная академия культуры и искусств, Бурятское отделение Международного союза деятелей эстрадного искусства, Бурятская государственная филармония, а также Союз женщин Республики Бурятия и член-корреспондент СО РАН, доктор искусствоведения В. Ц. Найдакова.

В 2006 году театр «ЧелоВЕК» получил грант губернатора Югры для постановки спектакля «Excerpta» по «Петербуржским повестям» Н. В. Гоголя.

Среди спонсоров были также магазин строительных и отделочных материалов «МВ-Маркет», мебельная фабрика «Комвест», сети салонов «Solo», «Арт нейл» и другие компании.

Иногда помощь со стороны бизнеса принимала нестандартные формы: так ОАО «Улан-Удэнское приборостроительное ПО» предоставило театру отходы производства, которые актеры самостоятельно приклеили на ДВП. Таким образом был сооружен зеркальный пол для спектакля «Песни дождя». Для спектакля «Женщина с витрины» один из магазинов одежды передал театру товары из своего ассортимента, до этого представленных в витрине магазина.

В Омске у коллектива появился спонсор «Омкстроймост» (директор Т. Н. Зенкова) и меценат Н. О. Полежаева, благодаря которой всем работникам

театра оказывали медицинскую помощь в лучшей поликлинике города – «Газпромнефть-ОНПЗ».

В первые месяцы после переезда в Санкт-Петербург театр поддерживали спонсоры: «Омскстроймост» и петербургский завод «Электробалт». Был опыт взаимодействия с правительством Санкт-Петербурга: гастрольная поездка в Ереван на VI Международный фестиваль «Highfest» в октябре 2008 года осуществилась за счет субсидии Комитета по культуре.

Тем не менее, доходы от сборов и финансовые поступления из других источников не всегда покрывали все расходы театра. Помимо аренды площадок для репетиций и спектаклей, затрат на постановки спектаклей, заработной платы в Санкт-Петербурге у театра появились дополнительные расходы на оплату аренды жилья сотрудников театра.

*

*

*

Театр, начавший свой путь в статусе студенческой студии пантомимы ВСГИКа, максимально использовал возможности потенциала высшего учебного заведения для достижения высоких творческих результатов, что позволило любительскому коллективу перерасти в высокопрофессиональный и создавать спектакли, любимые публикой и завоевывающие призы на всероссийских и международных фестивалях.

Преимущества, которые давало взаимодействие с вузом, позволило разрабатывать базовые вопросы формирования художественной концепции, рождавшейся в учебном процессе во взаимодействии преподавателей – руководителей театра со студентами. На первой стадии деятельности театра Институт в значительной мере снимал с его руководителей заботу о разрешении многих организационных и экономических проблем: пополнения творческого состава, поиска площадок для проведения репетиций и спектаклей, заработной платы руководителей театра, финансирования затрат на новые постановки и др.

Приобретение юридической самостоятельности и профессионального статуса потребовало от руководителей театра принять на себя все заботы о поиске площадок, необходимых для творческо-производственной деятельности, и о соответствующем финансировании этой деятельности.

Популярность театра «АзАрт» во многом обусловлена соответствием его поэтики запросам зрительской аудитории Республики Бурятия, которые были детерминированы характерным для этого времени процессом поиска национальной идентичности. Это позволяло устанавливать относительно высокие цены на билеты, не снижая уровня посещаемости. Однако баланс спроса и предложения на театральный продукт в провинции и крупных культурных центрах неодинаков, что явилось одной из причин неконкурентоспособности театра в Санкт-Петербурге. Кроме того, перебазирование в северную столицу потребовало значительных расходов, связанных с переездом труппы на новое место.

Петербургский период деятельности театра «ЧелоВЕК», составивший три года, мог быть продолжен, если бы театр получил статус петербургского государственного учреждения. Но этого не произошло, как не случилось и ранее в Улан-Удэ и в Омске.

Глава 2.

Мим-театр «За двумя Зайцами» и созданные им студии

2.1. Создатели театра

Мим театр «За двумя Зайцами» (город Красноярск) представляет интерес для исследования, в частности в связи с тем, что его организаторам удалось наряду с театром создать сеть школ-студий, которые не только обеспечивали приток в труппу подготовленных артистов, но и стали источником дополнительных доходов для театра. Необычное название театра базируется на фамилии двух его организаторов: Валерия и Ирины Зайцевых.

Валерий Николаевич Зайцев, еще обучаясь в школе, посещал кружки художественной самодеятельности, рисовал в изостудии. После получения аттестата об общем среднем образовании работал методистом политико-массового отдела во Дворце культуры и техники Красноярского алюминиевого завода (далее – ДКиТ КРАЗ), организовывал массовые выступления самодеятельных артистов на агитплощадках и в цехах завода. Параллельно стал актером агиттеатра «Романтик» (руководитель – В. А. Афоничкин). В 1980-1982 годах служил в Армии. Вернувшись в мае 1982 года, продолжил и выступления в Агиттеатре, и работу в ДКиТ КрАЗ, но уже в качестве художника-оформителя. С 1983 по 1987 год учился на факультете организации художественной самодеятельности (руководитель курса – А. В. Семенов) в Ленинградской высшей профсоюзной школе культуры.

Ирина Валериановна Зайцева в 1980 году окончила Новосибирское культурно-просветительное училище по специальности «Режиссура массовых театрализованных представлений» и начала работать по специальности в

Агиттеатре Дворца культуры «Родина» в городе Бердск Новосибирской области. Спустя год она преобразовала Агиттеатр в Театр миниатюр, где студийцы читали с эстрады сатириков, играли маленькие скетчи, создавали этюды. С пантомимой познакомилась в Училище, когда увидела спектакль выпускников «Божественная комедия», в котором использовалась техника пантомимы. Затем параллельно с Агиттеатром посещала занятия по технике пантомимы у Александра Гребенкина в народном театре «Гистрион».

С 1983 по 1987 год училась, как и В. Зайцев, в Ленинграде, в Высшей профсоюзной школе культуры. В учебном плане был предмет «пантомима», который вела Е. В. Маркова. Встреча с ней определила дальнейшую судьбу Зайцевых, впоследствии признававшихся: «Мы учились у замечательного педагога – Елены Викторовны Марковой, она преподавала искусство пантомимы, и этот жанр нам полюбился»¹.

В 1987 году, вернувшись после учебы на родину Валерия в Красноярск, Зайцевы организовали любительскую студию – клоун-мим-театр «Жест». Коллективов пантомимы с таким названием было достаточно много, поэтому осенью 1988 года Ирина и Валерий Зайцевы, организаторы и бессменные руководители этого коллектива, решили назвать его «*За двумя Зайцами*». Необычное запоминающееся название служило к тому же и одним из инструментов рекламы.

2.2. Художественная концепция

В конце 1980-х годов, в период перестройки, и мэтры, и театральная молодежь были одержимы идеей нового, нетрадиционного театра. В культурном пространстве Ленинграда, где в 1983-1987 годах учились Зайцевы, уже тогда формировалось много экспериментальных театральных коллективов, работающих в самых различных жанрах, включая пантомиму, клоунаду, театр абсурда.

¹ Цит. по: Наша жизнь смех // Современные средства связи. 2005. 30 марта. С. 3.

Вооруженные современным теоретическим багажом и новой эстетикой, выпускники ленинградского вуза стремились воплотить свои идеи в сибирском городе Красноярске.

Анализ материалов Государственного архива Красноярского края, краевых газет и интервью с руководителями театра помог выявить принципы, на которых создавался новый театр. Зайцевых ни в коей мере не устраивал традиционный драматический театр с его давно сложившейся системой правил и принципов, но в то же время они мечтали именно о театре, а не о КВНе или агитбригаде. «Мы знали, что будем играть молча, будем играть в тишине, и будем играть смешные истории»¹. По мнению Валерия Зайцева, «пьеса – это бесконечные диалоги, в которых лишь отчасти есть место действию»². Для Зайцевых же было важно доносить эмоции невербально, языком движений, построить такой театр, в центре которого будет актер, обладающий яркой, «говорящей» пластикой.

Однако молодых режиссеров и пантомима в чистом виде не устраивала, они не собирались полностью отказываться от слова. В результате поисков и размышлений была сформулирована концептуальная основа будущего театра: «Молодежный театральный коллектив, способный сыграть любую клоунаду (со словами и без слов), сатирическую или юмористическую сценку, пародию, пантомиму. “Клоун-мим” – так будет называться новый театр, – решили Зайцевы. – Его участники в равной степени должны владеть и клоунадой, и пантомимой»³. В этой декларации авторов нужно подчеркнуть, что в названии их театра есть слово «Клоун». В начале пути они сознательно ориентировались на «смеховую» культуру – сатиру, юмор, пародию.

Точкой отсчета, примером для подражания для Зайцевых был очень популярный в то время театр «Лицедеи», спектакли которого они часто посещали студентами. Поэтому сами поначалу активно использовали клоунский грим, одевали буффонные костюмы, искали характерные маски, эксцентрические

¹ Гаттарова Ю. Есть такой театр // АртКлуб [Красноярск]. 1999. Февр. № 2. С. 6.

² Сергеева К. Морщится и Молчит // Сегодняшняя газета [Красноярск]. 2008. 2 окт. № 2.

³ Зайцев В., Зайцева И. Новый театр // Metallurg [Красноярск]. 1987. 15 сент. № 33. С. 4.

приемы. Пытались идти по принципу «актер-маска», хотя копировать «Лицедеев» не стремились. Со временем произошел отказ «от обильного грима, от буффонной маски»¹.

Важный концептуальный принцип «Мим-театра “За двумя Зайцами”» связан с особенностями построения спектакля. Прежде всего «Зайцы», как и «АзАрт», с самого начала собирались ставить не отдельные номера, а именно спектакли. Однако в отличие от постановок Т. Ю. Смирнягиной и И. Л. Григурко, практически все спектакли И. В. и В. Н. Зайцевых представляют собой миниатюры, связанные единым смысловым стержнем.

Такая структура спектакля несколько упрощает подготовку постановки, т. к. количество миниатюр можно варьировать в зависимости от степени готовности той или иной зарисовки. Из одних и тех же этюдов можно «сконструировать» разные варианты спектаклей или концертных программ. Так, например, из этюдов «Люди-вещи» формировалась цепь миниатюр, которая была развернута в спектакле «Занимательная механика» (2006).

Все последующие спектакли «Мим-театра» построены по тому же принципу, при этом миниатюры могут быть и отдельными номерами. Благодаря этому мим может выступать где угодно: на сцене, на площади, в маленькой комнатке, он может обойтись без декораций и даже костюма. Такая мобильность позволяла коллективу принимать участие в разнообразных мероприятиях города.

Еще один концептуальный принцип – коллективность создания спектакля. Как и «АзАрт», красноярский коллектив не берет готовый драматургический материал, а создает его самостоятельно. В ходе работы над пластическими этюдами определяются жанровые особенности и приемы будущей постановки: клоунада, буффонада или классическая пантомима. В процессе работы над сценарием человек начинает мыслить творчески, у него развивается фантазия. С одной стороны, он придумывает сюжетные ходы, с другой – способы сценического воплощения и пластического самовыражения. Зайцевы неоднократно

¹ Уткина М. В. погоне «За двумя Зайцами» // Ориентир-цены [Красноярск]. 1996. 18 дек.

подчеркивали: все, что зритель видит на сцене, результат фантазии, импровизаций, поисков и находок актеров театра во время каждодневных репетиций и тренингов. «Мы постоянно придумываем номера, различные комические ситуации, характеры, взаимоотношения, продумываем последовательность их развития»¹.

2.3. Организационно-правовая форма

В 1987 году клоун-мим студия являлась структурным подразделением ДКиТ КраЗа, и размещалась в комнате № 109 в небольшом подвальчике.

В это время «студия» была самой востребованной формой существования коллективов пантомимы. В период перестройки театральная общественность активно обсуждала проект «Положения о театре-студии», опубликованный в 1986 году. В 1987 году театральные деятели добились принятия «Положения о театре-студии на коллективном (бригадном) подряде». Это был очень важный шаг, в результате которого к концу 1987 года только в Москве открылось около 300 театров-студий. Они были двух типов:

- театры-студии в составе организации-учредителя;
- самостоятельные театры-студии при организации-учредителе.

Театр-студия в составе организации-учредителя не являлся юридическим лицом, использовал средства и материальную базу данной организации. При этом средства, поступавшие на счет организации-учредителя от реализации билетов на платные мероприятия театра-студии, а также прочие поступления в адрес театра-студии учитывались организацией-учредителем отдельно. Штатные расписания утверждались организацией-учредителем². Это позволяло коллективам иметь помещение для репетиций и сцену для выступлений, а также существенную финансовую поддержку от учредителя.

¹ Иванова Н. Театр импровизаций // Металлург [Красноярск]. 2002. 16 дек. С. 6.

² См.: Положение о театре-студии // Театральная жизнь. 1988. № 4. С. 22-23.

Основываясь на этом Положении, красноярский коллектив пантомимы в 1989 году стал театром-студией в составе ДКиТ КраЗа, являясь его структурным подразделением. Таким образом, условия деятельности театра-студии «За двумя Зайцами» в этот период времени напрямую зависели от положения дел на Красноярском алюминиевом заводе.

В 1993 году в связи с акционированием КраЗа и оптимизацией основного производства сократилось финансирование Дворца культуры как ведомственного учреждения. Изменения тут же сказались на положении театра-студии. Не случайно в этом же году 13 сентября Зайцевы зарегистрировали свой коллектив как юридическое лицо в форме общества с ограниченной ответственностью (далее – ООО) под названием «Мим-театр “За двумя Зайцами”».

Согласно Уставу, предметом деятельности ООО «Мим-театр “За двумя Зайцами”» является: создание и прокат спектаклей, других видов представлений; организация и проведение театрально-зрелищных мероприятий (аукционов, презентаций, концертов, карнавалов и т.д.); организация обслуживания различных делегаций в ходе семинаров, выставок, экспозиций, фестивалей и т.д.); дополнительное образование детей; ведение билетного хозяйства; организация производства и проката, кино-, видео-, фотопродукция; рекламно-художественные услуги и художественно-оформительские работы и т. д.¹ Такой объемный перечень определяется необходимостью предусмотреть разнообразные виды деятельности, обращение к которым может потребовать экономическая конъюнктура существования театра.

Театр в форме общества с ограниченной ответственностью обрел юридическую независимость: собственное руководство, бухгалтерия, расчетный счет в банке, печать, возможность самостоятельно заключать трудовые и иные договоры и др. В то же время, поскольку Зайцевы по-прежнему оставались в штате ДК как руководители студии, то согласно договору о совместной деятельности мим-театр мог располагаться в ДК и не платить аренду.

¹ См.: Устав ООО «Мим-театр “За двумя Зайцами”». Утвержден протоколом № 1 от 18. 12. 2009 // Архив мим-театра «За двумя Зайцами».

В начале 2000-х завод вошел в состав Объединённой компании «РУСАЛ», ДКиТ КраЗа был переименован в «Дворец культуры и спорта металлургов» (далее – ДКС металлургов). В 2008 году в связи с экономическим кризисом в стране Дворец культуры вынужден был провести сокращение штата, под которое попали и руководители мим-студии, и сама студия при Дворце культуры и спорта прекратила свое существование. «С этого момента Мим-театр является только арендатором площадей “ДКС металлургов”»¹.

В. Н. Зайцев, размышляя о судьбе подобных театров в нашей стране, говорил: «Существуют гастрольные театры, которым в нужный момент удалось найти своего продюсера, коммерческого директора, и он организует выступления театра в разных городах. Это пример театра “ЧелоВЕК” из Улан-Удэ. Или фестивальные театры – труппы, которые приглашают на различные фестивали, как, например, известный театр “Дерево”. Тогда организаторы фестивалей оплачивают гонорар и все расходы театра. И есть стационарные театры – это наш случай. Это театр-дом, место со своей аурой. Идеальным выходом из ситуации было бы создание в городе муниципального театра пантомимы и клоунады. Мы думаем и о таком варианте»². Это интервью было опубликовано в 2007 году. Прошло более 10 лет, но ничего не изменилось. Ни Правительство Красноярского края, ни соответствующие органы города Красноярска так и не решили вопрос о создании государственного или муниципального театра на базе этого творческого коллектива. И это несмотря на его востребованность у зрителей Красноярского края и его столицы, а также широкое признание театра экспертным сообществом, подтвержденное большим количеством высоких наград на российских и международных фестивалях.

¹ См.: В. Зайцев – Ю. Куниной. Письмо от 19. 10. 2011 // Личный архив автора.

² Цит. по: Прелести и трудности маленького театра // Городской формат [Красноярск]. 2007. 30 окт.

2.4. Формирование творческого состава

Официально история театра началась 10 сентября 1987 года, когда состоялась первая встреча студийцев. В архиве театра сохранилась афиша Дворца культуры Красноярского ордена Трудового Красного Знамени алюминиевого завода имени 50-летия ВЛКСМ:

«Дорогие юноши и девушки! Молодежный клоун-мим театр открывает двери для всех желающих посвятить свое свободное время творчеству, приобщиться к древнейшему и вечно юному искусству театра, найти добрых и верных друзей-единомышленников.

Встреча будущих актеров состоится 17 сентября 1987 г. в 19 часов в ДК КрАЗа. Запись на вахте ДК»¹.

Обращает на себя внимание несоответствие дат. Зайцевым очевидно так хотелось быстрее набрать группу, что на своей первой афише они вручную фломастером исправили дату первой встречи с 17 на 10 сентября.

Желающих записаться в студию оказалось 60 человек: это были учащиеся школ, техникумов. Зайцевы, не устраивая никаких экзаменов, приняли всех. Обучение проводилось бесплатно три раза в неделю. «Ребята знакомились с клоунадой, занимались пантомимой, учились владеть своим телом, читали и спорили о театре, осваивали актерское мастерство». Зайцевым важно было заинтересовать пришедших и дать им основы пантомимы, чтобы начать как можно скорее постановку первых номеров и спектаклей.

Неоднократное интервьюирование и переписка с руководителями театра позволили автору реконструировать историю становления коллектива.

Первые полгода были сложными. Кто-то начинал заниматься, потом уходил, приходили другие, и Зайцевы были вынуждены начинать занятия сначала. Тем не менее за это время сформировалась труппа из 20 человек. С этим составом и была сделана первая постановка «Спектакль-сочинение “На свободную тему...”».

¹ Афиша [Объявление о наборе в клоун-мим театр]. 1987 // Архив мим-театра «За двумя Зайцами».

Премьерный показ состоялся 1 апреля 1988 года, именно эту дату в коллективе считают днем рождения театра.

В период работы в ДКиТ КраЗа профессиональный штатный состав мим-театра «За двумя Зайцами», несмотря на большое количество студийцев-любителей, состоял из Ирины и Валерия Зайцевых, которые были оформлены как руководители любительской студии.

Зайцевы с самого начала распределили функциональные обязанности: Ирина Валериановна занималась, прежде всего, творческими вопросами, а Валерий Николаевич – еще и организационными, и хозяйственными проблемами. Помимо этого они принимали участие в постановках и как актеры. Когда студия получила помещение, его руководителям пришлось совмещать и творческий процесс (репетиции, показ спектаклей), и ремонтные работы¹. Подобная ситуация характерна для студийных коллективов, как самодеятельных, так и профессиональных.

Возможность ознакомиться с документами личного архива Зайцевых и материалами местной прессы позволила автору диссертации проследить изменения в персональном составе труппы.

1 апреля 1988 года первый спектакль студии пантомимы в большом зале ДК, вместимостью 600 человек, был представлен следующими исполнителями: В. и И. Зайцевы, А. Быкадор, А. Коновалова, Т. Кубасова, О. Кучиев, А. Латынина, С. Мучкина, А. Мызников, Е. Николаева, О. Новожилова, В. Петренчук, Е. Романова, Н. Сизых, И. и С. Тищенко, Е. Чемерисова (актеры), А. Иголкин, Ю. Колосов, А. Филинов (музыкальное оформление).

Как в любом другом любительском коллективе, это были студенты высших и средних профессиональных учебных заведений, рабочие, учащиеся старших классов и др. Но не все выдерживали жесткий режим работы в театре, и через год от первоначального состава осталось восемь человек.

¹ См.: В. Зайцев – Ю. Куниной. Письмо от 19. 10. 2011 // Личный архив автора.

В 1989 году после создания Театра-студии на коллективном подряде в составе ДК КраЗ у Дворца культуры появилась возможность через свой отдел кадров принимать на работу артистов и персонал. В соответствии с «Положением о театре-студии» эти коллективы могут иметь в своем штатном расписании должности художественно-руководящего, административного, артистического, технического, вспомогательного и иного персонала. При этом труппа театра-студии могла состоять «полностью из профессиональных артистов, полностью из актеров-любителей, а также сочетать труд тех и других в любом соотношении»¹.

Благодаря этому студийцы А. Назаров, С. Сорокина и П. Кочелаев заключили трудовые договоры и стали первыми профессиональными актерами театра-студии «За двумя Зайцами», не считая самих руководителей театра.

Через несколько лет основатели театра столкнулись с проблемой смены поколений, потому что в среднем актерский состав сохранялся на протяжении пяти лет. «Мы – руководители – остаёмся, а актеры меняются. С одной стороны – это естественно, а с другой стороны всегда расстаёшься как с какой-то частью себя»², – считали Зайцевы.

Для решения этой проблемы в 1992 году при театре была создана Студия для обучения вновь приходящих. Студия не давала формального образования. Руководители театра работали со студийцами, основная задача была в подготовке студийцев к выступлениям в спектаклях театра. Одновременно формировались методики обучения.

Общение участников любительского коллектива не ограничивалось сценой и репетиционным классом. Постепенно у коллектива появились эмблема, устав, складывались свои традиции: совместные поездки на природу, «День именинника», капустники, дискуссии о современном театре и т. п.

В 1993 году в связи с сокращением сотрудников КраЗа в целом и в том числе ДКиТ в штате были оставлены Ирина и Валерий Зайцевы как руководители театра-

¹ Положение о театре-студии // Сборник нормативных документов по комплексному социально-экономическому эксперименту «Театр-студия на коллективном подряде». С. 23.

² Цит. по: Прелести и трудности маленького театра // Городской формат. 2007. 30 окт.

студии, а все артисты – уволены. В том же году после регистрации ООО «Мим-театр “За двумя Зайцами”» «были “вновь приняты” на работу четыре артиста и администратор. Бухгалтером стала одна из актрис, закончившая для этого соответствующие курсы»¹.

1994 год стал для театра этапным рубежом, происходила смена труппы. Из первого состава по различным причинам ушли четверо: кто-то переехал в другой город, у кого-то возникли семейные проблемы, финансовые трудности. К тому же не все могли выдержать заданный театром темп и работу в режиме ненормированного рабочего дня. И. В. Зайцева вспоминает: «Мне мало того, что актер просто приходит на службу: отработать утреннюю репетицию, вечерний спектакль ... В театре мы проводим 12 часов в сутки, несмотря на то, что все наши актеры – люди семейные. Театр – это способ жизни, а не просто место работы»². Вакансии постепенно занимали ребята, которые с 1992 года обучались в Студии.

Педагогический опыт, наработанный в Студии, позволил в 1993 году открыть Детскую студию пантомимы и клоунады. В первые годы объявлялись наборы в следующие возрастные группы: 10-12 лет, 7-9 лет, 5-6 лет и 3-4 года. Организаторы считали, что чем раньше начинается обучение детей, тем лучше будет результат. Однако практика показала, что в 3 года обучать детей в театральной студии рано.

Занятия в Детской студии проводились три раза в неделю. Постепенно вводились такие дисциплины, как пластическая выразительность, пантомима, хореография, вокал, культура речи, актерское мастерство. Особое внимание на занятиях по пантомиме уделяется этюдной работе, развивающей фантазию и актерское воображение. Например: «Называется слово “репей”. И юные артисты начинают предлагать варианты пластического изображения этого растения»³. Удачные номера, доработанные с педагогами, можно было увидеть в концертном исполнении.

¹ В. Зайцев – Ю. Куниной. Письмо от 12. 04. 2011 // Личный архив автора.

² Цит. по: Гаттарова Ю. Есть такой театр // АртКлуб [Красноярск]. 1999. № 2. Февр. С. 6.

³ Иванова Н. В сказочном мире «Розовой страны» // Metallurg [Красноярск]. 2003. 16 дек. № 48 (1395). С. 6.

Зайцевы работали и с такой, почти неизбежной у юных артистов проблемой, как страх перед сценой, методику раскрепощения придумали сами. Результат обучения в студии демонстрировался в миниатюрах, показываемых на открытых занятиях.

Необходимо отметить, что обучение в Детской студии пантомимы и клоунады с определенного момента стало платным. Эта студия не только подготавливала юных талантов к поступлению в труппу театра, но и приносила театру дополнительный доход.

Относительно стабильными годами в жизни театра можно считать период с 1997 по 2002 годы. При новом директоре ДК Г. Е. Чукариной штат театра существенно увеличился – до 13 человек. Появились швеи, в театре стал работать художник-сценограф, но при этом в штатном расписании продолжали отсутствовать такие должности, как реквизиторы, дизайнеры. Все эти функции выполняли сами артисты. Судя по программкам спектаклей разных лет, артисты выполняли и иные функции: моделировали (И. Зайцева) и шили костюмы (С. Зарубина, Е. Натальченко), разрабатывали сценографию, подбирали реквизит, придумывали афиши и программки (В. Зайцев), изготавливали простые декорации и реквизит (А. Мелеш), являлись звукооператорами (С. Поломошнов, О. Кучиев, А. Пухов, А. Тиханский).

В начале 2000-х, когда завод вошел в состав РУСАЛА, изменения на заводе и подведомственных ему учреждениях были неизбежны. В связи с этим театр испытывал существенные организационные затруднения. Тем не менее в труппу театра, которая к этому моменту была уже третьей и состояла преимущественно из воспитанников собственной студии пантомимы, пришли выпускники театрального факультета Красноярского института искусств (Н. Лутохина, В. Соловьева, А. Тюков).

Театр продолжал наращивать активность в образовательной¹ деятельности. Многолетний опыт Студии при театре и Детской студии был использован в 2005 году, когда театр открыл в Красноярске Школу современного актера, дававшую дополнительное образование молодежи в возрасте от 16 до 30 лет.

Занятия в Школе проводились два раза в неделю. Срок обучения – два года. Каждое полугодие проводился отчетный показ. На заключительном этапе обучения учащиеся могли участвовать в постановках театра. Закончившим Школу современного актера выдавалось свидетельство негосударственного образца о получении дополнительного образования.

Первоначально набор осуществляли четыре раза в год: в сентябре, ноябре, феврале и апреле. Начиная с 2015 года, проводится два набора в год.

Программу обучения в студии разработала И. В. Зайцева, соединив в единый комплекс упражнения по сценическому движению, используемые при обучении драматических актеров в вузах, и технику «*time pur*», разработанную Этьеном Декру и направленную на развитие телесной выразительности. Программа вариативна, т. е. при необходимости можно было изменять количество часов на прохождение тех или иных тем. Вариативность основной программы позволяла легко ее трансформировать для различных групп.

В учебный план входили следующие предметы: актерское мастерство, пантомима, сценическое движение и сценическая речь, а также работа с маской.

В первом семестре внимание уделялось теории и технике пантомимы, тренингу актерской психотехники, работе над этюдами и литературным материалом, технике речи, сценическому движению. В конце семестра показывались этюды и литературные отрывки.

Во втором семестре продолжалась работа над пластической выразительностью, драматическими отрывками и поэтическим материалом, и

¹ Строго говоря, эту деятельность нельзя называть «образовательной», поскольку театр не получал соответствующей лицензии, а обучение ведется в рамках культурно-досуговой деятельности.

появлялся новый предмет – стилевое поведение. Семестр заканчивался показом драматического отрывка.

В начале второго года обучения изучались различные виды и жанры актерского творчества. Обучающиеся вплотную занимались созданием спектакля на пластическом или литературном материале. На итоговом занятии семестра показывались этюды к спектаклю.

Последнее полугодие полностью посвящалось работе над спектаклем¹. Таким образом, каждый выпуск Школы современного актера давал в репертуар театра новую постановку. Для примера можно назвать следующие спектакли, созданные в процессе обучения: «Лаборатория смеха» (2002 год), «Весело-нескучно» (2003), «Занимательная механика» (2006), «Калинка-малинка» (2007), «Эскизы на планшете сцены» (2011).

Продолжало развиваться и начатое театром дополнительное образование для детей. Начиная с 2013 года, мим-театр открыл по городу уже целую сеть Детских театральных студий (их неофициально называют «Театральные школы-студии Ирины Зайцевой»). Они рассчитаны на ребят от четырех до 16 лет и дают общее эстетическое развитие. Учебный процесс длится с сентября по май² и включает освоение таких предметов, как пантомима, сценическая речь, в том числе культура речи, мастерство актера, вокал, хореография. Для дошкольников методика освоения материала осуществляется через игровые упражнения (например, по произведениям Д. Хармса, стихам красноярских авторов). Благодаря таким игровым занятиям развиваются фантазия и воображение ребенка, а также приобретается неотъемлемая составляющая актерской профессии – опыт коммуникации.

Группы делятся не по возрастам. Студийцы ранжируются на тех, кто вновь пришел вне зависимости от возраста – подготовительная группа, и тех, кто уже

¹ Учебный план «Школы современного актера» [Электронный ресурс] // Мим-театр «За двумя Зайцами»: Оф. сайт. URL: <http://www.mimteatr.ru/school> (дата обращения: 27. 01. 2016).

² В 2016 году учебный процесс длился по июнь включительно. Объяснение этому в новых условиях арендодателя, который обязал оплачивать в т. ч. и летние месяцы, когда у театра отпуск. Поэтому мим-театр должен придумывать различные варианты зарабатывания денежных средств.

давно занимается. Спустя год обучения И. В. Зайцева принимает решение о переводе в следующую группу. Пантомима – базовый предмет программ всех групп, но в Театральной школе-студии на основной площадке, при мим-театре, акцент делается на пантомимическом направлении, в филиале в ТЮЗе дается уклон в драматическое искусство, в филиале при Доме искусств – в литературный, поэтический театр.

Руководители исходят из того, что не все студийцы потом свяжут свою жизнь с мим-театром или театральным искусством. Но все они «получат навыки свободного, раскрепощенного и красивого общения, легко и уверенно адаптируются в социальной среде»¹.

Преподавателями студий являются как актеры мим-театра (О. Соколова, К. Пушкарева), так и приглашенные специалисты (хореография – Д. Огорокова, вокал – А. Ростовых и Н. Хромихина). Группы – в пределах 10-15 человек, не более, потому что важно уделить внимание каждому ребенку. Не менее двух раз в сезон открытые показы для родителей.

Вторая ступень обучения – детский театр «Розовая страна». В детских коллективах, как и во взрослом театре, осуществляется интеграция учебной и постановочной деятельности: лучшие этюды, придуманные на учебных занятиях, затем входят в спектакль. Например, этюд «Укротитель и его веселая семейка» можно было увидеть в спектакле «Маленький большой театр», пантомиму «Кошки» – в «Цирке Шапито».

В «Розовой стране» нет определенного срока завершения обучения, ориентировочно дети занимаются до 16-17 лет. Главное условие – совместными усилиями детей и педагогов обязательно должны появиться постановки. Когда начинается плотная работа над спектаклем, количество других занятий сокращается, а в период выпуска спектакля их совсем исключают. После премьеры учебный процесс продолжается в нормальном режиме. В декабре 2003 года детский театр «Розовая страна» получил звание «образцовый».

¹ Детская школа-студия [Электронный ресурс] // Мим-театр «За двумя зайцами»: Оф. сайт. URL: <http://www.mimteatr.ru/kids> (дата обращения: 27. 01. 2016).

В 2005 году при театре был организован подростковый коллектив – театр «Колледж-буфф». Он возник по инициативе детей на базе одного из выпусков детского театра «Розовая страна», которые хотели и дальше создавать спектакли своей группой. Зайцевы поддержали идею. Так появился еще один коллектив при мим-театре: «Колледж – потому что они будут продолжать обучение, но на ступеньку выше, – рассказывал в 2005 году руководитель студии. – А Буфф – потому что играют клоунаду, буффонаду. Это первый случай, когда остаются все выпускники [19 человек. – Ю. К.] и создают свой коллектив»¹.

В 2014 году ребята решили переименовать себя в «Большое жюри». У артистов «Большого жюри» есть свой репертуар, состоящий из полноценных спектаклей (например, «Парк аттракционов») и эстрадных программ. Они являются постоянными участниками различных культурных мероприятий города. Некоторые артисты подросткового театра продолжают участвовать и в постановках «Розовой страны».

Выпускники детских Театральных школ-студий Ирины Зайцевой не редко приходят во взрослую Школу современного актера². За 29 лет существования театра ею было сделано 22 выпуска. В 2017 году штат актеров театра «За двумя Зайцами» состоял полностью из выпускников этой школы.

К началу 2017 года в штате ООО «Мим-театр “За двумя Зайцами”» три человека: директор (В. Зайцев), художественный руководитель (И. Зайцева), заместитель директора по связям с общественностью (О. Соколова). Артисты и прочий персонал (всего 13 человек постоянного состава) работают по договорам гражданско-правового характера. Труппа театра – это уже четвертый состав: Т. Афонина, А. Вегнер, М. Ерлыкова, Т. Ибрагимова, В. Крапивницкий, А. Орехова, К. Осьмухин, С. Пономарёва, К. Пушкарёва, О. Соколова, М. Сурай, А. Тиханский и мастер звуко-технического обеспечения А. Якимёнок.

¹ Наша жизнь смех // Современные средства связи. 2005. 30 марта. С. 3.

² Выпускники детских театральных школ-студий могли попасть в труппу театра, минуя школу современного актера.

2.5. Репертуар

Сопоставление различных источников позволило установить, что в клоун-мим-театре «За двумя Зайцами» за три десятилетия с сентября 1987 года по сентябрь 2017 года состоялось 43 премьеры. Это спектакли и для взрослых, и для детей – используемый театром пластический язык понятен всем. Руководители театра постоянно стремились к расширению зрительской аудитории, причем особое внимание уделяли детской, понимая, что дети – это будущая аудитория любого театра. По мнению Е. А. Левшиной, одним из наиболее важных факторов, «влияющих на устойчивость интереса к театральному искусству, оказывается возраст приобщения к театру. Те, кто начали ходить в театр с детства, и, что особенно важно, посещали его в подростковом возрасте, чаще всего “прирастают” к театральному залу навсегда»¹.

Заявленный в начале пути как клоун-мим театр Зайцевых со временем стал лидирующее место отводить пантомиме. Клоунада отошла на второй план. Использовались средств и других жанров. Спектакль-плакат о правилах дорожного движения «Пешеходная дорожка», например, поставлен в стиле рэп. В спектакле «Пузырь, соломинка и лапоть» мимы нарушают традицию бессловесной игры и говорят, играют на балалайках, работают с куклой, позаимствовав соответствующую актерскую технику у кукольного театра.

И. В. Зайцева отмечает: «У нас бывают разные спектакли. В одних актеры говорят, в других используется авторский текст, записанный на фонограмму, в третьих – все понятно и без слов. В любом случае между зрителями и актерами существует взаимопонимание»².

Принцип построения всех постановок один и тот же – цепочка миниатюр. В основе спектаклей театра, как правило, авторские сценарии. Однако были поставлены и семь инсценировок, сделанных по мотивам известных литературных

¹ Левшина Е. Формирование зрительской аудитории // Летопись театрального дела рубежа веков. 1975 -2005. СПб. : Балтийские сезоны, 2008. С. 238.

² Уткина М. В погоне «За двумя зайцами» // Ориентир-цены [Красноярск].

произведений: Г.-Х. Андерсен «Китайский соловей» (1993) и «Свинопас» (1999), А. С. Пушкин «Сказка о золотом петушке» и «Сказка о рыбаке и рыбке» (1999), А. Милн «Винни-Пух» (2000), Г. Горин «Забыть Герострата» (2000), «Как добрый молодец за счастьем ходил» – по мотивам русских народных сказок (2001), Л. Улицкая «О людях и животных» (2006).

Диаграмма на Рисунке 1, составленная автором по результатам анализа афиш, программ и других документов, позволяет выделить два периода наиболее интенсивной творческой деятельности, когда в течение ряда лет театр выпускал ежегодно не менее двух, а в отдельных случаях и три новых постановки. Это 1989-1993 годы и 1997-2003 годы. Первый из этих периодов относится к началу работы нового театра, когда нужно было активно заявить о себе в Красноярске. Период 1997 – 2003 годов был стабильным для театра в организационном, экономическом и творческом плане, что позволяло коллективу полностью погрузиться в процесс создания новых постановок. Это был период расцвета, завоевания высоких позиций на фестивалях пантомимы.

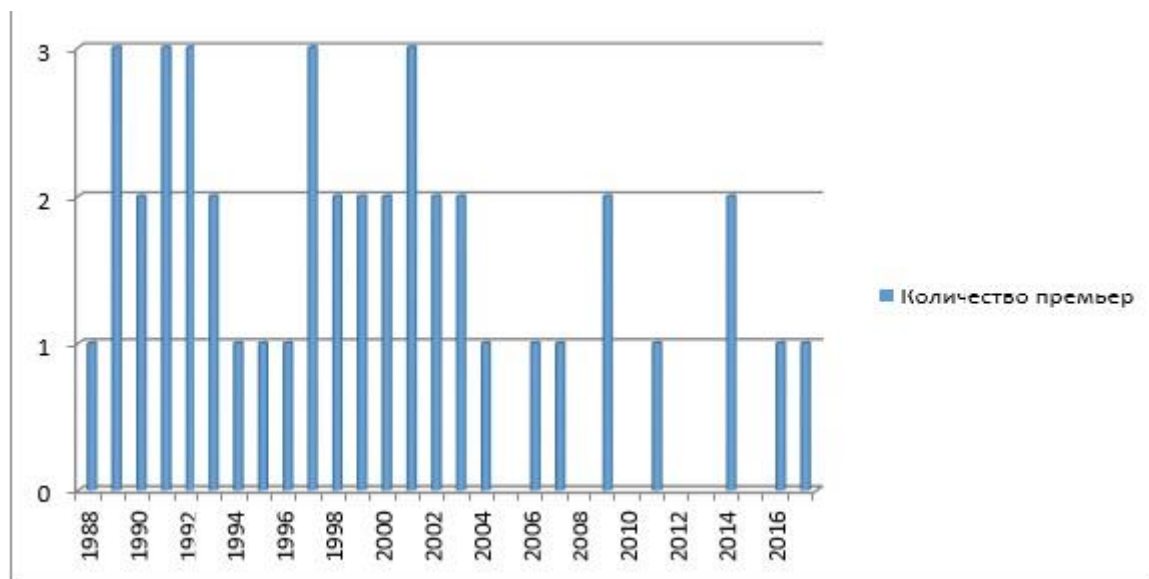


Рис.1. Количество премьер мим-театра «За двумя Зайцами» в период 1988-2017 гг.

Вместе с тем в рассматриваемом тридцатилетии в шести случаях театр в течение года обходился без новых постановок. Так было в 2005, 2008, 2010, 2012, 2013 и 2015 годах, когда текущий репертуар театра обеспечивался исключительно

постановками прошлых лет. Есть основания полагать, что снижение интенсивности подготовки новых постановок связано с переносом основного внимания руководителей театра на успешность реализации образовательных программ. Ведь именно в 2005 году Зайцевы открыли *Школу современного актера*, в которой обучение было платное, а после его успешного окончания выдавался диплом о дополнительном образовании. Детская студия пантомимы и клоунады, открытая в 1993 году, в течение нескольких лет именно к 2013 году была развернута в сеть *Театральных школ-студий Ирины Зайцевой*. При этом сокращение премьер в театре «За двумя Зайцами» нельзя считать снижением интенсивности творческого процесса. Ведь, как было показано выше, в учебном процессе создавалось множество спектаклей, но в силу высокой требовательности к качеству лишь немногие из них включались в репертуар театра.

Негосударственные театры самостоятельно формируют план по количеству спектаклей в год и числу посетивших его зрителей; они могут сами определять эти позиции и выступать с той периодичностью, которая обеспечивает необходимый уровень доходов от продажи билетов и позволяет создавать новые спектакли. «Именно в ситуации плана, – по мнению В. Зайцева, – проходит большое количество некачественных спектаклей. Мы свободны в выборе репертуара и можем развивать свое направление»¹.

Первый спектакль театра – «Спектакль-сочинение “На свободную тему”». Название постановки отражает искания того периода. Поскольку театр только начинал свой путь, то эта программа была своеобразной презентацией, состоящей из отдельных пантомимических, клоунских номеров, умело соединенных режиссерами-постановщиками. Этот спектакль существовал недолго, при этом некоторые его номера, например, «Соседи через стену» и «Авторалли» продержались в репертуаре театра десятки лет.

В отличие от первого спектакля, целевая аудитория которого заранее не была определена, второй – «Мим-концерт» (премьера 17 марта 1989 года) – был

¹ В. Зайцев – Ю. Куниной. Письмо от 26. 03. 2011 // Личный архив автора.

предназначен для взрослых. Буквально через полгода, в сентябре 1989 года, театр представил публике постановку «2+2 равно пяти», адресованную детям. На протяжении 30 лет своей деятельности театр очень серьезно относился к работе с детской аудиторией: из 42 постановок 24 (57 %) предназначались юным зрителям.

В условиях экономического кризиса в стране мим-театр решает увеличить количество постановок для детей. «В этот момент мы, не ставя цели быть детским театром, – говорила в интервью Ирина Зайцева, – много стали играть для детей. Раз получилось, что взрослые в театр не ходят, мы решили создать детский спектакль. Нас стали приглашать с ним в школы, детские сады»¹. Поэтому в 1990-е годы детские спектакли в текущем репертуаре стали даже превалировать над взрослыми. Добавились «**Барабашка**» (1991), «**Бум!.. Дзынь!.. Ой!..**» (1992), «**Приключения пингвина Кеши**» (1993). Это были и сказки («Сказка о добре», «Бабушкины сказки», «Китайский соловей», «Зеленая сказка» и т. д.), и спектакли с явно выраженным, воспитательно-дидактическим акцентом, например, о правилах дорожного движения.

Появление в репертуаре мим-театра детских спектаклей облегчало существование. Газета «Металлург» осенью 1990 года писала: «...в большом зале идет спектакль для детей “Два + два равно пяти”. Зал полон – 600 человек, школьники района. Смех разносится по всему Дворцу. Некоторые дети пришли смотреть этот спектакль во второй раз»².

Были и специальные постановки к Новому году – утренники: «**Сказка о добре**» (1990), «**Чудеса в ожидании Нового года**» (1997), «**Снеговик**» (2014), «**Друзья! Мы все – друзья!**» (2015).

Спектакли для подростков «**Занимательная механика**» (2006) или «**Калинка-малинка**» (2007) построены всё по тому же принципу набора миниатюр. Это позволяет с отдельными номерами из этих спектаклей выступать в сборных концертах. Спектакль «Калинка-малинка» был поставлен по мотивам

¹ Цит. по: Наша жизнь смех. С. 3.

² Логиновская Т. Что скрывается за двумя зайцами? // Металлург [Красноярск]. 1990. 30 окт. № 30. С. 4.

реалий советской эпохи, персонажи – пионеры, комиссары, звучит гимн СССР. Представление начинается не в зрительном зале, а еще в фойе, где пионеры развлекают зрителей, а комиссары ведут разъяснительные беседы о поведении в театре. Поэтика этого спектакля основана на сочетании пантомимических этюдов и стихов, а объединяющим звеном служит музыка советской эпохи. Важную роль играют массовые сцены (например, сцена зарядки, акробатические пирамиды), характеризующие коммунистический коллективизм. Однако актеры, играющие пионеров, одетые в белые футболки, красные галстуки и шорты, следуют не идеологической логике, а клоунской.

Клоунская, парадоксальная логика пронизывает весь сюжет. Во время запуска космической ракеты приходит уборщица для выполнения своих функциональных обязанностей, да так тщательно их выполняет, что улетает вместе с ракетой в космос. В другой миниатюре на сцену поочередно выходят герои, каждый из которых куда-то торопится, но внимание их привлекает выстраивающаяся очередь. Герои оставляют все дела и становятся в очередь, но, как выясняется, очередь бессмысленная – продавца в киоске нет.

Спектакль 1995 года «**Клоун и кукла**» – и для детей, и для взрослых. Сценарий о забытых на чердаке клоуне и кукле родился очень быстро, скорее всего, потому, что его тема была созвучна эмоциональному состоянию руководителей театра в период смены первого состава вторым: «мы тогда были разобижены, уверены, что нас все бросили, оставили одних»¹. Спектакль получился и печальным, и веселым. Дети смеялись, а взрослые, понимая подтекст, чувствовали скрытую в спектакле печаль.

Самый известный спектакль театра, по мнению его руководителей и зрителей – «**Ё**»². На нем стоит остановиться подробнее. В чем причина его успеха и почему

¹ Дубашинская Н. «Зайцы» – имя собственное // Городские новости [Красноярск]. 2008. 28 марта. С. 5.

² Спектакль является обладателем 6 премий на II Международном фестивале театров пантомимы «Мимолет» (г. Иркутск, 1998); «Хрустальная маска» и Премия губернатора Красноярского края в номинации «Лучший спектакль» на Краевом фестивале «Театральная весна» (г. Красноярск, 1998); звание лауреата в номинациях «За самые продолжительные аплодисменты», «За лучшую мужскую роль в пластическом театре», «Надежда» на I Фестивале независимых театров Сибири

он считается «визитной карточкой» мим-театра¹? «Создатели с удовольствием вспоминают, что постановка сразу же полюбилась публике, люди приходили по нескольку раз, а потом заглядывали в театр много лет спустя с детьми и удивлялись: как? ещё идет?»². Нескончаемый зрительский интерес позволяет спектаклю находиться в репертуаре 18 лет без значительных изменений.

Название постановки – «Ё». Это эмоциональный и несколько грубопросторечный, на грани обценности возглас – реакция на услышанную новость или увиденную впервые вещь, при этом в зависимости от интонации он приобретает положительный или отрицательный оттенок. Даже в самом спектакле артисты, нарушая тенденцию бессловесной игры, несколько раз произносят «Ох, Ё» или «Ё-мое». Возникает и другая ассоциация: как буква Ё – незаслуженно обделенная, забытая, но без которой невозможно представить структуру алфавита, так и пантомима, существовавшая долгое время за пределами официально узаконенных видов театрального искусства, «лежит в основе любого сценического искусства и является сутью актерской игры»³.

И. В. Зайцева писала: «Поначалу “Ё” был черно-белым от и до, и только потом художник Нина Внукова придумала постепенно добавлять в него цвета»⁴. Сегодня уже довольно сложно представить себе этот спектакль только монохромным, в нем появился целый спектр цветов – красный, оранжевый, зеленый. А жанровое определение так и осталось – «черно-белый спектакль». Можно согласиться с тем, что такое определение жанра не случайно: «черно-белый» спектакль говорит о противоположных сторонах жизни – счастливой и печальной, ассоциируется с необходимыми атрибутами мима (черное трико и

и Урала «SibAltera-99» (г. Новосибирск, 1999) и даже был выдвинут на получение Национальной театральной премии «Золотая маска». Получение разнообразных наград формирует положительное мнение о спектакле и поддерживает статус самого театра.

¹ См. об этом подробнее: Кунина, Ю. Б. Спектакль «Ё» – визитная карточка мим-театра «За двумя Зайцами» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2015. № 3. С. 48-58.

² Мельников Е. Спектакль «Ё»: семнадцать лет радости [Электронный ресурс] // newslab. Ru : Интернет-газета. 2014. 22 нояб. URL: <http://newslab.ru/article/622801> (дата обращения: 22. 01. 2015).

³ См.: Декру Э. Слово о миме. С. 36.

⁴ Мельников Е. Спектакль «Ё»: семнадцать лет радости // Там же.

белый грим), да и сам сюжет спектакля не терпит размытых линий – все грани четко очерчены яркими вспышками человеческих взаимоотношений, обозначены точки пересечения добра и зла; жизнь предстает перед нами в черно-белом ракурсе. Жизнь представлена в спектакле, по мнению журналиста Н. Мышкиной, как «бесконечно меняющаяся черно-белая панорама; ...полна парадоксов: это радость и горе, добро и зло, красота и уродство, любовь и ненависть»¹. Возможны и другие ассоциации – с манерой рисования, с графикой.

На основе характерной цветовой гаммы были сделаны первые афиши, на белом фоне которых отчетливо выделялась черная буква². Позиция «сценография» в программках спектакля просто отсутствовала. Основа сценического оформления – черный кабинет, в котором присутствуют тот или иной реквизит (два стула по центру, растущая пальма в кадке справа, позже – белая тюлевая занавеска). Минимализм как характерная черта поэтики этого спектакля дает возможность зрителю сосредоточиться на актерской игре.

В спектакле представлены 10 небольших сюжетных зарисовок, объединенных образом главного героя – Дядюшки «Ё». Этот персонаж был придуман в процессе упражнения с предметами, когда на одном из занятий в театре-студии Зайцев надел на швабру шапку и пальто, а затем перенес элементы костюма на себя, добавив несколько атрибутов. Например, герой носит в авоське ощипанную курицу, которая несет особый смысл, иронически ассоциируясь, может быть, с некой птицей счастья.

Происхождение еще двух действующих лиц имело очень простые причины, связанные с малобюджетностью постановки. Воспользовались костюмами из подбора. В костюмерной театра были бушлат моряка и старый пиджак. Так возникли образы моряка (О. Кучиев) и интеллигента (А. Загибалов). Стоит отметить, что бессменным исполнителем остается только В. Зайцев: «Интеллигентов было трое, Моряков – четверо, и только Ё всегда одним и тем же»³. «Мим Валерий Зайцев, –

¹ Мышкина Н. Черно-белая игра // Ориентир-цены [Красноярск]. 1998. 3 июня. № 21.

² См.: Афиша спектакля «Ё» // Архив мим-театра «За двумя Зайцами».

³ Мельников Е. Спектакль «Ё»: семнадцать лет радости // newslab. ru. URL: <http://newslab.ru/article/622801> (дата обращения: 22. 01. 2015).

писал сразу же после премьеры В. Евграфов, – создает трогательный, смешной и грустный образ “маленького человека”, который в противоречивых взаимоотношениях с рыжим и белым клоунами... мечется по жизни, как зачастую мы с вами, пытается совершать значительные поступки, но, увы, ему этого не дано»¹.

Игра В. Н. Зайцева была отмечена дипломами «За лучшую мужскую роль». Жюри Международного фестиваля театров пантомимы, как писал В. Овчаренко, признало, что «созданный Валерой образ – это явление в пантомиме. Валера добился полного слияния с маской, единства актера и образа. А Лоран Деколь² сказал, что образ, созданный Валерой, должен занять достойное место в галерее таких имен, как Марсо, Чаплин, Слава Полунин»³. Так был создан универсальный, понятный для всех зрителей образ, ставший своего рода брендом театра.

Для жителей Красноярска спектакль «Ё» – это знаковое явление, визитная карточка театра «За двумя Зайцами», поэтому и существует устойчивая ассоциация: говорим театр «За двумя Зайцами» – подразумеваем спектакль «Ё», говорим спектакль «Ё» – подразумеваем театр «За двумя Зайцами». Устойчивые ассоциации вызывают и герои спектакля: Дядюшка Ё, Моряк, Интеллигент. Заглавный персонаж, по словам журналиста В. Евграфова, это «Акакий Акакиевич нашего времени»⁴. В сочетании с двумя другими персонажами «получился классический театральный треугольник: примитивный, сильный, упорный, тупой мужик; застенчивый умник в очках и странный дядюшка Ё»⁵. Каждая из зарисовок понятна зрителям без слов.

В миниатюре, которую создатели между собой называют «Тыгдымский конь», сначала раздается отчетливый стук копыт. Появляется Дядюшка Ё, бегающий вокруг

¹ Евграфов В. Фестивальные страсти театральных людей : Заметки о краевом празднике «Театральная весна-98» // Вечерний Красноярск. 1998. 29 апр. № 64. С. 2.

² Лоран Деколь – известный французский мим, ученик М. Марсо.

³ Овчаренко В. «Зайцы» доказали, что за ними не угнаться // Красноярский комсомолец. 1998. 27 авг. № 160. С. 11.

⁴ Евграфов В. У Зайцевых визжат от смеха // Вечерний Красноярск. 1997. 15 нояб. № 160 (1582). С. 3.

⁵ Дубашинская Н. «Зайцы» – имя собственное // Городские новости [Красноярск]. 2008. 28 марта. № 43. С. 5.

Интеллекта и черной ширмы по кругу – бодро и весело, но с каждым разом ему это делать все сложнее, и он падает без сил. Возникает ассоциация с номером М. Марсо «Юность. Зрелость. Старость. Смерть».

И. В. Зайцева так описывает миниатюру «Памятник»: «В ней исполнитель принимает позу всем известного памятника Ильичу, с вытянутой вперед рукой и другой на лацкане. Иностранцы, кроме гостей из бывших стран соцлагеря, не понимают, что происходит, почему остальные смеются. Но общечеловеческие вещи: любовь, добро, зло – все читается и понимается однозначно. Мало того, наши спектакли понятны и взрослому, и ребенку»¹.

Премьера спектакля состоялась 11 ноября 1997 года. С этого времени постановка, в силу обстоятельств кадрового характера, всего лишь на короткий срок исчезала из репертуара. Но это единственный спектакль в репертуаре театра, который имел продолжение – «Ё2» (2001), «грЁЗы» (2001) и «ЗИМАВЁ» (2014). «Мы решили сочинить, как будет, если у каждого из этой троицы [Дядюшка Ё, Моряк, Интеллигент. – Ю. К.] появится вторая половинка, – говорит Зайцев. – А еще через год сделали “грЁЗы”, где мы с Ириной играем вдвоем – это уже рассказ о том, как одна из таких пар стала жить вместе. Правда, так получилось, что эти постановки оказались на разные возрастные категории и поэтому, наверное, такой же популярностью не пользовались. Ведь в отличие от абсолютно демократичного оригинала все продолжения требовали знания некоторых юмористических нюансов, которые проистекали из конкретного жизненного опыта»². Эти постановки можно рассматривать по отдельности, хотя сами руководители театра считают их своеобразным продолжением и называют «трилогией» и даже «Ё-проектом». «Это не “сериал”, не “мыльная опера”, но череда полноценных самостоятельных спектаклей, которые связаны между собой лишь персонажами да способом игры артистов. Эти спектакли запросто можно смотреть в любой последовательности без ущерба для целостного восприятия представленного

¹ Наша жизнь смех // Современные средства связи. 2005. 30 марта. С. 3.

² Мельников Е. Спектакль «Ё»: семнадцать лет радости // newslab. Ru. URL: <http://newslab.ru/article/622801> (дата обращения: 22. 01. 2015).

“проекта-Ё”»¹. В 2014 году состоялась премьера четвертой части «Ё» – «ЗИМАвЁ», в которой зрители вновь увидели полюбившегося Дядюшку Ё.

Несмотря на многообразие стиливых элементов, которыми режиссер наполняет «Ё», зритель воспринимает постановку единым целым. Этому способствует жанр, который предопределяет сценическое решение всего спектакля. По жанровому определению – это черно-белый спектакль для взрослых и не только². Скорее всего, уточнение «не только» появилось несколько позже премьеры, чтобы привлечь зрителей, которые хотели прийти вместе с детьми.

Необыкновенно трогательной была постановка «Кафе для пилигрима» (1998). По словам руководителей, это единственный спектакль театра, на котором зрители плачут. В нем принимали участие шесть актеров: О. Кучиев, А. Загибалов, О. Потехина, А. Старикова, В. и И. Зайцевы. Этот спектакль получил награды во всех номинациях на Международном фестивале пантомимы и пластики «Мимолёт-99». Постановка поднимала извечные вопросы о природе любви и поэзии. В спектакле использовался принцип контраста, который проявлялся и в парном противопоставлении персонажей (черти – ангелы, поэты – разбойники, инопланетяне – первобытные дикари) и в скупом колористическом решении костюмов, черно-белых с редкими красными акцентами.

Передать атмосферу помогала музыка, специально написанная А. Иголкиным – композитором, сотрудничающим с театром с 1988 года. «На фоне тревожащих душу мелодий ... разыгрываются комедии и драмы с абсолютно разными, взаимоисключающими характерами и настроениями»³.

В 2009 году родился еще один одноактный пластический спектакль «Раз невеста, два невеста». Из самого названия уже становится понятно, что спектакль о непростой судьбе жениха-недотепы, которому нужно выбрать одну-единственную, да вокруг так много представительниц прекрасного пола... Жених

¹ Программа спектакля «грЁЗы» // Архив мим-театра «За двумя Зайцами».

² См.: программа спектакля «Ё» // Архив мим-театра «За двумя Зайцами».

³ Евграфов В. Пушкиниана от мим-театра // Вечерний Красноярск. 1999. 26 марта. С. 15.

проходит ряд непростых жизненных испытаний, но в итоге все заканчивается хорошо.

Как и принято в мим-театре, идея этой постановки возникла из задумок артистов, которые И. Зайцева объединила единым сюжетом, включила хореографические номера и зрелищные световые эффекты. Артистки, в основном молодые девушки, придумали образы своих героинь, характеры которых переданы лишь несколькими яркими штрихами: «уверенная в себе пробивная и энергичная леди, легкомысленная красотка с задатками стервы, скромная интеллектуалка, и другие, такие знакомые современному зрителю образы»¹. При всей несхожести героинь их объединяет щемящее чувство одиночества и вполне понятное желание выйти замуж. Все невесты отмечены общей деталью – белой фатой. В поисках невесты жених-недотепа (А. Шевченко) отправляется и в фитнес-клуб, и на конкурс красоты, и в магазин. И жениху, и невестам нелегко сделать свой выбор. В конце концов, как и положено, все заканчивается долгожданной свадьбой.

Отдельно стоит отметить, что мим-театр не только показывает спектакли, а старается придумывать разнообразные интересные мероприятия. Одним из них был проект «Пушкиниана» (1999).

Организаторами была составлена программа на три месяца. Центральное место в ней занимали спектакли: «Сказки Пушкина» (по мотивам «Сказки о рыбаке и рыбке» и «Сказки о золотом петушке») и «Бабушкины сказки», в основе которых – «те русские народные сказки, которые питали поэтическое творчество великого русского поэта»². В день премьеры была проведена викторина по творчеству Пушкина, в фойе зрители рассматривали специально нарисованные детьми рисунки по произведениям поэта.

Отдельный блок составляли камерные вечера, которые в игровой форме разрабатывали приглашенные искусствоведы, библиотекари, музыковеды специально для детей. Заявлены были четыре темы: «По пушкинским местам», «О

¹ Батуева О. Новые шутки о главном // Городские новости [Красноярск]. 2009. 20 марта. № 38 (1940). С. 5.

² Цит. по: Евграфов В. Пушкиниана от мим-театра // Вечерний Красноярск. 1999. 26 марта. С. 15.

жизни и творчестве А. С. Пушкина», «Великие художники об А. С. Пушкине», «А. С. Пушкин и музыка». В мае-июне продолжился образовательный марафон с выставками, балами, викторинами, но уже не только в мим-театре, но и в школах Красноярска.

2.6. Театральные площадки и прокат репертуара

Основными площадками театра были сцены ДКиТ КраЗ. В большом зале, рассчитанном на 600 мест, театр не имел возможности показывать спектакли регулярно. В 1989 году коллективу было выделено помещение, в котором силами артистов был сделан ремонт. Так к началу 1990 года у мим-театра появился собственный зал на 50 человек с минимально необходимым световым и звуковым оборудованием, а также закулисные помещения: гримерная комната, костюмерная, мастерская, фойе.

В первые два сезона, до появления собственного зала, театр много работал на других площадках Красноярска (например, в Доме актера, на улицах и площадях в День города и День металлурга), а также в городах края (Абакане, Сосновоборске, Дивногорске и др.) и за его пределами (в Новосибирске, Бердске, Ленинграде). Начиная с октября 1990 года, театр регулярно показывал спектакли на сцене своего зала.

Стоит заметить, что и после того как в 1993 году было создано юридическое лицо ООО «Мим-театр “За двумя Зайцами”», репетиции и выступления коллектива проходили на тех же площадках Дворца культуры и техники КРАЗа, который в 1997 году был переименован в Дворец культуры и спорта металлургов (ДКиС металлургов). Начиная с 2008 года, театр был вынужден заключить с ДКиС металлургов договор аренды и оплачивать все площади, используемые им для проведения репетиций, спектаклей и хранения имущества. Для театра это была весомая статья расходов.

Прокатная политика мим-театра постепенно видоизменялась. В 1989 – 1990 годах спектакли играли в воскресенье, три раза в день (в 11:00, 13:00, 15:00), однако зал не всегда был полон. Поэтому на следующий сезон (1990-1991) решили оставить только показы в 11:00 и в 13:00.

К 1992 году театр отказывается от спектакля в воскресенье и приглашает зрителей в пятницу, после трудовой недели, надеясь увеличить посещаемость. С 1993 года расширяющийся репертуар позволил мим-театру давать спектакли и среди недели, таким днем была выбрана среда. Спектакли показывались по средам, пятницам и субботам: утром – детский спектакль, вечером – взрослый, итого четыре спектакля в неделю. В сезоне 1993-1994 годов, помимо этого, два спектакля («Бабушкины сказки» и «Мим-концерт») в течение двух месяцев показывались на сцене Красноярского ТЮЗа.

К 2002 году руководство театра еще раз пересмотрело прокатную политику и перенесло показ детских спектаклей с субботнего утра на утро воскресного дня, посчитав, что таким образом они могут расширить зрительскую аудиторию, поскольку многие дети в субботу учатся в школе.

В период с 1997 по 2002 годы театр открывал сезон в октябре, а закрывал в конце мая. Таким образом, в месяц на стационаре показывали от 12 до 16 спектаклей, а в сезон соответственно – от 96 до 128. Поскольку в репертуаре театра больше половины спектаклей рассчитаны на детскую аудиторию, то коллектив имел и выездные спектакли в школах и детских садах. Чаще всего в сентябре проходили спектакли для школьников – шесть-восемь спектаклей в неделю. В период с октября по май – два дня в неделю по два выездных спектакля для детей, следовательно, в неделю четыре спектакля, в месяц – 16, в год – 128.

В июне востребованность детских спектаклей возрастала, так как театр показывал до 20 спектаклей школьникам в летних лагерях. Для июля характерен спрос на презентации, корпоративные мероприятия. В августе – отпуск.

В целом за сезон театр показывал около 250 спектаклей. Эта цифра сравнима со средними показателями годового количества спектаклей государственного драматического театра. Только труппа там в несколько раз больше, актеры не

занимаются техническими вопросами создания оформления спектаклей, установкой декораций и т. п. Поэтому показ 250 спектаклей в год при подготовке 1-3 новых постановок для творческого коллектива мим-театра – это очень большая нагрузка.

Начиная с 2008 года, когда театр вынужден был арендовать помещения у ДКиС, количество показов на стационаре снизилось. Помимо растущей цены аренды возникла еще одна проблема: над помещением, которое арендует театр, был открыт ресторан, где в пятницу и субботу проходили корпоративные мероприятия, что не позволяло в эти дни показывать спектакли. Следовательно, в пятницу и субботу проводились только репетиции.

В таких условиях было чрезвычайно сложно показывать большое количество спектаклей и параллельно создавать новые. В то же время наличие небольшого зала позволяло довольно продолжительное время держать в прокате спектакли прошлых лет и выпускать всего одну премьеру в год.

В результате театр оставил в репертуаре только «кассовые» постановки. В прокате сезона 2016-2017 гг. пять спектаклей, которые показывают в условиях стационара и только в выходной день – в воскресенье. Из них четыре – из старого репертуара («Ё», «Эскизы на планшете сцены», «ЗИМАвЁ», «всЁ просто»), один премьерный – «Одним касанием». Справедливости ради стоит отметить, что в репертуаре есть еще интерактивный спектакль для детей – «Снеговик», но его показывают только в новогодние дни.

Возрастное ограничение чаще всего определяют как 12+. Исключение составляет «Снеговик» – 0+, на афише которого сначала значилось 3+. Таким образом, театр имеет возможность привлекать разную аудиторию. А снижение возрастного ограничения, скорее всего, связано с желанием родителей привести на новогоднее представление детей младше трех лет.

В репертуаре наметилась тенденция увеличения постановок для детей, поскольку именно детские спектакли приносили полновесную выручку. Со временем стало очевидно, что из-за стремления к финансовой стабильности, произошел огромный разрыв между объемами взрослого и детского репертуара.

Тогда было решено создать спектакль, который смог бы вновь привлечь и взрослую аудиторию. Один из журналистов заметил: «...Из необходимости зарабатывать родился спектакль, <...> считавшийся визитной карточкой театра “За двумя Зайцами”. Наступил период “Ё”»¹.

На протяжении всех лет существования в репертуаре «Ё» ежемесячно (за небольшим исключением) находится в прокате и не нуждается в приложении больших усилий для продвижения. Достаточно только разместить анонс на сайте театра и/или на странице в социальных сетях, которые последнее время занимают лидирующие позиции по распространению информации в Интернет-пространстве, и аншлаг обеспечен. Практически не нуждаясь в рекламе, «Ё» сам служит рекламой для других постановок коллектива.

В более чем миллионом Красноярске, не считая постоянно гастролирующих здесь антрепризных трупп, функционируют пять государственных театров и семь частных, каждый из которых имеет свою четкую видовую и жанрово-стилистическую специфику. Частный театр «За двумя Зайцами» – единственный, работающий в жанре пантомимы, его спектакли существенно отличаются от репертуарного предложения других театров. В этом как раз и заключается эксклюзивность мим-театра и каждого его спектакля, та самая имиджево-репутационная составляющая, которая необходима для того, чтобы стать брендом.

За годы существования у театра сформировался свой зритель. Хотя в самом начале было довольно сложно: «Потребовалось несколько лет для того, чтобы приучить зрителя к мысли, что наш театр – не театр для глухонемых, и что молчание – это не самоцель, а лишь способ выражения происходящего на сцене действия»², – говорил в интервью красноярской газете «Металлург» В. Н. Зайцев.

Театр почти не дает рекламы спектаклей, но зал на 50 мест всегда полон. «Многие зрители приводят к нам уже своих детей. Нас не покидают и те, кто

¹ Дубашинская Н. «Зайцы» – имя собственное : [мим-театру «За двумя зайцами» – 20 лет] // Городские новости [Красноярск]. 2008. 28 марта. № 43. С. 5

² Ликанова Н. «Люблю, когда люди улыбаются» // Metallurg [Красноярск]. 2000. 28 апр. – 5 мая. № 16. С. 4.

раньше играл в театре»¹. Тем не менее нельзя с уверенностью сказать, что все спектакли проходят легко и непринужденно. И. Зайцева замечает: «Каждый раз по-разному. Бывают сложные спектакли, когда трудно пробиться к зрителю. Ты знаешь, что в финале все равно это получится, но какими усилиями! Иногда все идет как по маслу, как песню поёшь. Это хорошие спектакли. Выходишь, вроде бы и есть усталость, вроде ты выжатый весь, а так хорошо»².

Ценовая политика театра довольно проста и всегда была ориентирована на то, чтобы стоимость билета не становилась ограничением для посещения красноярцами спектаклей как для взрослых, так и для детей.

До 2012 года самый дорогой билет для взрослого стоил 300 рублей, а посещение детского спектакля – 250 рублей для ребенка и входной для родителей за 100 рублей.

В 2014 году расценки изменились: цена билетов на взрослые и детские спектакли стала одинаковой, в диапазоне 200-300 рублей, только на спектакль «Ё» и премьерные спектакли – 350 рублей. Т. е. цена взрослого билета не изменилась, несмотря на инфляцию, тогда как цена детского – выросла, при этом входные билеты для взрослых на детские спектакли уступили место обычным билетам. Такая политика объяснялась очередным падением спроса на взрослые спектакли (как это уже наблюдалось в начале 1990-х годов), при сохранении спроса на детские на том же уровне. В результате стоимость посещения детского спектакля для одного родителя с ребенком возросла с 350 рублей (250 – детский + 100 входной) до 400-600 рублей (200 + 200 или 300 + 300).

В 2015 и 2016 годах цена билета изменилась незначительно: до 350 рублей (кроме постановки «Ё» и премьерных спектаклей, посещение которых стоило 350-400 рублей). Фиксированная цена установлена на детский спектакль – 400 рублей. Еще более высокая цена билетов на «Снеговика» объясняется высоким спросом на новогодний интерактивный спектакль. Руководители театра считали такую ценовую структуру оптимальной в условиях кризиса.

¹ Прелести и трудности маленького театра // Городской формат. 2007. 30 окт.

² Цит. по: Наша жизнь смех // Современные средства связи. С. 3.

В 2017 году руководители театра, изучив опыт двух предшествующих сезонов, существенно и концептуально изменили расценки на спектакли для взрослых и детей. Посещение любого вечернего спектакля стало обходиться зрителю в 500 рублей, для детей – 300 рублей, спектакль «Снеговик» – 250 рублей. Увеличение цен на вечерние спектакли сопровождалось отказом от повышенной расценки на спектакль «Ё» и премьеры. В свою очередь уменьшение стоимости детского билета свидетельствует о заинтересованности администрации театра в притоке нового молодого зрителя.

Последние два сезона, помимо кассы в самом театре, билеты на спектакли можно купить через билетное агентство Красноярска «Красбилет.RU» и городские зрелищные кассы «kassy.ru», что позволяет театру «За двумя Зайцами» быть в единой базе театрального предложения города.

Коммерческий успех театра во многом обусловлен умелым определением и формированием целевой аудитории, постоянным поиском наиболее эффективной в конкретных условиях прокатной и ценовой политики, грамотным созданием и использованием брэнда и, конечно, достаточно широко развернутой образовательной деятельностью, дающей не только актеров для труппы, но и зрителей для новых спектаклей.

2.7. Реклама, PR, фандрейзинг

Особое место в привлечении зрителя и продвижении любого театра на рынке отводится рекламе. Существуют стандартные инструменты рекламы, которыми пользуются все театры, независимо от их вида и ведомственной принадлежности: наружная реклама, реклама в СМИ, в последнее десятилетие – в Интернете. Любая реклама требует определенных финансовых затрат, а возможности студийных коллективов весьма ограничены, поэтому они вынуждены искать разные способы продвижения.

Для того чтобы обеспечить и поддерживать контакт со своей зрительской аудиторией, важно регулярно находить информационный повод для связи с общественностью. Обычно посредником в этом деле являются средства массовой информации, но с театром пантомимы бывает и по-другому. «...В первое лето молодой театр активно работал на уличных площадках, – вспоминает Н. Добушинская, – без сцены, микрофонов, музыки, актеры просто выбирали под солнцем место и показывали свои номера в кольце людей. Прохожие же удивлялись, смеялись и узнавали о новом театре»¹. Такова была первая PR-акция мим-театра «За двумя Зайцами», без посредничества СМИ, адресованная непосредственно «общественности».

Каждый театр имеет афиши, они могут быть сводными или посвященными отдельному спектаклю. Выбирается цветовая палитра, создается фирменный стиль театра, благодаря которому из множества предложений (не только театральных) выделяется эта афиша, и в идеале у зрителя возникает устойчивая ассоциация с конкретным театром. Поэтому в штатном расписании многих государственных театров предусмотрена должность дизайнера.

Студийные коллективы из-за отсутствия ставок и средств решали этот вопрос собственными силами. По признанию Зайцевых, «за все годы существования у нас не было ни одной полноценной цветной афиши»². Но благодаря опыту работы художником В. Зайцев самостоятельно разрабатывал афиши к первым постановкам театра. Эти афиши по сравнению с обычными, типографскими, безусловно, отличались своей эксклюзивностью.

Не имея средств на дорогостоящие дизайнерские услуги, Зайцевы, тем не менее, нашли способ получить элементы фирменного стиля: качественный логотип, визитки и другие необходимые для формирования имиджа атрибуты, свидетельствующие об индивидуальности театра, о своем творческом лице. Для этой цели они приняли участие в региональном конкурсе «Идея-98» (г. Новосибирск). Летом 1997 года профессиональные дизайнеры (И. Башкатова,

¹ Добушинская Н. «Зайцы» – имя собственное // Городские новости. С. 5.

² Наша жизнь смех // Современные средства связи. С. 3.

Г. Белоногова) из рекламно-полиграфического предприятия «ArtStyl» разработали все необходимое в рамках конкурсных заданий для номинации «Товарный знак и фирменный стиль». В этом конкурсе их рекламная продукция была признана лучшей. Кроме того, элементы фирменного стиля мим-театра включены в каталог победителей конкурса лучших дизайнерских работ России «Портфолио-98», проходившего в Москве.

Руководители театра все время пытаются использовать разные возможности для привлечения новых зрителей. С помощью местного канала телевидения они рассказывали о себе, своих новых работах, артистах: «Была косвенная реклама: наше участие в телевизионных программах, роликах. Зрители визуально нас знают»¹. Устраивали розыгрыш билетов-купонов на право бесплатного посещения спектаклей с помощью телевизионной программы «Утренний кофе с “Афонтово”». Стали полноправными участниками популярной «Ночи музеев», где к обоюдной заинтересованности с директором красноярского музейного центра решили, что артисты театра будут встречать всех посетителей, а музей предоставит помещения для проведения выставки к юбилею Марселя Марсо и показа спектаклей.

Театр принимает участие в разных городских мероприятиях, которые проходят в Красноярске, например, встреча поезда, посвященного 95-летию ВГИКа, губернаторские балы, музейные ночи, открытие выставки «Мистический театр М. Шемякина», ТВ-передача «Волшебный микрофон» и т. д. Хотя эти мероприятия не приносили доходов, но участие в краевых или городских мероприятиях повышает в глазах общественности статус театра и, в конечном счете, привлекает новых зрителей.

Важным элементом PR-деятельности является работа с местной прессой, в которой размещаются статьи о мим-театре и заметки информационного характера. Интервью с руководителями театра обычно связывались или с историей театра, или с предстоящими премьерами и отдельными спектаклями. Множество публикаций, посвященных мим-театру «За двумя Зайцами», прошло в красноярских газетах

¹ Наша жизнь смех // Современные средства связи. С. 3.

«Металлург», «Вечерний Красноярск», «Городские новости», «Комок», «Сегодняшняя газета», «Аргументы и Факты. АйФ на Енисее», «Красноярские новости» и в журналах «Ориентир-цены» и «Современные средства связи». Среди газет, проявляющих особый интерес к этому мим-театру, лидируют три первые в вышеприведенном списке. Среди постановок театра по количеству посвященных публикаций в прессе безоговорочно лидирует спектакль «Ё».

О мим-театре «За двумя Зайцами» можно узнать и из официального городского издания «Красноярск. История. События. Люди», и из книги «Красноярский край: культура. XX век». Успешно сотрудничал театр с агентством распространения печати «Начало дня», а о премьерах жители узнавали благодаря радиостанциям «Автордио» и «Русская волна».

В последние годы, конечно, преобладает реклама в Интернете, в социальных сетях и на сайте театра. Лучше всего жизнь театра (буквально ежедневная) представлена в социальных сетях, после любого мероприятия оперативно появляется информация о событии.

На сайте можно познакомиться с афишей и самыми основными новостями. Чтобы сайт постоянно функционировал, необходим специальный сотрудник, который должен отвечать за наполнение сайта информацией. В театре этим занимается В. Зайцев, у которого в силу большого количества организационных проблем не всегда хватает на это времени. Как показал анализ, зрители предпочитают узнавать новости или из ВКонтакте, или из Facebook. В связи с этим в первую очередь происходит наполнение этих сетей.

Довольно часто, по признанию В. Зайцева, разнообразные сайты о городе, интернет-журналы берут информацию не у руководителей, а, без их ведома, с сайта и размещают на своих страницах. Это выгодно мим-театру. Обычно реклама в подобных журналах платная, но когда у них есть «невыкупленное место», они бесплатно рекламируют разные организации, в том числе и театр.

Таким образом, при минимальных затратах руководство театра успешно использует различные виды и каналы продвижения своих спектаклей. Благодаря этому театр имеет стабильный доход от реализации билетов на спектакли. Однако,

как и у других некоммерческих театров, эти доходы не покрывают требуемых для нормальной творческо-производственной деятельности расходов.

Первая стадия деятельности клоун-мим театра «За двумя Зайцами» проходила в рамках Дворца культуры и техники Красноярского алюминиевого завода, крупнейшего и успешного предприятия своей отрасли. К тому же в первый период заработную плату за счет ДКиТ КРАЗа из всего творческого состава получали только два руководителя. Все остальные актеры были любителями и зарабатывали на жизнь другим трудом. Расходы на декорации, костюмы, приобретение необходимой техники и многое другое финансировалось ДКиТ. Несмотря на это, буквально с первых лет существования коллектив искал спонсоров: «Было бы прекрасно, если бы они нашлись на нашем заводе. Мим-театр “За двумя Зайцами” ждет интересных предложений. И готов к сотрудничеству»¹. Но даже в это время относительного экономического благополучия театра возникали потребности в таких затратах, которые не всегда была готова покрыть администрация Дворца. Так, во время участия в Международном фестивале пантомимы «Мимолёт» коллектив получил приглашение выступить в Монголии и во Франции. Получить приглашение на полноценные гастроли театра – это большая редкость, однако найти средства для поездок за границу не удалось.

После приобретения в 1989 году статуса театра-студии на бригадном подряде профессиональная составляющая труппы выросла до семи человек, которым нужно было платить заработную плату.

Основным источником доходов, по мнению его руководителей, с самого начала были выезды с несколькими спектаклями для детей по школам, детским садам, пришкольным и оздоровительным лагерям (в летний период), участие в концертных и шоу-программах с отдельными номерами. Таким образом, расширялась и зрительская аудитория. Продавали билеты «по три рубля за штуку, взрослые – по пять»² и показывали спектакли. Выживали как могли, «бегали,

¹ Логиновская Т. Что скрывается за двумя зайцами? // Металлург. С 4.

² Цит. по: Евграфов В. Очень вкусно, когда дружно // Свой голос [Красноярск]. 1992. 2-9 марта. С. 12.

высунув языки, в поисках спонсоров... если бы не инфляция, жили бы лучше, больше могли бы заработать средств для будущих постановок»¹.

Лучшие годы по финансовому благополучию Зайцевы относят к 1997 – 2002 годам, когда ДК выплачивал зарплату 13-ти сотрудникам театра. Кроме того, театру выделялись средства на новые постановки и даже оплачивались поездки на фестивали в Иркутск, Новосибирск, Омск, Магнитогорск, Санкт-Петербург. И это в тот момент, когда страна сначала испытывала воздействие дефолта, а затем трудно выходила из кризиса.

Поиск средств для поездок на фестивали и другие форумы пантомимы всегда представлял серьезную проблему; руководителям театра иногда возмещал расходы Союз театральных деятелей Российской Федерации (например, поездка на лабораторию к Г. Мацквичюсу). Один раз финансовые расходы поездки на «Мимолёт» взяли на себя организаторы этого фестиваля. В другой раз руководителям театра удалось найти спонсора – директора фирмы «Конди» К. Карпенко, который помог с поездкой на фестиваль «Мимолёт» в 1998 году (тогда театру присудили шесть из семи наград).

Начиная с 2002 года, т. е. через два года после того как КраЗ вошел в состав «РУСАЛА», прекратилось выделение средств на создание новых постановок. Теперь заработанные деньги в первую очередь распределялись не на развитие, а на поддержание основной деятельности театра.

С театром сотрудничают информационные спонсоры, при участии которых создаются спектакли: рекламное агентство «Анатольев и партнеры», рекламно-полиграфическое объединение «ArtStyl», телерадиокомпания «Афонтово» и другие. «А вот сильного денежного мецената, – отмечает В. Евграфов, – который бы бескорыстно перечислил театру солидные деньги на приобретение новой световой аппаратуры, пультов, париков, костюмов и т. д. у театра, к сожалению, до сих пор нет»².

¹ Евграфов В. Очень вкусно, когда дружно // Свой голос [Красноярск]. С. 12.

² Евграфов В. У Зайцевых визжат от смеха // Вечерний Красноярск. 1997. 15 нояб. № 160. С. 15.

Театру «За двумя Зайцами» за весь период существования лишь однажды в 2008 году удалось получить грант губернатора Красноярского края – 1 млн. рублей на осуществление социокультурного проекта «Пантомима – общение без границ», направленного на оказание помощи в профессиональном совершенствовании актеров народных театров и театров при Красноярском региональном отделении общероссийской общественной организации инвалидов «Всероссийское общество глухих». Проект предполагал проведение мастер-классов и творческих лабораторий по искусству пантомимы. Благодаря этому проекту театр обновил свето- и звукотехническую базу, приобрел профессиональный видеопроектор и экран 2 х 3 м.

Целью проекта «Пантомима – общение без границ» было «повышение качества любительских театральных постановок на территории Красноярского края через проведение ряда образовательных мероприятий по овладению языком тела (техниками пантомимы) для народных театров в формате творческих лабораторий и мастер-классов»¹.

Идея проекта родилась у Зайцевых в связи с тем, что в Красноярском крае только 9 государственных театров и несколько муниципальных, следовательно, далеко не все жители края могут увидеть их спектакли (население на 2008 год составило около 2 800 207 человек, а в самом Красноярске – 936,4 человек). Эту проблему решают более 60 народных, любительских театров в районных центрах и поселениях края. Но возможности профессионального роста у актеров народных театров весьма ограничены – в том числе из-за расстояний до краевых профессиональных государственных театров, до театральных школ и вузов края и страны.

Проект был реализован в двух направлениях – курсы и тренинги для народных театров, любительских театральных студий в районах Красноярского края и курсы и тренинги для инвалидов по слуху на базе красноярского Театра

¹ См.: Заявка на конкурс социокультурных проектов на соискание гранта Губернатора Красноярского края организациям культуры 2008 года. С. 4 // Архив мим-театра «За двумя Зайцами».

глухого актера «Жест», где пантомиму используют как средство психосоциальной реабилитации слабослышащих и глухих.

Стоимость данного проекта – 1 221 476 рублей, из которых запрашиваемая сумма составляла 999 980 рублей, затраты из собственных средств – 221 496 рублей.

Был получен 1 млн. рублей на следующие статьи расходов:

- заработная плата шести человек (включая выплаты во внебюджетные фонды) – 246 200 руб.;
- оборудование – 625 020 руб.;
- расходные материалы – 37 000 руб.;
- транспортные и командировочные расходы – 59 880 руб.;
- прочие расходы – 31 900 руб.

Организаторами-партнерами выступили государственный центр народного творчества Красноярского края, Красноярское региональное отделение общероссийской общественной организации инвалидов «Всероссийское общество глухих», Красноярское отделение Союза театральных деятелей РФ.

Сроки реализации гранта были определены с июля по ноябрь 2008 года. В течение июля-августа были подготовлены 3 видеофильма: «Пантомима – общение без границ» (46 мин.), «Пластическая подготовка артиста» (53 мин.), «Пантомима в драматическом спектакле» (29 мин.), а с сентября по ноябрь проведены мастер-классы и тренинги в Красноярске, Минусинске, Шарыпово, Назарово, Канске, Ачинске.

После проведения мастер-классов и тренингов руководители проекта вышли с предложением о безвозмездном проведении мастер-класса по технике пантомимы для участников Краевого фестиваля «Театральная весна».

В марте 2014 года для получения грантов В. Зайцевым была создана некоммерческая организация «Региональная общественная организация развития творческих инициатив Красноярского края “Театральное движение”». Несмотря на это, за два последующих года мим-театру не удалось получить ни одного гранта,

так как для участия в конкурсе должно пройти более трех лет с момента регистрации организации.

При всем значении получения театром *разовой* финансовой помощи в виде гранта губернатора края, финансовой поддержки от отдельных красноярских фирм, следует подчеркнуть особую важность того, что Зайцевым удалось создать систему, которая с определенного момента давала *постоянный* доход коллективу. Это платные курсы и тренинги для всех желающих, проводимые в рамках *Школы актерского мастерства* для взрослых и детских *Театральных школ-студий Ирины Зайцевой*. Они давали тройной эффект. Во-первых, воспитание и обучение артистов для собственной труппы. Во-вторых, социальный эффект для города – организации дополнительного образования эстетического направления, привлекательные для детей и молодежи. И в-третьих, достаточно стабильный дополнительный источник средств, который сыграл основную роль в том, что этот театр стал одним из немногих профессиональных коллективов пантомимы – «долгожителей». В отличие от двух других пантомимических коллективов, рассмотренных в первой и третьей главах, театр «За двумя Зайцами» к моменту завершения работы над диссертацией (2017 год) продолжал радовать красноярцев своими спектаклями.

Глава 3.

От театра-студии – к театру-фестивалю (Театр пантомимы под руководством В. Шевченко)

3.1. Создатели театра

Одним из наиболее ярких коллективов пантомимы в Сибири в рассматриваемый период, безусловно, был театр, созданный Валерием Шевченко в городе Иркутске. Коллектив стал широко известен в стране и за границей благодаря организации и проведению в конце 1990-х – начале 2000-х годов единственного на тот момент отечественного фестиваля пантомимы «Мимолёт», имевшего сначала статус всероссийского, а затем и международного.

Валерий Вадимович Шевченко – личность достаточно известная в театральном пространстве России. Его первые режиссерские и актерские опыты начались еще в детстве, когда он для соседских ребят показывал кукольные спектакли с участием Красной Шапочки, Кошечки Бессмертного, Змея Горыныча и других сказочных героев. Знакомство с пантомимой состоялось позднее благодаря Л. Г. Енгибарову, чью репризу «Штангист» Шевченко увидел однажды в цирке и затем показал ее на смотре художественной самодеятельности. По окончании школы он работал на авиационном заводе, посещал работавшую при заводе тяжелого машиностроения имени В. Куйбышева цирковую студию, где и постигал основы жонглирования, акробатики, пантомимы. Для иркутского юноши цирк оказался настолько притягателен, что решение выбрать для себя профессию клоуна, которая в понимании Шевченко соотносилась с понятием «мим», стало абсолютно однозначным. В 1975 году после окончания школы он поехал в Москву

поступать в цирковое училище, но до конкурсного отбора его не допустили из-за призывного возраста. Молодому человеку рекомендовали поступать повторно после службы в армии.

В 1976 году в Усть-Каменогорской филармонии (Казахская Советская Социалистическая Республика) по результатам аттестации В. В. Шевченко получил удостоверение № 267 как актер-акробат и вскоре был приглашен в Иркутскую филармонию: модная в то время пантомима становилась востребованной частью эстрадных программ. В трудовой книжке Шевченко появилась запись «актер оригинального жанра, мим»¹.

Профессиональное образование он получил после службы в армии. В 1980 – 1984 годах обучался в Иркутском театральном училище, сначала на отделении «Актер драматического театра» на курсе народного артиста СССР В. К. Венгера (однокурсника М. А. Ульянова), затем перешел на отделение «Актер театра кукол» на курс В. Д. Кирюнина.

Первый организованный Валерием Шевченко **театр-студия пантомимы «Размышление»**, организованный им на базе любительской студии ДК профсоюзов в 1980 году, активно работал до 1989 года.

В 1987 году В. В. Шевченко был принят в ГИТИС на специальность «Режиссер эстрады и массовых представлений» (начал на курсе И. Г. Шароева, а закончил в мастерской В. А. Шалевича и В. Б. Гаркалина). Приемная комиссия была удивлена, узнав, что абитуриент из Иркутска самостоятельно занимается пантомимой. Во время учебы он познакомился с известным мимом А. А. Елизаровым, который преподавал на этом факультете.

Окончив ГИТИС, в июне 1993 года В. В. Шевченко вернулся в Иркутск и 13 февраля 1994 года возобновил деятельность созданного им театра, но уже на профессиональной основе и под новым названием **«Иркутский театр пантомимы под руководством Валерия Шевченко»**. Этот театр дарил свое искусство

¹ Маркова Е. В., Шевченко В. В. А все-таки она существует... Диалог // Театрон. 2011. № 2 (8). С. 107.

зрителям в течение семи лет: с **1994 по 2001** год. Последние два года театр работал фактически в режиме созданного им **фестиваля «Мимолёт»**.

В последующие годы творческая жизнь Валерия Шевченко продолжается в самых разных направлениях. В частности, это активная педагогическая деятельность, постановка спектаклей или пластических сцен в разных театрах, постановке фильмов (в 2006-2008 годах он учился во ВГИКе на специальности «Режиссура кино») и многое другое. Но все это находится уже за пределами проблем, рассматриваемых в настоящей работе.

3.2. Художественная концепция

В 1980 году в Иркутске в ДК профсоюзов появилась любительская студия пантомимы «Размышление», в названии которой сразу был заявлен основной принцип коллектива – побуждать зрителя к размышлению, к рассуждению по поводу увиденного. Театр со временем изменил организационно-правовую форму и название, однако его создатель подчеркивал: «Суть нашего театра осталась прежней: «Театр-размышление»¹. На размышления выводят зрителя ассоциации, которые вызваны игрой актеров, ведь искусство пантомимы тем и интересно, что позволяет давать неоднозначную трактовку образов, созданных невербальными средствами.

Ассоциации лежат не только в основе восприятия пантомимы, но и в основе создания сценического текста, драматургии пантомимического спектакля. Актер пантомимы импровизирует на ту или иную тему на основе ассоциаций, которые у него возникают. Пантомима, которая не использует (или редко использует) костюм, слово, музыку, позволяет как актеру, так и зрителю расширять фантазию, открывать новые образы, поэтому принцип такого театра всегда актуален. В. В.

¹ Максимов В. Валерий Шевченко : «Надо просто ходить в театр» [Электронный ресурс] // [Сайт Е. В. Марковой о пантомиме]. URL: <https://mimes.ru/Максимов%20В.%20Надо%20просто%20ходить%20в%20театр?view> (дата обращения: 27. 11. 2015).

Шевченко говорит: «Мим или есть, или его нет. Здесь не бывает актеров второго плана. За декорациями и костюмами не спрячешься. Все, что есть, – собственное тело, лицо и умение всем этим владеть»¹. Импровизация – самое главное для мима, а импровизация, которой на репетициях отводится много времени, зависит от внутреннего раскрепощения человека.

Для мима важно умение строить сценическое действие, что возможно только в том случае, если у актера развита фантазия. Актер в театре В. В. Шевченко не полагается только на фантазию автора-драматурга, а сам способен сочинять сценическое действие². Драматургию создавали сами актеры на основе ассоциаций, этюдов, когда любой артист из труппы мог предложить какую-нибудь идею или развить чью-то, а лучшие потом шли в работу. Возникал, однако, четко продуманный и выверенный сценический текст, отражающий последовательное изображение поступков героев.

В «Театре пантомимы под руководством Валерия Шевченко» нацеленность была изначально на постановку спектаклей. Иногда это были спектакли по мотивам того или иного произведения классической литературы. В. В. Шевченко брал некоторые смыслообразующие части произведения, но от самой сюжетной линии отходил, старался высветить то, что на первый взгляд незаметно. «Цепочка поступков, их последовательность и эмоциональное наполнение, – считает Шевченко, – создают драматургию спектакля. <...> Основным приемом, позволяющим построить драматургию спектакля, является монтаж эпизодов, каждый из которых внутри себя должен быть завершен. Это неременное правило»³. В то же время большинство спектаклей этого театра нельзя «разобрать» на отдельные концертные миниатюры, т. к. смысл эпизода раскрывается полностью только в контексте всего спектакля.

Еще одним концептуальным принципом театра В. В. Шевченко является совмещение пантомимы с кукольным театром. С точки зрения Шевченко,

¹ Александрова О. Помолчим до слез // Иркутск. 2000. 1 сент. № 1. С. 15.

² См.: Маркова Е. В., Шевченко В. В. А все-таки она существует... Диалог. С. 114.

³ Там же.

закончившего театральное училище по специальности «актер театра кукол», именно «методики воспитания “кукольников” гораздо сильнее развивают воображение актера»¹. Он вспоминает, что, придя на первое занятие актерско-кукольников, был поражен их фантазией: с помощью одних только рук они создавали яркие зримые образы птиц, животных, замки. В процессе обучения он осознал, что «пантомимическая техника, и техника театра кукол учит одному и тому же – развивает фантазию актера, но только разными путями»². Впоследствии практически во всех спектаклях театра В. В. Шевченко использовались элементы театра кукол.

По принципу синтеза пантомимы и теневого театра построены спектакли «Улыбки мима» (1985), «Памяти Хиросимы и Нагасаки» (1987), «Аутальный мультипликатор» (2000).

3.3. Организационно-правовая форма

Студия пантомимы была организована в 1980 году во Дворце культуры профсоюзов (далее – ДК Профсоюзов). При этом официально В. В. Шевченко даже не был руководителем этой студии, а числился на должности руководителя детского танцевального коллектива.

В 1984 году самодеятельная студия пантомимы получила звание народного театра. Как уже говорилось выше, народные театры должны были стать существенным шагом на пути от самодеятельного к профессиональному творчеству. Видимо, поэтому в некоторых публикациях говорится о том, что с 1984 года театр В. Шевченко стал профессиональным³, хотя таковым тогда не являлся.

¹ Маркова Е. В., Шевченко В. В. А все-таки она существует... С. 108-109.

² Там же. С. 109.

³ См.: Намсараева В. Три дня блистательной пантомимы // Буряид унэн [Бизнес олзо]. 1999. 15 окт. С. 9, 12.

На тот момент только сам В. В. Шевченко имел диплом об окончании театрального училища и получал зарплату в ДК профсоюзов. Остальные студийцы были любителями.

Финансовой самостоятельности коллектив не имел. Средства от выступлений поступали на расчетный счет ДК профсоюзов, и воспользоваться ими по своему усмотрению театр не мог. Так, когда для поездки в Челябинск на Всесоюзный фестиваль пластических искусств «Карусель-87» театру потребовалась финансовая помощь, директор дворца С. П. Чудинова отказала, аргументировав это тем, что «коллектив не на хозрасчете и деньги, получаемые за концерты, идут в фонд Дворца, но расходуются на те же костюмы, ремонт и афиши»¹.

Тем не менее существование театра-студии в качестве структурного подразделения ДК профсоюзов безусловно имело свои преимущества в виде гарантированной заработной платы руководителю и, что не менее важно, бесплатного предоставления помещений для репетиций и показов спектаклей любительского коллектива.

Кстати, для поездки на фестиваль «Карусель-87» коллектив получил необходимую финансовую поддержку от Обкома Комсомола.

Начавшаяся перестройка создавала возможность профессионализации любительских коллективов. Как уже говорилось выше, в 1987 году было принято положение «О театре-студии на коллективном (бригадном) подряде», которое позволяло коллективам перейти на хозрасчет. Среди сибирских коллективов первым использовал возможности Положения театр «Размышление». Тем более что в ДК профсоюзов Иркутска студии и кружки начали закрывать или пытались перевести их на самоокупаемость. В 1989 году из 140 кружков в ДК Профсоюзов осталось четыре.

¹ Цит. по: Донская И. Размышление о «Размышлении» [Электронный ресурс] // [Сайт Е. В. Марковой о пантомиме]. URL: <https://mimes.ru/Донская%20И.%20Размышление%20о%20Размышлении?view> (дата обращения: 19. 04. 2015).

В связи с этим в 1989 году коллектив становится хозрасчетным театром-студией. Стоит уточнить: согласно Положению¹, театр-студия на коллективном подряде признавался государственным театральным зрелищным предприятием. В соответствии с пунктом 1. 4: «В экономическом отношении театр-студия представляет собой тип *малого предприятия* [курсив мой. – Ю. К.], реализующего в своей деятельности принципы самоуправления, самокупаемости и самофинансирования»². Получив долгожданный статус театра и полную свободу в осуществлении своей деятельности, как творческой, так и экономической, они не представляли объема тех проблем, с которыми им придется столкнуться в новых условиях.

Театр, чтобы выжить, вынужден был зарабатывать самостоятельно: принимали участие в концертах, записывались на телевидении. Важной статьей доходов стали корпоративы, как для детей, так и для взрослых. В малом зале ДК Профсоюзов был открыт «Клуб полуночников». Здесь можно было с полуночи до 3 часов утра послушать джазовый квинтет под управлением братьев Лавровых или стихи в исполнении актеров и поэтов, посмотреть отдельные номера или отрывки из спектаклей театра. Клуб тоже приносил небольшой доход. Заработанные средства тратили на пошив костюмов, изготовление декораций и реквизита. В многообразии деятельности был один минус – на творчество оставалось мало времени. По поводу существования театра на хозрасчете В. В. Шевченко писал: «Хозрасчет в театре постепенно убивает в нас творцов. Категорически протестую против хозрасчета в театре! Это унижает искусство, делает его скороспелым. Хотя наш театр сейчас на хозрасчете. Ну и что? Думаете, мы стали от этого лучше? <...> Увы, нужда заставляет нас считать деньги, хотя этим должны заниматься другие

¹ См.: Положение о театре-студии на коллективном подряде : Решение исполкома Моссовета № 2699 от 10 ноября 1986 г. // Сборник нормативных документов по комплексному социально-экономическому эксперименту «Театр-студия на коллективном подряде». М. : [Б. и.], 1988. С. 18.

² Положение о театре-студии на коллективном подряде // Сборник нормативных документов по комплексному социально-экономическому эксперименту «Театр-студия на коллективном подряде». С. 18.

люди. Художник и финансовый план — сочетание трагическое! Искусство должно поддерживаться и сохраняться государством»¹.

В 1992 году в связи с изменениями в законодательстве В. В. Шевченко создает индивидуальное (семейное) частное предприятие «Центр пластических искусств Валерия Шевченко» в статусе малого предприятия, став тем самым экономически и юридически самостоятельным².

13 февраля 1994 года В. В. Шевченко организовал с новым составом участников театр пантомимы. При этом официально вся деятельность организации осуществлялась юридическим лицом – малым предприятием «Центр пластических искусств Валерия Шевченко». Однако для зрителей театр по-прежнему назывался «Размышлением», и только спустя некоторое время он стал фигурировать в прессе как «Театр пантомимы Валерия Шевченко» или «Иркутский театр пантомимы под руководством Валерия Шевченко».

На протяжении 1994 – 2001 годов театр зарабатывал сам показом спектаклей на стационаре, различными поездками, концертами. Конечно, сопутствующая коммерческая деятельность отнимала много времени. Ребята подрабатывали. Очень показательное высказывание В. В. Шевченко: «В театре все сделано самостоятельно, здесь даже нет уборщицы, потому что уборщица – это лишние финансовые затраты, а театр был создан практически на свои кровные гроши»³.

Шевченко – незаурядный организатор, поэтому у театра появлялись спонсоры: «Внешторгбанк», страховое общество «ВостСибРоссо», компания «Сейвери», ООО «Спецторг» (г. Ангарск) и «БратскГЭССтройБанк»⁴. Однако положение театра с каждым годом становилось тяжелее.

¹ Шевченко В. Слово о пантомиме [Электронный ресурс] // [Сайт Е. В. Марковой о пантомиме]. URL: <https://mimes.ru/Шевченко%20В.%20Слово%20о%20пантомиме?view> (дата обращения: 10. 08. 2015).

² Но на афишах коллектив фигурирует, как и раньше театр «Размышление».

³ Главный мим иркутских пантомим [Электронный ресурс] // [Сайт Е. В. Марковой о пантомиме]. URL: [http://mimes.ru/\(б.а.\)%20Главный%20мим%20Иркутска?view](http://mimes.ru/(б.а.)%20Главный%20мим%20Иркутска?view) (дата обращения: 10. 08. 2015).

⁴ См.: программа спектакля «Притчи во...». 1999 // Личный архив автора.

К декабрю 1997 года долг за аренду помещения стал огромен, были отключены свет, вода, телефон. Репетиции проходили при свечах, а возможности погасить задолженность не было. «Многочисленные попытки с помощью прессы привлечь внимание к проблемам нашего театра ни к чему не приводили. Однажды мы даже подожгли несколько дымовых шашек, и подняли в воздух огромный шар, на котором написали “SOS!”». Приехали пожарные и телевидение. Мы на этом фоне пытались горожанам рассказать, что происходит с ДК Профсоюзов и, в частности, с нашим театром. Но и эта акция ни к чему не привела»¹.

Спустя полгода, в апреле 1998 года, объявленная В. В. Шевченко голодовка тоже не принесла долгожданного результата. Имущество театра было арестовано, аппаратура за 10 000\$ перестала принадлежать театру. Дело в том, что у ДК сменился хозяин (АО «Центр») и стоимость аренды резко увеличилась – 1 м² стоил 41 рубль. Помещение театра было на третьем этаже, на «чердаке», площадью чуть больше 100 м², таким образом в месяц театр должен был платить 4500 руб. Директор ДК А. Яшимов так объяснял свою позицию: «Театр Шевченко не стоит ни на балансе города, ни на балансе ДК. Срок договора об аренде истек 9 января 1998 года, у театра долг – 11 миллионов старыми. Можно подписать новый договор, но Шевченко боится ответственности. Он получает деньги за обучение, за концерты, но при этом не платит за тепло, воду, свет, телефон»².

К 1999 году долг театра перед ДК вырос до 18 миллионов рублей,

Несмотря на организационные и финансовые сложности, в сезоне 1999-2000 годов театр планировал поехать на гастроли в США в статусе муниципального театра. В. В. Шевченко вел переговоры с начальником комитета по культуре В. И. Кутищевой. Весь 2000 год был нацелен на приобретение нового статуса. Разработали Положение о театре, предполагавшее, что город даёт лишь средства на помещение, а всё остальное коллектив зарабатывает самостоятельно. Были собраны необходимые документы и подписи, в том числе финансового отдела

¹ Маркова Е. В., Шевченко В. В. А все-таки она существует... Диалог. С. 111.

² Сухова Е. Шевченко голодает под дверью собственного театра // Восточно-Сибирская свежая. 1998. 9 апр. № 49 (390). С. 3.

администрации города, но мэр Иркутска В. В. Якубовский не подписал постановление, ссылаясь на отсутствие средств в городском бюджете.

Попытки стать муниципальным театром и получить собственное помещение не увенчались успехом. Работать как негосударственный театр коллектив больше не мог: нечем было оплатить долги по коммунальным платежам.

В 2001 году В. В. Шевченко принял решение о роспуске коллектива, а сам уехал в Москву. «Иркутский театр пантомимы под руководством Валерия Шевченко» прекратил своё существование.

3.4. Формирование творческого состава

Пантомиму как самостоятельную дисциплину преподают далеко не во всех театральных вузах. Чаще всего пантомима входит в программу курса по сценическому движению, что позволяет студентам лишь поверхностно ознакомиться с некоторыми наиболее распространенными приемами. Поэтому создатели студий пантомимы вынуждены многому учиться самостоятельно. В случае В. В. Шевченко ситуация обострялась еще и тем, что к моменту создания студии пантомимы он, в отличие от многих других руководителей пантомимических коллективов, не был ни профессиональным режиссером, ни даже актером. Он был студентом театрального училища.

Одновременно с поступлением в училище в 1980 году он набрал студию пантомимы в ДК Профсоюзов. «Набирать-то набираю, – писал Шевченко, – но парадокс в том, что и сам не знаю основ, о чем честно сообщаю ребятам. И мы вместе с ними пытаемся разбираться в том, что такое пантомима»¹. Руководитель студии вместе с ребятами делал все то, что только что сам узнавал в училище: выполнял упражнения на память физических действий, работал над органичным молчанием, знакомил с редкими заметками о пантомиме, которые в небольшом количестве публиковались в журналах «Театр», «Советская эстрада и цирк».

¹ Маркова Е. В., Шевченко В. В. А все-таки она существует... Диалог. С. 109.

С 1980 по 1984 годы актеры обучались основным умениям актерского пантомимического мастерства, создавали отдельные номера, с которыми выступали на сборных отчетных концертах в ДК Профсоюзов или в различных трудовых коллективах. Для этих концертных выступлений не требовалась особая сценическая площадка, и реквизит был минимален.

Не зная в то время техники «*time pur*» Э. Декру, В. В. Шевченко на ощупь следовал ее постулатам. Готовил актеров, которые должны были уметь владеть по отдельности и вместе разными частями тела, фиксировать каждый жест, обладать хорошей координацией, чувством ритма и сценического пространства.

Став педагогом театрального училища, В. В. Шевченко пригласил в студию несколько своих студентов, которым преподавал сценическое движение, и стал факультативно обучать их вместе со студийцами пантомиме.

Постепенно у В. В. Шевченко сформировалось убеждение в том, что «актеры театра пантомимы должны учиться все вместе, на одном курсе! Они должны получить образование! Печально будет, если столь редкий у нас в городе жанр останется на правах любительского или совсем исчезнет»¹.

У актеров любительского театра также было желание получить образование всем вместе, на одном курсе. Для этого нужно было открыть специальность актеров пантомимы в Иркутском театральном училище. Начальник управления культуры Иркутской области В. А. Китаев поддержал эту идею, директор театрального училища А. Д. Коновалова тоже. Однако создать курс пантомимы не удалось в силу того, что на тот момент в системе среднего профессионального образования не существовало ни проработанных методик подготовки актеров пантомимы, ни официально утвержденной государственными органами программы. Единственным учебным заведением страны, осуществившим в 1980 году выпуск экспериментального курса актеров театра пантомимы, был Ленинградский

¹ Шевченко В. Слово о пантомиме [Электронный ресурс] // [Сайт Е. В. Марковой о пантомиме]. URL: <https://mimes.ru/Шевченко%20В.%20Слово%20о%20пантомиме?view> (дата обращения: 10.08.2015).

государственный институт театра музыки и кинематографии, но, к сожалению, этот эксперимент не получил дальнейшего развития.

Валерий Шевченко всегда считал, что театр – это его детище, поэтому одновременно выполнял функции и режиссера, и драматурга, и художника, и актера, и менеджера, и фандрейзера, занимающегося поиском средств. Рядом были люди, которые поддерживали, которым он доверял, которые трудились ради дела, понимая, что их не ожидают никакие высокие звания и впечатляющие зарплаты.

Изначально все актеры театра – студенты политехнического и педагогического университетов, института иностранных языков, училища искусств – были любителями, которые в свободное от основной деятельности время посвящали себя искусству пантомимы. С удовольствием и интересом обучались, репетировали, изготавливали необходимый реквизит для номеров, придумывали и шили костюмы.

К 1986 году, судя по программкам того времени, в спектаклях принимали участие 17 студийцев. Девять из них Т. Баркова, А. Звонков, К. Казак, В. Лаврентьев, Е. Рогачевская, В. и О. Рудаковы, Е. Утюжникова, Л. Франк состояли в студии с самого начала. Позднее к ним присоединились А. Войнов, Е. Кабанова, В. Кантур, Н. Кудашкина, Н. Скоков, И. Толстихин, Ю. Шаврыгин, П. Ширандо. К этому нужно добавить, что театру была выделена должность заведующего литературной частью. Им стал поэт С. Эпов. Таким образом, 19 человек, включая художественного руководителя, составляли труппу театра.

В 1986 году Валерий Шевченко уехал учиться в Москву. Руководить студией стали его ученики Вадим и Ольга Рудаковы, принятые в штат ДК. Отъезд лидера в Москву отрицательно повлиял на деятельность коллектива.

В период обучения в ГИТИСе В. В. Шевченко поддерживал контакты со созданным им в Иркутске театром. В 1988 году, находясь на учебе в Москве, добился включения своего театра в конкурс «Инициатива Москва-Брюссель». Благодаря этому коллектив стал участником проекта «Восток-Запад» и показывал спектакли в нескольких бельгийских городах. Удача этих гастролей позволила ему через год организовать еще одни гастроли в Бельгии. Все эти поездки проводились

труппой, которая была сформирована к 1986 году. Тем не менее после возвращения в декабре 1989 года из Бельгии, Шевченко решил распустить труппу.

Закончив обучение в ГИТИСе, 13 февраля 1994 года В. В. Шевченко возобновил деятельность театра пантомимы на базе «Центра пластических искусств Валерия Шевченко» – частного предприятия, зарегистрированного им еще в 1992 году. Но труппу театра нужно было формировать заново. Поэтому при Иркутском театре пантомимы под руководством Валерия Шевченко была открыта *«Школа пластической импровизации»*, в которую принимали всех желающих – школьников (с 14 лет), студентов, врачей, служащих и т. д. Именно из нее в 1990-х годах формировалась труппа театра.

В составе обновленного театра первоначально были 10 человек. Шестеро из них – это актеры прежнего состава (К. Казак, В. Кантур, Н. Кудашкина, Л. Франк, Ю. Шаврыгин, П. Ширандо) и четверо (В. Архипов, Л. Байкалова А. Высоцкий, Е. Орлова) вновь набранные. Позднее пришли О. Гмыря, Н. Чернышка, Л. Шелест.

1999 год стал необыкновенно сложным для театра – постоянная смена площадок и поиск новых, долги, смена труппы. Спектакли пантомимы требовали огромных сил и большой отдачи. Помимо ежедневных репетиций, выступлений нужно было успевать подбирать реквизит, делать декорации и т. д., ведь в штатном расписании не было художников, реквизиторов, звукооператоров, дизайнеров и т. д., все эти функции выполняли сами актеры. Многие актеры не выдерживали тяжелых нагрузок и покидали театр. В результате к концу 1999 года из второго состава коллектива остались Людмила Байкалова, получившая диплом второй степени за лучшую женскую роль на фестивале «Мимолёт-99», и Олеся Гмыря.

Вновь труппа стала состоять из студентов, врачей, служащих, которые занимались в *«Школе пластической импровизации»* при театре. Это были В. Касьянова, Н. Кох, Н. Кучеряшка, А. Лапшина, О. Литвинцева, В. Ломбарди, С. Орехов, К. Охлопкова, Д. Шахмин, Н. Чуванова. Позже в состав влились Н. Кириченко, Ю. Лохова, В. Свиридов, Е. Тарантюк, И. Толстихин, И. Шевченко. В театре появились художник И. Арсентьева, звукорежиссер А. Волченков. За свет отвечал В. Тамакулов.

Коллектив жил ожиданием перехода из статуса частного учреждения в муниципальное. Однако, как уже было сказано, ожидания не оправдались.

Заметим, что уже после распада театра, некоторые бывшие ученики Шевченко (В. Кантур, Ю. Шаврыгин, П. Ширандо) открывали свои студии пантомимы.

3.5. Репертуар

Руководитель театра создавал репертуар, следуя своей художественной концепции. По признанию Шевченко, «мы никогда не видели номеров Марсо. Это уберегло нас от подражательности»¹. Именно поэтому в театре пантомимы очень редко использовались привычные жанровые определения: драма, трагедия, мелодрама, чаще – мимодрама («Портрет»), панто-балет («Размышление») и т. п.

Начиная с 1984 года, в репертуаре театра ежегодно появляется новый спектакль, однако не обо всех созданных спектаклях удалось найти отклики прессы или видеозаписи.

Премьера первого спектакля **«Портрет»** по одноименной повести Н. В. Гоголя состоялась в 1984 году. В главной роли выступил сам В. В. Шевченко. В этом же году был поставлен близкий к театру абсурда спектакль **«Мусорный ящик»**, рассказывающий о жизни безработных на Западе.

Постановка **«Улыбки мима»** (1985) была первой попыткой синтеза пантомимы и театра кукол. Спектакль отражал характерные черты времени – дамы с авоськами, одинокий мужчина, мечтающий о счастье, люди, уставшие ждать зимой на остановке автобуса и начинающие от холода танцевать узнаваемый танец маленьких лебедей. Кульминационной являлась последняя сцена. Кружились и падали на землю снежинки. Дворник убирал улицу. Под отчетливый стук сердца из противоположных сторон появлялись счастливые мужчина и женщина, бегущие

¹ Маркова Е. В., Шевченко В. В. А все-таки она существует... Диалог. С. 110.

навстречу, но... проносящиеся мимо друг друга. Опять одиночество. Но тишину прерывала веселая музыка. В зрительный зал летели разноцветные шары (похожий прием использует позже в известном «Снежном шоу» В. Полунин).

Следующий спектакль, соединивший пантомиму и балет, – панто-балет «**Размышление**» (1986). Артисты поднимали темы добра и зла, войны и мира, любви и верности. Не ограничившись только сочетанием пантомимы, музыки и танца, поэтика спектакля включала также стихи С. Эпова.

В 1987 году специально для поездки на Всесоюзный фестиваль театром поставлен спектакль, посвященный жертвам американских атомных бомбардировок, который так и назывался «**Памяти Хиросимы и Нагасаки**». В постановке использовались художественные возможности теневого театра. Так в брейк-пантомиме «Энола Грей» (летчик, сбросивший бомбу на Хиросиму), именно свет и тень становятся важнейшим средством создания образа. «Зал словно ощущал радиационные волны ядерного взрыва. Гигантская тень паука нависла над беззащитными фигурками людей. И вот уже это не люди, а уродливые мутанты – страшные в своей реалистичности. ... спектакль проникнут гражданским пафосом, высоким накалом антивоенной темы»¹. Особенно сильное впечатление оставлял эпизод, в котором после взрыва от человека осталась только тень, проецируемая на стену.

В 1989 году перед гастролями в Бельгию Шевченко решил вернуться к спектаклю «**Портрет**», осуществив вторую редакцию. «Весь спектакль создавался ночью, все находки – от ночного “бреда”, фантастичных превращений, импровизаций ... давно подмечено, что Гоголь и пантомима – очень близки. Так считал, например, известный французский мим Марсель Марсо. Вот мы и рискнули...»², – вспоминает В. В. Шевченко. Перед зрителем возникала эпоха XIX века, на сцене и в зрительном зале дамы с лорнетками, человек в мундире, паренек –

¹ Смирнов В. Фестиваль мира // За трудовую доблесть. 1987. 9 мая. С. 10.

² Листова Л. Зал молчит от восхищения [Электронный ресурс] // [Сайт Е. В. Марковой о пантомиме]. URL: <http://mimes.ru/Листова%20Л.%20Зал%20молчит%20от%20восхищения?view> (дата обращения: 20. 04. 2014).

чистильщик обуви, художник, предлагающий нарисовать портрет. Зритель в этой постановке видел и произведение Гоголя, и даже то, чего у него нет, но было сделано в его стиле. Главный герой находился перед выбором – талант или благополучие? Деньги оказывались важнее. Художник становился известным, рисовал на заказ портреты (при этом изображая их в масках). Когда он видел шедевр начинающего художника, то понимал, что от его бывшего таланта ничего не осталось. Конец спектакля повторял его начало: по сцене ходили дамы, человек в мундире, чистильщик обуви, художники. Своеобразная кода показывала, что жизнь развивается по спирали и гоголевский сюжет опять повторится.

В основе поэтики спектакля – череда фантасмагорических изменений: черное полотно в портретной раме начинало оживать и превращаться в маску. Особенно ярко это проявилось в эпизодах аренды богато обставленной квартиры или заказа дорогого костюма. *Человек* – актер П. Шарандо – перевоплощался в предмет обстановки, молниеносно становясь то креслом, то пианино, то часами с кукушкой. Обычная тарелка в его руках играла то роль ордена, то эполета, то нимба. Кульминация этих фантасмагорий – переданное средствами пантомимы внутреннее преображение художника *Чарткова* в исполнении Н. Скокова.

В постановке была использована музыка композиторов из трех стран – Японии (Исао Тамита), Польши (Кшиштоф Пендерецкий) и России (Александр Градский).

Символично, что этот этап в развитии театра начался и закончился спектаклем по мотивам произведения Н. В. Гоголя. Всего осуществлено шесть постановок, основная аудитория – взрослые и школьники старших классов.

В 1980-е годы коллектив должен был, выполняя обязательства перед Дворцом культуры, выступать в его сводных концертах. Поэтому в репертуаре помимо спектаклей были отдельные номера (например, из шоу-спектакля «Бяки»), которые выигрышно смотрелись в сборных концертах самодеятельности и не требовали особых материальных затрат.

В период с 1994 года по 2001 год (второй этап деятельности театра) было создано семь спектаклей – по одной постановке в сезон: «Женщины с витрины,

или **Банальная история любви**», «**Старосветские Ромео и Джульетта**» по произведениям Н. В. Гоголя, «**Барабашки**», «**Аутальный мультипликатор**», «**Притчи во..., или Экзерсисы банальной философии**», спектакль «**Без названия**» и «**Что такое этикет**» – единственный спектакль для детей.

Этот этап истории театра В. В. Шевченко начался спектаклем «**Женщина с витрины, или Банальная история о любви**» (1994). Главный герой влюбился в манекен. В основе поэтики – снова метаморфозы, на этот раз манекен «оживал», становясь живой девушкой, а герой постепенно терял все признаки человечности и уподобляясь манекену. В самом начале Шевченко буквально за несколько секунд показывал зрителям сюжет спектакля с помощью проволоки. Она превращалась в окно, лупу, женский профиль, складывалась и вновь выпрямлялась. Как и позже, в «**Барабашках**» используется постановочный принцип контраста двух миров – мира одинокого человека и мира манекенов с пластикой роботов. Финал постановки решен в мелодраматическом ключе: манекены выходили на сцену из зрительного зала и уводили за собою Девушку-манекена, а мужчина так и оставался в одиночестве. В спектакле использовалась не только пантомима, он включал и балетную сцену на музыку французского композитора Рене Обри. Постановщиком танцевальных сцен и исполнительницей главной роли была приглашенная балерина, артистка музыкального театра Л. Голованова.

Спектакль был настолько любим иркутскими зрителями, что при смене труппы было решено оставить его в прокате, внося некоторые изменения. Вторая редакция этой постановки была осуществлена в 2000 году, спектакль существенно сократили – до одного отделения. В новой постановке женскую роль исполняла О. Гмыря, имеющая хореографическое образование. Именно этот спектакль получил первые премии на «Мимолёте-2000» за лучший спектакль, режиссуру, мужскую (В. Шевченко) и женскую (О. Гмыря) роли. На I «Азиатском фестивале пантомимы» (Монголия) дуэт О. Гмыря и В. Шевченко получил золотую медаль за лучший спектакль.

Затем были созданы «**Старосветские Ромео и Джульетта**» (1995) по повести Н. В. Гоголя «Старосветские помещики». Шевченко решил провести смелую

параллель Гоголя с Шекспиром. Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна в его постановке – олицетворение поздней любви всем известных персонажей Ромео и Джульетты. «Ромео и Джульетта» – любовь молодых людей, «Старосветские помещики» – та же любовь, но в пожилом возрасте.

Главные роли исполнили В. Шевченко и Е. Орлова. Один из зрителей так отзывался об игре главной героини: «молодая женщина поразительно артистично <...> передает немощь плоти, хилость, будто на глазах истаивающую жизнь, прозрачность, тленность “оболочки”»¹. Шевченко при постановке использовал интересный прием – «спрессованного времени»: преобразование персонажей происходило мгновенно благодаря элементу костюма: у Афанасия Ивановича была фуражка и шинель, у Пульхерии Ивановны – шаль. Как только они снимали эти вещи, тут же вновь становились молодыми.

Спектакль «**Барабашки**» (1997) рассказывал о взаимоотношениях мужчины (А. Высоцкий) и появившихся в его жилище домовых. Одиноким, ничем не выдающийся инженер разочарован жизнью. Он периодически выпивает, но все же старается избавиться от вредной привычки, свидетельством чего выступает звучащая фонограмма «Аутогенная тренировка: как бросить пить». Внезапно появлялись три обаятельные барабашки, в руках у которых тазы, авоськи, чемоданы и... паспорта. В квартире инженера они нашли свой новый дом. Между человеком и «невидимыми» им барабашками постоянно возникали конфликты из-за устоявшихся предпочтений. Например, в одном из эпизодов одному из новых жителей очень нравилось место у батареи, где всегда тепло. Мужчина же там сушил свои ботинки. Поскольку «барабашке» это не нравилось, то он все время убирал оттуда обувь, а хозяин квартиры ничего не мог понять. Момент знакомства человека и домовых режиссер решил усилить за счет введения вербального знака. Но разговор персонажей происходит на непонятном языке, это некая абракадабра. В результате акцентируется тема отсутствия взаимопонимания, отчужденности между людьми. Премьерный показ этого спектакля состоялся на первом

¹ Серпов-Молотов Я. Как хоронил Афанасий Пульхерию, а Куперы отваливали в тишину // Капитал [Иркутск]. 1997. № 9. С. 7.

Международном фестивале современной пластики и пантомимы «Мимолёт» в 1997 году.

«Притчи во..., или Экзерсисы банальной философии» (1999). Работа Иркутского театра пантомимы получила первую премию на фестивале «Мимолёт-99» за драматургию, режиссуру и лучшую мужскую роль (В. Шевченко). В этой постановке режиссер стремился показать зрителю пантомиму с отточенной техникой, которая «может говорить буквально двумя-тремя фразами об очень серьезных вещах»¹. Спектакль рождался около полугода, некоторые мизансцены («Балет», «По кругу», «Хрупкий мир») были придуманы в Париже и вызваны впечатлениями от встречи деятелей культуры, искусства, бизнеса из 83 стран. На этом форуме Россию представлял как раз В. В. Шевченко, которого пригласил Европейский Союз.

Спектакль по мотивам притч Леонардо да Винчи близок к классической пантомиме, артисты, все, как один, в черном трико, с начесанными волосами. Особое место отводилось музыкальному оформлению спектакля. Использована музыка А. Волленвейдера², Г. Ф. Генделя, Ж.-М. Жарра, И. Пахельбеля, А. Рыбникова.

Спектакль был построен как цепь эпизодов, в которых средствами пластики показаны обыденные, иногда трогательные ситуации с философским подтекстом. Показаны люди, которые несутся вперед, не оглядываясь на прожитую жизнь, не умея понять и оценить ее смысл. Это было размышление о свободе человека, об истинах, которые известны всем, но почему-то оказались забытыми. Мотивы притч получили пластическое выражение, на сцене появлялся мужчина, который нес мяч, но вдруг видел, что ему навстречу катился мяч большего размера, конечно, он брал и его, пытался тащить дальше (зачем отказываться от хорошей вещи?!). Но как только герой овладевал вторым мячом, появлялся третий, огромный, еще более

¹ Кулавская Н. Экзерсисы «Банальной философии»: [Итоги 3 фестиваля театров «Мимолёт-99». Беседа с его организатором В. Шевченко] // Канал 007. 1999. 15 июня.

² Andreas Vollenweider. Иногда произносят А. Фолленвайдер.

красивый, и перед ним возникал вопрос выбора – взять третий мяч взамен двух или остаться с тем, что есть.

Постановка показывала высокий уровень владения телом у артистов. Но вместе с тем акробатические сложности обладали метафорическим смыслом. Так, в одном из эпизодов спектакля актриса исполняла свою роль, находясь в положении всем известного «мостика». «Мостик» демонстрировал очевидный смысл: так были показаны «прогнутые» жизнью люди. В другом эпизоде первое место отводилось не технической (акробатической) составляющей, а актерской игре. Е. В. Маркова описывала, как героиня, «склонная к аккуратности и заботливости, расстелив тряпочку на тумбочке, укутывает в нее, как ребеночка, стеклянную банку, потом грохает ее молоточком, а образовавшиеся осколки (опять же заботливо так, аккуратненько) перекладывает в большие мужские ботинки и выставляет оные у порога, наверняка зная, что с минуты на минуту появится их владелец»¹. Именно эта сцена в спектакле являлась центральной, хотя она и была лишена пластической изощренности.

Во время «Мимолёта-2000», 30 августа, состоялась долгожданная премьера «**Аутального мультипликатора**». Спектакль был посвящен одной из мировых проблем – наркомании. По словам режиссера-постановщика В. Шевченко, «спектакль об очень страшных вещах, которые нас окружают, некоторая часть общества на них не обращает внимания, а некоторых они катастрофически затягивают»². Показаны изменения, которые происходили с главным героем от обычного человека до человека, зависящего от укола. Слово «“аутальный” – от “аут”, т. е. вышедший, выпавший из игрового поля, а “мультипликатор” в данном случае – это наркоман, которому видятся “мультики”, т. е. галлюцинации (на жаргоне). В начале спектакля клоуну попадал под руку шприц, он им как-то

¹ Цит. по: Маркова Е. Мимы. Знаменитый «шаг на месте» // Петербургский театральный журнал. 2000. № 22. С. 65.

² Александрова А. Мимолет – центр российской пантомимы // Иркутская электричка. 2000. 2 сент. № 32 (33). С. 2.

манипулировал и в результате попадал в “заякранье”, в плоскостное теневое пространство»¹.

Режиссер показывал весь трагизм и ужас происходящего, когда у человека, который только что общался с залом, здоровался с каждым, демонстрировал, как нужно двигать плечами, руками, при появлении шприца в одно мгновение происходило изменение сознания. У главного героя возникали сложности во взаимоотношениях с его возлюбленной. Затем появлялись монстры – его страхи. В конце наступало полное одиночество героя.

В постановке были использованы средства теневого театра. Профессиональная работа со светом задавала изменения общего ритма спектакля. По периметру сцены висел белый экран, на который были направлены четыре прожектора (один – спереди, остальные – позади экрана). Экран, неотъемлемая составляющая спектакля, передавал состояние героя, изменяя свой цвет от бледно-голубого до ядовито-красного. Изменялись размеры тел актеров, происходило «превращение» человека в осла, паука или же воссоздавались уродливые телесные формы (от локтя выростали четыре руки). Теневые проекции производили довольно сильное впечатление, этому способствовала и музыка, которая звучала на протяжении спектакля («Реквием» В. А. Моцарта и джаз).

Сцены, в которых герой находится под властью наркотиков, были сделаны в этюдной манере, они представляли собой словно бы разрозненные пазлы. Кто-то увидел здесь образы, вызванные больным воображением, а кто-то – рождение нового, деформированного человеческого сознания. Причем то и другое будет правдой. Абсурдность нашей жизни, увиденная на сцене, уже перестает быть для зрителя столь пугающей и отталкивающей и даже порой позволяет над собой посмеяться.

В 2001 году состоялась последняя премьера театра – **«Спектакль без названия»**. Действие разворачивалось в зале художественного музея, где находились античные скульптуры (так возникал мотив неподвижности, древности).

¹ Серпов-Молотов Я. «Мимолет-2000». От театра ушей, плеч, бедер, ягодич до ауального мультимпликатора // Капитал [Иркутск]. С. 45.

Как и положено, в зале есть смотрительница (Л. Байкалова), которая знает все о своих выставочных экспонатах, оживающих ночью, и с любовью к ним относится. Противоположно отношению посетителей, которые, абсолютно не соблюдая правила поведения в музее, свергали эти статуи, превращая достижения прошлого в руины. Пришедшая следом группа начинала эти руины фотографировать, воспринимая их как необычную выставку. В итоге смотрительница выгоняла всех посетителей. По мнению И. Г. Рутберга, постановка нуждалась в доработке, более тщательной проработке конфликта¹.

В коллизиях спектакля, возможно, прослеживалась некая параллель с жизнью самого театра. Все, что было создано им, было разрушено отношением города, а собственных сил, чтобы поддерживать созданное, больше не хватало. Неслучайно, наверное, один из вариантов названия этой постановки – «Последний спектакль».

Помимо спектаклей театр организовывал вечера в своем французском клубе «Уголок Парижа». В появлении этого клуба помогали члены правления иркутского отделения Ассоциации друзей Франции Г. Н. и Ю. В. Зобнины и работник областной библиотеки имени И. И. Молчанова-Сибирского Т. Чередова. На театрально-просветительских вечерах посетители узнавали о М. Марсо, М. Бежаре, Э. Пиаф, Ж. Брассенсе, смотрели французские фильмы. Один из вечеров был посвящен знаменитому французскому миму Ж.-Б. Дебюро. На этом мероприятии рассказывали о летнем фестивале «Мимос» под патронажем М. Марсо в Перюги, демонстрировали кадры кинохроники, студийцы «Школы современной импровизации» показали отрывок из будущего спектакля «Книга».

Анализ репертуара театра пантомимы Валерия Шевченко показывает, что несмотря на сложные организационные и экономические условия, в которых работал коллектив на всех стадиях его существования, его художественный руководитель никогда не допускал легковесной развлекательности ради увеличения столь необходимых театру доходов.

¹ См.: Захарян С. «Мимолет» : и пантомима, и балет, и драма // Зеленая лампа [Иркутск]. 2001. Авг.-Сент. С. 13.

3.6. Театральные площадки и прокат репертуара

Студия пантомимы располагалась в ДК Профсоюзов, где имела, как остроумно заметил журналист, «две самых маленьких в стране сцены»¹. С 1980 по 1989 годы студия располагалась в танцевальном зале ДК. К этому залу примыкало небольшое помещение, которое служило одновременно гримерной комнатой и местом хранения реквизита и костюмов. Раньше эти помещения служили хранилищем хлама. На свои деньги труппа отремонтировала помещение, отведенное им Дворцом профсоюзов, построила небольшой зрительный зал, провела новую проводку, закупила профессиональную световую и звуковую аппаратуру². Три ряда стульев располагались один над другим, и в зависимости от спектакля зал мог вмещать от 30 до 50 человек, остальную часть пространства занимала сцена.

В условиях ограниченных возможностей помещения решили использовать еще одно сценическое пространство для игры со зрителем. Находилось оно у входа, «размером чуть больше квадратного метра, рядом с вешалкой и коктейль-баром»³. Актеры перед ежевечерними спектаклями разыгрывали разные миниатюры, вовлекая в них зрителей.

Со временем актеры получили возможность выступать на большой сцене в зале ДК, рассчитанном на 600 мест. Кроме этого, коллектив периодически выступал на большой сцене Иркутского драматического театра имени Н. П. Охлопкова (там показывали спектакль «Старосветские Ромео и Джульетта») и на сцене ТЮЗа.

¹ Александров Р. Улыбки мима не проходят мимо [Электронный ресурс] // [Сайт Е. В. Марковой о пантомиме]. URL: <https://mimes.ru/Александров%20Р.%20Улыбки%20мима%20не%20проходят%20мимо?view> (дата обращения: 01. 05. 2015).

² Орлова Е. Неугомимый мим Валерий Шевченко [Электронный ресурс] // Областная газета [Иркутская область]. 2012. 14 дек. URL: <http://www.ogirk.ru/news/2012-12-14/26807.html> (дата обращения: 17. 11. 2015).

³ Александров Р. Улыбки мима не проходят мимо. Там же.

После успешного выступления в Бельгии в 1988 году коллектив надеялся, что решится вопрос постоянного помещения и театр «обретет, наконец, для репетиций нечто лучшее, чем нынешняя комнатуха»¹. Помещение не получили и, более того, в 1989 году у коллектива возникли сложности с администрацией Дворца из-за зала.

С 1994 года Иркутский театр пантомимы под руководством В. Шевченко, располагаясь в том же самом ДК Профсоюзов, где работал и раньше, перешел на отношения аренды помещений у Дворца. Помимо арендной платы театр обязан был оплачивать коммунальные расходы.

Именно из-за этого у театра образовались долги, начался поиск других подходящих репетиционных и прокатных площадок. Начиная с сентября 1999 года, театр планировал показывать спектакли на сценах Музыкального театра и ТЮЗа по одному разу в неделю (в их выходные дни), но переговоры с дирекцией каждого из театров не дали положительного результата. Поэтому последовала смена арендуемых площадок. Театр арендовал площадки в ДК «Юнис-сиб», ДК «Металлург» в небольшом городе Шелехово в 12 километрах от Иркутска. Техническое оснащение этих залов не соответствовало требованиям театра. Тем не менее коллектив старался, чтобы это не сказывалось на качестве показываемых спектаклей.

Коллектив выступал на сцене Иркутского государственного технического университета со спектаклем «Аутальный мультипликатор». Таким образом, театр средствами искусства вел просветительскую работу среди студентов.

На выездах вместимость залов была различна, но артистам было привычнее и больше нравилось выступать в небольшом сценическом пространстве. В последние годы (1999 – 2001) театр выступал только во время гастрольных поездок и на фестивале «Мимолёт», но независимо от размеров сценических площадок и залов их выступления всегда шли при аншлагах.

¹ Листова Л. Зал молчит от восхищения [Электронный ресурс] // [Сайт Е. В. Марковой о пантомиме]. URL: <http://mimes.ru/Листова%20Л.%20Зал%20молчит%20от%20восхищения?view> (дата обращения: 20. 04. 2014).

По признанию В. В. Шевченко, в театре не существовало понятия сезон¹, когда определяются заранее даты первого и последнего спектакля. Планирование носило стихийный характер – в начале сезона не было известно, какие будут премьеры, никогда не существовало точных, заранее запланированных сроков на подготовку нового спектакля. В 1984 – 1989 годах было создано шесть спектаклей. Ежегодно по одной премьере

С каждым годом число зрителей, любителей пантомимы. в Иркутске увеличивалось. На спектаклях можно было увидеть как молодежь, так и заядлых театралов. Разговор на невербальном уровне в конце 1980-х стал более необходим публике. И. Г. Рутберг по этому поводу как-то сказал: «Язык пантомимы особенно актуален в эпоху девальвации слова...»².

28 мая 1988 года комитет молодежных организаций СССР (ЦК ВЛКСМ) объявил о конкурсе «Инициатива Москва-Брюссель», целью которого было представить молодежи Бельгии жизнь их сверстников в СССР. Заявки на участие сначала рассматривали в Иркутске, затем утверждали в Москве. После этого выбранные делегаты проходили окончательное одобрение в Комитете по международным молодежным связям франкофонского сообщества Бельгии, которое отслеживало подготовку к мероприятию. В. В. Шевченко вспоминает: «Когда иностранные деловые люди начали присматриваться к Сибири, а наши деловые люди – искать инвесторов, в Иркутск приехали какие-то очередные иностранцы. Нам даже никто не сказал, “кто это и что это”. Просто позвонили и предложили выступить перед ними (благо наши спектакли в переводчиках не нуждаются), намекнув, что если выступление наше гостям понравится, то нас пригласят на зарубежные гастроли»³. Театр, конечно, согласился, потому что в то время любое выступление, в том числе и бесплатное, давало возможность поддержания уровня артистов. Спустя несколько месяцев пришло приглашение выступить в Брюсселе, Антверпене, Льеже в рамках проекта «Восток-Запад» и дать

¹ См.: Шевченко В. Сезон, который не кончается // Зеленая лампа [Иркутск]. 1999. Июль. С. 3.

² Правда жеста // Утро Петербурга. 2000. 14 апр. С. 4.

³ Маркова Е. В., Шевченко В. В. А все-таки она существует... Диалог. С. 113.

пять концертов. Театр «Размышление» вошел в огромную делегацию, состоящую из 400 человек. Благодаря этой поездке возникли новые деловые связи, и впоследствии коллектив, а потом и сам В. В. Шевченко, ездили в Европу со спектаклями и давали мастер-классы.

Гастроли театра в 1989 году и мастер-классы Шевченко длились со 2 по 19 декабря. Были более 15 раз показаны для взрослых и детей сборные программы из спектаклей «Тройной сейшн», «Улыбки мима», отдельный номер под названием «Бяки». Продолжительность детской программы составляла 1 час, взрослой – 1,5 часа. Помимо Бельгии театр посетил Францию, Голландию, Люксембург. Их гастроли вызвали положительную реакцию прессы, например, в газете «Ле региональ» можно было прочитать: «Четыре парня и три девушки. Они не говорят по-французски. Но их спектакль и не нуждается в речи. Стремительностью действия, увлеченностью своей игры сибиряки удивили бы любого жителя Запада, насмотревшегося программ шоу-бизнеса»¹ или «...Они быстро найдут контакт с европейской публикой. Это настоящие актеры, шагающие по прямой пантомимы и “комедии дель арте”, с уважением сохраненной в первозданном виде»².

На своей сцене к 1989 году спектакли театра «Размышление» шли шесть дней в неделю, по вечерам. Билеты на спектакль стоили 2 рубля, и мест свободных не было. Для того чтобы поддерживать высокую заполняемость зала, В. В. Шевченко привлекал зрительскую аудиторию многочисленными концертными выступлениями, которые были у артистов два-три раза в неделю. Помимо этого театр выезжал на фестивали, гастролитовал.

Второй этап деятельности театра длился с 1994 по 2001 год. За этот период *Иркутский театр пантомимы под руководством В. Шевченко* создал семь спектаклей. Сразу после возобновления работы очень сложно было с привлечением публики из-за четырехлетнего перерыва. Коллектив показывал спектакли два-три раза в неделю, а перед праздниками – чаще, но преимущественно бесплатные,

¹ Цит. по: «Пришельцы» из Сибири, или театр пантомимы Валерия Шевченко глазами бельгийцев // Авансцена [Иркутск]. 1989. 18 дек.

² Там же.

чтобы поддерживать в форме актеров, а зритель не забывал театр. Не отказывались от выступлений на корпоративах и днях рождения. «Просчитывать и планировать было бесполезно, страна катилась к развалу, дефолтам и прочее, никому до нас дела не было, как хотите, так и выживайте»¹. Конечно, при сложившейся ситуации очень сложно было формировать и растить своего зрителя, но доля населения, которая узнавала о коллективе, расширялась. С детским спектаклем «Что такое этикет?», выступали в детских оздоровительных лагерях и школах.

Театр пантомимы под руководством В. Шевченко не имел репертуарного плана, выступали очень часто стихийно, по приглашению, на площадках города – сценах ведомственных Дворцов культуры, и конечно, до 1999 года – на своей сцене в ДК Профсоюзов. Затем, как уже говорилось, театр выступал на гастролях и фестивалях. Сложилась парадоксальная ситуация, когда спектакли коллектива знали в европейской части страны и за рубежом, а иркутская публика видела своих любимцев только на фестивале «Мимолёт».

Становится понятно, почему театр постепенно переключился на уличные акции, на организацию и проведение Международного фестиваля пантомимы «Мимолёт». Аналогичную ситуацию (только десятилетием раньше) пережили и знаменитые «Лицедеи». Кроме того, изменения в труппе в 1999 году привели к тому, что В. В. Шевченко стал преимущественно восстанавливать уже ранее созданные спектакли: «Женщина с витрины», «Барабашки» и «Старосветские Ромео и Джульетта», поскольку в условиях только что созданной труппы подготовка нового спектакля была затруднительна.

В прокате репертуара важной составляющей является наличие «кассовых» спектаклей. У иркутского театра к ним относились: «Аутальный мультипликатор», «Женщина с витрины» и «Притчи во...», но со второй половины 1990-х годов о «кассовости» говорить сложно, поскольку их спектакли шли за пределами Иркутска.

¹ В. Шевченко – Ю. Куниной. Письмо от 10. 03. 2012 // Личный архив автора.

В 1996 году состоялись гастроли театра в Усть-Илимске. В октябре-ноябре 1999 года совершили турне по Сибири, завершив его в Москве. «Три дня блистательной пантомимы» прошли в городах Улан-Удэ, Ангарске, Красноярске, Омске и Москве. Идея турне родилась у В. В. Шевченко, который предложил руководителям «АзАрта» (Улан-Удэ) соединить выступления двух театров. В каждом из намеченных маршрутом городов театры останавливались на три дня. В первый день работал один театр, во второй день другой, в третий – объединялись и демонстрировали публике разнообразные номера, шутки, импровизации. В 2000 году гастролеровали вновь в Москве, затем в Челябинске, Омске, в апреле на сцене Театра имени Ленсовета в Санкт-Петербурге показали спектакль «Притчи во...», в октябре выступали в ДК Электро-химического завода в Зеленогорске (Красноярский край), в декабре – на фестивале «Sib-Altera» в Новосибирске, вновь со спектаклем «Притчи во...». На спектаклях театра зритель всегда заполнял большие залы, поскольку сформировался круг друзей театра, поклонников пантомимы.

В итоге можно констатировать, что, начав когда-то свою деятельность как любительская студия «Размышление», показывающая свое искусство почти исключительно жителям родного города Иркутска, Театр пантомимы под руководством Валерия Шевченко в последние годы своего существования был практически отлучен от зрителей своего города. Его знали и с радостью принимали в разных концах России и за рубежом, а в Иркутске не нашлось возможностей ни у властных структур, ни у бизнес-сообщества, чтобы сохранить театр для горожан.

3.7. Реклама, PR, фандрейзинг

Реклама в период существования «Размышления» была минимальной и сводилась преимущественно к многочисленным бесплатным концертным выступлениям, благодаря которым зритель узнавал о театре и затем посещал их спектакли. Кроме того, ДК Профсоюзов заказывал и оплачивал афиши коллектива.

Появившийся элитный клуб любителей пантомимы «Клуб полуночников», где выступал коллектив, был в Иркутске чрезвычайно востребованным, стал своего рода элитарным. Соединение разнообразных видов музыкального и театрального искусства позволяло привлекать разнообразную публику.

В театре пантомимы под руководством В. Шевченко была выстроена определенная рекламная стратегия, которая использовала предыдущий опыт. Не имея возможности вкладывать средства в рекламу, В. В. Шевченко популяризировал коллектив через участие в массовых мероприятиях. Театр участвовал в Дне города и других праздниках, например, на открытии спортивно-развлекательного комплекса «Стратосфера» (1997). Театр пантомимы совместно с модельным агентством «Академия красоты» и салоном «Цветы Голландии» явился организатором праздничной городской шоу-программы «Этюд с весеннего мольберта». Участие в подобных мероприятиях позволяло приобрести новые партнерские отношения, найти спонсоров.

Театральный коллектив самостоятельно устраивал различные уличные акции, поднимая настроение жителям города. Действие обычно начиналось в 11 часов утра с выхода из театра и продолжалось на протяжении пути до Центрального парка, а потом и в нем самом. Клоуны с яркими носами бегали в парке, рисовали на асфальте, пускали мыльные пузыри, предлагая детям и взрослым включаться в игру. Этими акциями В. В. Шевченко не только выполнял социальную миссию, изменял городскую среду, но и обеспечивал практику молодым артистам, создавал рекламу своему театру.

Однако главным механизмом продвижения было «сарафанное радио». Если спектакль нравился зрителю, он приводил своих друзей и знакомых.

Реклама театра становилась более активной в период проведения фестивалей «Мимолёт»: появлялись в Иркутске разноцветные афиши, буклеты, осуществлялись шествия по городу, информационная поддержка периодической печати, интервью на радио и репортажи по телевидению¹.

¹ Телеканалы: Первый, Россия, Аист, ИГТРК, Иркутск.

Несмотря на то, что коллектив существовал с 1980 года, первые публикации о его творчестве появились только в 1987 году¹ году в газете «Челябинский рабочий», когда театр стал лауреатом Всесоюзного фестиваля. Большая часть публикаций приходится на период с 1997 по 2002 год и посвящена фестивалю «Мимолёт». Статьи чаще всего представляют собою информацию о спектаклях, релизы предстоящих премьер, анонсы фестиваля, интервью с В. Шевченко о театре и фестивале. Эти материалы были опубликованы как в местной прессе «Зеленая лампа», «Аргументы и Факты в Восточной Сибири», «Иркутская электричка», «Иркутск», «Парк культуры», журналах «Бизнес-мост», «Капитал», так и столичной «Утро Петербурга». Кроме того, о фестивале «Мимолёт» и иркутском театре пантомимы можно было узнать и из средств массовой информации Красноярска, Улан-Удэ, Хабаровска, Омска и других городов, откуда приезжали участники.

3.8. Фестиваль «Мимолёт»²

С середины 1990-х годов В. В. Шевченко все больше времени и сил уделяет организации и проведению в Иркутске фестиваля пантомимы «Мимолёт»³. Он проводился в Иркутске ежегодно шесть лет подряд. Об этом фестивале, который имел статус сначала Всероссийского, затем международного не существует специальной литературы, отсутствует специализированный электронный ресурс.

¹ По словам Шевченко, публикации были и раньше, но их нет на сайте Е. В. Марковой о пантомиме. Проведенный автором работы поиск периодической печати в Иркутской областной государственной универсальной научной библиотеке имени И. И. Молчанова-Сибирского тоже не выявил никаких статей до 1987 года.

² Текст раздела в сжатом изложении опубликован в статье: Кунина Ю. Б. Фестиваль пантомимы «Мимолёт» : организационные и экономические условия проведения // Филология, искусствоведение и культурология: актуальные вопросы и тенденции развития» : Материалы XXIII Международной научно-практической конференции «В мире науки и искусства : вопросы филологии, искусствоведения и культурологии». Новосибирск : СибАК, 2013. С. 84-89. Здесь с изменениями и дополнениями.

³ Официальное название фестиваля – «Мимолёт», однако, в периодической печати он фигурирует как «Мимолет».

Поэтому источниками для описания фестиваля послужил анализ материалов периодической печати и интервью с его руководителем.

Название фестиваля принадлежит самому В. В. Шевченко: «Жизнь – неуловимое движение, которое оставляет след на сетчатке глаза. Так мимолетна и пантомима, ее невозможно рассказать. А если «мимолет» прочитать справа налево, то получится «теломим»¹.

Первый фестиваль театров пантомимы «Мимолёт» состоялся по инициативе Валерия Шевченко в Иркутске в мае 1997 года. Как отмечала пресса, фестиваль «стал своего рода глотком свежего воздуха для театров, постоянно борющихся с проблемами в наши дни, когда культуру усиленно пытаются отбросить на обочину»². Начинание стало значительным явлением в масштабах страны, и не случайно спустя несколько лет И. Г. Рутберг скажет: «Центр российской пантомимы находится в Иркутске»³. «Мимолёт» со временем стал иметь колоссальное значение не только для иркутского коллектива, для города, Сибири, но и для всей России. В непростой экономической ситуации середины 1990-х В. В. Шевченко решил собрать в Иркутске мим-театры страны. «Организовывая фестиваль, – сказал он в одном из интервью, – мне хотелось представить иркутской публике театры, которые могут общаться на невербальном уровне и показать, какого уровня достигло это искусство в Сибири, на Дальнем Востоке, в Европе»⁴.

Именно на этом первом фестивале были заложены организационные принципы его проведения. Показ спектаклей строился таким образом, что каждый участник не только демонстрировал свою работу, но и имел возможность посмотреть, что делают другие коллективы. Весомой частью фестиваля стали обсуждения – обмен мнениями членов жюри и участников по поводу показов,

¹ Улыбина Ю. Режиссер мимолетного жанра // АиФ в Восточной Сибири. 1998. № 34. С. 16.

² Международный фестиваль пантомимы «Мимолет-97» сделал удачный старт. Что там впереди? // Советская молодежь. 1997. 29 мая. № 64. С. 1.

³ Александрова А. Мимолет – центр российской пантомимы // Иркутская электричка. 2000. 2 сент. № 32 (33). С. 2.

⁴ Улыбина Ю. Режиссер мимолетного жанра // АиФ в Восточной Сибири. 1998. № 34. С. 16.

профессиональный разговор о вариантах улучшения того или иного спектакля. «На этих собраниях звучала скорее не критика просчетов и недоделок, сколько дружеские советы по тому, как сделать тот или иной спектакль лучше, профессиональней»¹. Были организованы тренинги, мастер-классы, повышающие квалификацию актеров, они проводились известными иностранными мимами. Структурное триединство давало фестивалю возможность выполнить свою сверхзадачу – стать школой повышения квалификации самодеятельных коллективов.

Этому способствовал состав профессионального жюри. На первом фестивале председателем жюри был В. В. Кокорин, режиссер, актер, педагог, заслуженный деятель искусств России. Начиная со второго форума, председательствовал И. Г. Рутберг, президент Российского центра пантомимы, профессор, заведующий первой в мире кафедрой пантомимы и пластического театра в Академии переподготовки работников искусства, культуры и туризма. Среди членов жюри в разные годы можно было увидеть В. В. Шевченко, Г. М. Абрамова, лауреата и члена жюри премии «Золотая маска», театральных критиков (Е. В. Маркова, Е. М. Дележа, С. А. Захарян) и известных мимов из зарубежных стран: Иоахим Хайнс (Германия, театр «Эвритмия»), Маурин Флеминг (США), Лоран Деколь, Стефан Ле Форестье, Катрин Годе (Франция), Моника Шнайдер (Швейцария) и других.

Были определены девять конкурсных номинаций фестиваля: лучший спектакль, лучший художник, лучший режиссер, лучшая женская роль, лучшая мужская роль, лучший эпизод, лучшая драматургия, лучшее музыкальное оформление, приз зрительских симпатий. Со временем появилось определенное количество призов «спонсорских симпатий». Применительно к искусству пантомимы, где все спектакли авторские, поставленные с учетом возможностей актеров-любителей, оценка любительских коллективов профессиональным жюри

¹ Международный фестиваль пантомимы «Мимолет-97» сделал удачный старт. Что там впереди? // Советская молодежь. С. 1.

по традиционным номинациям профессиональных конкурсов способствовала повышению уровня фестиваля и свидетельствовала о достаточно высоком уровне его участников.

Фестиваль «Мимолёт» имел большой резонанс, поэтому количество желающих выступить на нем с каждым годом возрастало. Первыми участниками были коллективы из Красноярска, Байкальска, Иркутска, Улан-Удэ, Владивостока, Хабаровска, то есть театры-студии из городов, близких к Иркутску по географическому положению, ведь участники самостоятельно оплачивали свой проезд. «Какой же артист из центральных районов может сегодня купить билеты до Иркутска – без опасения оказаться навсегда разоренным?»¹ Наряду с начинающими театрами на фестиваль приехали и звезды, например – мим и художник Маурин Флеминг (США), чье тело на глазах трансформировалось в деревья, растения и разные лесные чудеса, коллектив Иоахима Хайнса из Германии.

Удачное проведение первого «Мимолёта» окрылило его организатора, и в 1998 году (13 августа) на сцене иркутского ТЮЗа им. А. Вампилова гала-концертом открылся второй фестиваль театров пантомимы. Продолжительность мероприятия составила 3,5 часа, поскольку все прибывшие конкурсанты хотели заявить о себе уже на открытии. Среди участников были преимущественно коллективы Сибири и Дальнего Востока. Однако кроме театров Красноярска, Байкальска, Иркутска, Улан-Удэ, Владивостока, Хабаровска приехал еще и монгольский театр «Пантамимо». Театр из Монголии, одним из руководителей которого был выпускник иркутского театрального училища Итгэл Тугс, стал открытием фестиваля. Всего в Иркутск приехало 50 мимов. Второй фестиваль посетил ученик М. Марсо Лоран Деколь, который не только показал свой моноспектакль «Тимоллеон», но общался с аудиторией и отвечал на многочисленные вопросы.

«Мимолёт - 98» проходил по той же организационной схеме, что и год назад: спектакли, обсуждения, тренинги. В то же время в программу каждого фестиваля

¹ Маркова Е. Мимы. Знаменитый «шаг на месте» // Петербургский театральный журнал. С. 63.

организаторы привносили что-то особенное. Это способствовало его развитию, реализации оригинальных идей, привлечению новых партнеров и спонсоров, формированию имиджа. Открытием фестиваля, начиная со второго, стало карнавальное шествие, затем дневные и вечерние показы, которые проходили на нескольких площадках.

В 1998 году была учреждена (совместно с редакцией регионального еженедельника «Аргументы и Факты в Восточной Сибири») новая конкурсная номинация «Энергия добра». Чтобы победить в ней, нужно было в своем выступлении ярче всего отразить такие нравственные ценности, как доброта и человечность. Казалось, что в большинстве представленных спектаклей как раз и говорится об этих всем известных ценностях, но на самом деле устроители, по их словам, столкнулись с проблемой: «Большинство номеров разнообразной программы фестиваля предполагали прежде всего вызвать у зрителя смех. Смех же – явление не менее двусмысленное, чем слова. Порождая добрый, в общем-то, отклик минимальными средствами (мимическая маска, застывшая пластика), он в то же время довольствуется поверхностными эмоциями. А глубинные, внутренние сферы, где как раз и обитают доброта и человечность, смех не затрагивает»¹. При всех трудностях в номинации оказалось много претендентов на победу. «С такой пластикой, с таким умением создавать иллюзию пространства, объема, среды обитания поспорить трудно»², – писал С. Корбут об актере театра пантомимы из Монголии – Баирнем Силинг – победителе номинации «Энергия добра».

Зрителями фестиваля были не только взрослые, но и дети. Проводились благотворительные «акты-антракты» для детей, отдыхающих в загородных лагерях.

К третьему фестивалю 1999 года изменился его статус, он стал международным фестивалем современной пластики и пантомимы, появились

¹ Корбут С. Собака со страниц «АиФ» отправилась в Улан-Батор [Электронный ресурс] // [Сайт Е. В. Марковой о пантомиме]. URL: <http://mimes.ru/Корбут%20С.%20Собака%20со%20страниц%20АиФ?view> (дата обращения: 04.03.2012).

² Там же.

участники из Челябинска, Москвы, Бийска, Саратова, Тюмени, Новосибирска, Казахстана, Эстонии, Чехии.

Фестиваль «Мимолёт - 99», по мнению В. В. Шевченко, оказался невероятно трудным. Дело в том, что приглашены были все театры, которые подали заявки на участие в фестивале. В результате приехало больше 120-ти человек, и поэтому продолжительность мероприятия составила 10 дней. Возможно, в связи с этим качественный уровень представленного оказался недостаточно высоким. «В этом году увидели очень сырые работы, беспомощных режиссеров и беспомощных актеров»¹, – говорил Шевченко в одном из интервью. Трудности возникали с просмотром большого количества спектаклей, в то же время были показаны и очень интересные работы, поэтому помимо призов в заявленных номинациях жюри решило присудить дипломы: «За смелый и эффектный поиск» (А. Ростовская, Москва), «За перспективу» (Д. Фокин, Байкальск), «За глубокое прочтение русской литературной классики средствами пантомимы» (О. Фоменко, Улан-Удэ), «За творческую пропаганду пантомимы среди детей и взрослых» (театр кукол «Улигер», Улан-Удэ). Был и особый диплом от Российского центра пантомимы «За неделимый сплав профессионализма и беззаветности» Н. П. Дугар-Жабон².

Главный итог фестиваля – не расширение количества участников, а творческая лаборатория, поиск новых путей развития. Каждый коллектив рассматривал выступление здесь как возможность собственной реализации. Над просмотром спектаклей содержательно преобладали обсуждения. Подводя итоги, Е. В. Маркова писала: «Иркутский театр пантомимы сегодня один из очень-очень немногих, кто по-прежнему радеет за сохранение этого искусства на российской почве. И уж совсем, как выясняется, единственный из тех, кто печется не только о собственных успехах, так как уже не первый год они проводят в Иркутске фестиваль “Мимолет”, по крохам собирая и пестуя всех пантомимистов, сумевших

¹ Цит. по: Кулавская Н. Экзерсисы «Банальной философии»... // Канал 007. 1999. 15 июня.

² Этот диплом принимал И. Григурко, поскольку Нелли Петровны не стало во время фестиваля.

выжить»¹. Первое место получил спектакль иркутского театра пантомимы «Притчи во..., или Экзерсисы банальной философии».

С 25 августа по 3 сентября 2000 года прошел четвертый Всероссийский фестиваль театров пантомимы и современной пластики. По словам А. Микулина, он отчетливо показал, что «точность жеста, выразительность пластики, лаконичность и одновременно глубочайшая метафоричность и образность этого искусства продолжают волновать зрителей. Новые технические средства делают современную пантомиму более динамичной и выразительной. Исчезают заведомые, привычные установки»². Организаторы предприняли попытку провести «Мимолёт» под патронажем Марселя Марсо и учредить премию его имени за лучший спектакль. Однако в ответ на письмо Марсо не нашел возможным передать фестивалю свое имя.

В этот раз в фестивале участвовали шесть театров, пять из которых дали на большой сцене ДК Профсоюзов шесть конкурсных и два внеконкурсных спектакля, а один – с двумя спектаклями вне конкурса. Валерий Шевченко, создатель и организатор, «Хозяин», как его любовно называли, отмечал, что «в этом фестивале участвуют сильные коллективы, выдержавшие очень четкий отбор. Было отказано некоторым столичным и питерским театрам и группам»³. В итоге на фестиваль приехали коллективы из Омска, Красноярска, Москвы, Челябинска, Улан-Удэ и из города Зюзино (Московская область), поэтому статус у фестиваля вновь стал всероссийским.

Иркутяне в очередной раз доказали возможность проведения фестивалей на высоком организационном уровне. На этом фестивале тренинги для актеров проводили Илья Рутберг, профессор Парижского университета Илья Резников и французский мим Стефан Ле Форестье, ученик Марселя Марсо, показавший также

¹ Маркова Е. Мимы. Знаменитый «шаг на месте» // Петербургский театральный журнал. С. 65.

² Микулин А. Мимолет-2000 // Бизнес-мост. 2000. № 17. Сент. С. 14.

³ Потапчук С. Выньте мима из фонтана! [Электронный ресурс] // [Сайт Е. В. Марковой о пантомиме]. URL:

<http://mimes.ru/Потапчук%20С.%20Выньте%20мима%20из%20фонтана%21?view>

обращения: 13. 06. 2014).

(дата

свой моноспектакль «Марс». Приезд французских гостей состоялся благодаря помощи Французского института.

Особое место занимала лаборатория современной пластики (руководитель И. Г. Рутберг), в рамках которой были устроены видеопросмотры и обсуждение лучших спектаклей театров пантомимы – зарубежных и отечественных. Бесспорно, подобные диалоги и обмен опытом дополняют и расширяют знания участников фестиваля, взаимно обогащая их. В этом году жюри не присудило призы в таких номинациях, как «лучшая сценография» и «лучшее музыкальное оформление». Не все нововведения оказались успешны. Так, во время четвертого фестиваля решили организовать два жюри: профессиональное и зрительское. На каждом спектакле зрителям предлагалось заполнить анкету, по результатам которой выводились баллы зрительских симпатий. Понять, чем руководствовалась публика при выставлении баллов, оказалось очень сложно: встречали овациями одних, а высокие баллы получали другие. Так в зрительском голосовании рейтинг выглядит следующим образом:

«Аутальный мультипликатор» (Иркутский театр пантомимы под руководством В. Шевченко) – 9,5 (из 10)

«Женщина с витрины» (Иркутский театр пантомимы под руководством В. Шевченко) – 9,05

Эстрадные миниатюры (Театр «Иллюзия», Иркутск) – 8,4

«Титаник-II» (Театр «Аритмия», Челябинск) – 8,12

«Вечером нет ничего выше моих плеч» (Театр «Группа ХарАктеров», Омск) – 7,6

«Три новеллы о смерти» («Театр пластической драмы “ЧелоВЕК”», Улан-Удэ) – 7,1

Для сравнения представим часть рейтинга профессионального жюри¹:

«Женщина с витрины» – 57,5

«Вечером нет ничего выше моих плеч» – 54,2

¹ Жюри выставило баллы по девяти номинациям каждому спектаклю.

«Аутальный мультипликатор» – 43,0

Не всегда было бесспорно и мнение профессионального жюри. Один из зрителей заметил: «Один, поглядев 3-4 спектакля, уехал; другой не имел возможности посмотреть всю программу»¹, а И. Г. Рутберг огласил сверстаный список награждаемых, не принимая во внимание результаты анкетного голосования².

По мнению И. Г. Рутберга, «самым важным итогом фестиваля можно считать то, что «Мимолёт-2000» вновь собрал настоящих энтузиастов, преданных пантомиме, которая по-прежнему остается востребованной зрителями»³. Кроме этого, редакция журнала «Бизнес-мост» учредила специальные призы для участников: «За преданность жанру» вручили В. В. Шевченко, а «За точность жеста» театр-студия «Аритмия» из Челябинска получил набор глобусов.

С 26 августа по 5 сентября был проведен пятый Международный фестиваль современной пластики и пантомимы «Мимолёт-2001». В фестивале приняли участие театр «Триада» из Хабаровска, студия театра «Манекен» из Челябинска, класс экспрессивной пластики Геннадия Абрамова из Москвы, театр «Куклы-великаны» из Бийска, театр-студия «Аритмия» из Челябинска, театр Академии театральных художеств из Саратова, Иркутский театр пантомимы под руководством В. Шевченко и театр «ЧелоВЕК» из Улан-Удэ. Преимущественно постановки были по мотивам классики – и по произведениям Н. В. Гоголя, У. Шекспира, Х. Кортасара, Д. И. Хармса. Гостя фестиваля Катрин Годэ (Франция) приехала со спектаклем «Комедиантка».

Пятый фестиваль открылся карнавальным шествием, затем осуществлялись ежедневные просмотры конкурсных спектаклей на сцене театра музыкальной комедии, обсуждения, тренинги и неотъемлемая часть фестиваля – дневные и вечерние перформансы, которые проходили на нескольких площадках. Конкурс традиционно выявил лучших по 9-ти номинациям. Стоит выделить несколько

¹ Серпов-Молотов Я. «Мимолет-2000». От театра ушей, плеч, бедер, ягодич до аутального мультипликатора // Капитал [Иркутск]. С. 48.

² Там же. С. 49.

³ Микулин А. Мимолет-2000 // Бизнес-мост. С. 14.

нововведений. Одним из них стало шоу «Лига импровизаций». Его участники – коллективы из Москвы и Улан-Удэ, Челябинска и Хабаровска. Попарно они соревновались в импровизации на вечные темы любви, злодейства, а зрители весьма оригинально голосовали домашними тапочками за понравившийся коллектив. Впервые состоялись уличные спектакли на площади возле драматического театра и в Центральном парке отдыха. Несколько спектаклей были показаны на выезде, в Ангарске.

С 30 августа по 8 сентября 2002 года в Иркутске проходил шестой Международный фестиваль театров пантомимы и современной пластики. Участниками фестиваля стали знакомые по прежним «Мимолётам» театральные коллективы: «ЧелоВЕК» из Улан-Удэ, «За двумя Зайцами» из Красноярска, «Иллюзия» из Иркутска, а также новые коллективы: «Обалдеть» из Тюмени, «Wampeter» из Новосибирска. Москва была представлена в этом году новым коллективом «Kokha & Ко». Обновился и состав зарубежных участников: «АРТиШОК» из Казахстана, «Королевский Жираф» из Эстонии, «Vojta Svejda» из Чехии.

Программа фестиваля была очень насыщена. Новым в 2002 году стало проведение конкурса карнавальных костюмов. Участником конкурса мог стать любой желающий независимо от возраста. Фасон и материал зависели от фантазии участника. Показ костюмов осуществлялся на карнавальной шествии 30 августа 2002 года, на гала-концерте и на вечеринке «Карнавал» в ТК «Мегаполис», где были подведены итоги и награждены победители и участники конкурса. Было сформировано отдельное жюри из дизайнеров Иркутска. Главным призом стал сертификат на 10 000 рублей.

К сожалению, на этом фестивале не был представлен в конкурсе спектакль иркутского театра пантомимы. В. В. Шевченко выступил в качестве организатора и ведущего праздника, однако радость от общения с творчеством мастера зритель смог получить только от мини-зарисовок, которые показали иркутские мимы. Не приехали на этот фестиваль и мимы из Саратова, в предыдущем году показавшие необыкновенный спектакль по Е. Шварцу. У них возникла та же проблема, что и у

иркутского коллектива, – не стало помещения. Распался и «Класс экспрессивной пластики» (Москва) Г. Абрамова, однако сам Абрамов присутствовал на фестивале в качестве почетного члена жюри.

Традиционные тренинги фестиваля в этот раз проводил представитель Чехии Ладислав Плимфл, руководитель департамента культурных программ при Министерстве культуры Чешской Республики.

Среди нововведений в рамках фестиваля появился обучающий семинар по арт-менеджменту. В семинаре были рассмотрены следующие вопросы: укрепление структуры негосударственного театра, расширение форм и моделей сотрудничества со СМИ, коммерческим сектором, государственными структурами, организация гастрольных программ, распространение билетов, промоушн-акции, разработка совместных проектов и налаживание контактов в самых разнообразных альянсах; привлечение молодого поколения специалистов в области управления к сфере арт-менеджмента; создание единой информационной и организационной сети в области пластического театра в России, налаживание контактов с зарубежными коллегами. К работе семинара были привлечены студенты Иркутского государственного университета, Байкальского института бизнеса и международного менеджмента, Иркутского областного училища культуры, а также представители СМИ и коммерческого сектора. Руководителем семинара выступил А. Гукасян¹ (Армения).

Проведение подобных семинаров было чрезвычайно актуально для коллективов, прежде всего руководителей театров-участников. Опыт выживания в трудных экономических условиях, способы увеличить доходы не снижая творческого уровня – это задачи, которые повседневно решались каждым театром. Не менее актуальным было решение таких задач и для организаторов фестивалей.

¹Артур Гукасян – президент Международного фестиваля «Назеник», президент союза актеров Армении, член кавказской сети арт-менеджмента, член совета Schlichting Caucasus Foundation (Голландия), продюсер и ведущий различных ТВ и радишоу/ National TV, Noyan Tapan TV, FM 107/, участник семинаров по арт-менеджменту в Болгарии, Великобритании, Голландии, Грузии, России, США.

Остановимся подробнее на анализе финансовой деятельности шести фестивалей «Мимолёт».

На протяжении всего периода проведения «Мимолёта» в Иркутске фестивалю помогали спонсоры, большинство из которых давали деньги в долг под «честное слово». Интервью В. В. Шевченко свидетельствует, что спонсоры ориентировались прежде всего на оригинальность проекта, его репутацию как руководителя и свои личные симпатии. «...Жанр пантомимы оживает здесь только на десять дней, мимолётом. В это время ей дышится полной грудью, и зритель готов поглощать ее каждый вечер по несколько часов. А потом все заканчивается и замирает. И еще целый год не происходит ничего. Так представьте себе, – говорил И. Г. Рутберг, – такие титанические усилия требуются для того, чтобы все это снова собрать, вернуть к жизни и показать вам. И все это делает один человек, из года в год он возрождает то, что каждый год умирает...»¹.

Валерий Вадимович вспоминает: «Я взял ручку и листок бумаги, разделил его на две половинки, в одной – расходы, в другой – доходы. Первая оказалась огромной, вторая – никакой. Надо было просто принять волевое решение – делать это или не делать. Душевные порывы никак не согласовывались с математическими выкладками. И все-таки мы решили проводить фестиваль. Все делалось в кредит: афиши, аренда, оплата всевозможных услуг – свет, звук, питание, проживание, транспортные расходы и т. п. В течение первых трех фестивалей я работал «в минус»: занимал вперед, а потом в течение года расплачивался... На самом деле, эти финансовые переживания – ничто по сравнению с той душевной радостью, которую приносил фестиваль. <...> К чести иркутского бизнеса надо сказать, что тогда его представители весьма охотно поддерживали наш фестиваль, возможно еще и потому, что он приносил в город атмосферу праздника. Заодно мы, конечно, тоже, как могли их пиарили. Но это нормально. Начиная с третьего фестиваля финансовое положение наше улучшилось, и мы стали себя окупать. Расходы и

¹ Потапчук С. Выньте мима из фонтана! [Электронный ресурс] // [Сайт Е. В. Марковой о пантомиме]. URL: <http://mimes.ru/Потапчук%20С.%20Выньте%20мима%20из%20фонтана%21?view> (дата обращения: 13. 06. 2014).

доходы сравнивались, после окончания фестиваля не нужно было целый год за него расплачиваться по кредитам. И даже появилась возможность пусть скромно, но оплачивать работу организаторов фестиваля»¹.

Первый «Мимолёт» был направлен именно на раскрутку фестиваля, поэтому главные статьи расходов – «гости» и «реклама». С каждым последующим годом проведения фестиваля были предусмотрены скидки на определенные виды услуг: гостиницы, транспорт, питание и др. Стоит уточнить, что гонорар был только для зарубежных гостей, дававшие мастер-классы, а жюри работало «ради сохранения пантомимы».

Расходы второго фестиваля увеличились, поскольку арендовали ТЮЗ имени А. Вампилова для гала-мероприятий. На афишах появились спонсоры, среди которых видное место занимал «Внешторгбанк».

Третий фестиваль потребовал еще более высоких расходов. Это было связано с увеличением числа участников до 120 человек. В. В. Шевченко говорил: «Администрация области всячески поддерживает фестиваль. Мы, конечно, не в бюджете, но нас это не останавливает и не пугает. <...> Многие спонсоры остались с нами, и пусть не все смогли помочь материально, морально они были с нами»². Тем не менее фестиваль организационно изменился, появились учредители – Управление культурой Иркутской области и Комитет по делам молодежи, каждый из которых выделил по 10 000 руб., но это не очень помогло организаторам, которые, по сложившейся традиции, в течение последующего года отдавали всевозможные долги.

Только к четвертому фестивалю удалось сравнить доходы и расходы. По сравнению с предыдущим число участников уменьшилось, и теперь фестиваль брал на себя все расходы по проезду, проживанию и питанию³. Появились новые

¹ Маркова Е. В., Шевченко В. В. А все-таки она существует... Диалог. С. 112-113.

² Цит. по: Кулавская Н. Экзерсисы «Банальной философии»... // Канал 007. 1999. 15 июня.

³ Первые три фестиваля проезд и проживание были за счет участников, по словам Валерия Вадимовича, но по интервью участников выясняется, что это зависело от коллектива, где-то оплачивали полностью.

статьи расходов: вознаграждение организаторов фестиваля и транспорт. Доходы складывались из субсидий учредителей, доходов от продажи билетов, программ, буклетов и т. д. и помощи спонсоров в объеме 50 000 руб. Билеты на спектакли стоили 50-60 руб., исключение составил гала-концерт закрытия – 80 руб. и спектакль «Mars» (Франция) – 90 руб.

Пятый и шестой фестивали принесли значительные доходы: фестиваль стал знаковым событием, и многие спонсоры сочли за честь приобщиться к нему. Расходы на аренду остались на уровне прошлого года. На пятом фестивале, однако, и расходы возросли за счет увеличения количества участников, в том числе и на церемонию награждения. Существенная часть доходов поступила от спонсоров, другая часть доходов – от учредителей, в особенности от Управления культурой Иркутской области.

К шестому, последнему фестивалю в Иркутске, у представителей разных организаций появилось желание приобщиться к мероприятию, поэтому были сделаны скидки на проживание и питание участников, гостей, жюри. Учредителем выступало только Управление культурой, выделившее 60 000 руб. В денежном выражении спонсорская помощь уменьшилась – 75 000 руб., но она не ограничивалась финансовыми перечислениями, спонсоры брали на себя целые статьи расходов и возмещали их в материальном виде. Финансовая поддержка по предварительной договоренности ожидалась от института «Открытое общество» (Фонд Сороса), но накануне фестиваля Шевченко получил отказ.

Организаторы в 2002 году дифференцировали спонсоров исходя из их вклада. Так генеральными спонсорами фестиваля выступили рекламное агентство «ВИ АС Медиа» и «Студия Да», а генеральными информационными спонсорами были радиостанция ХИТ FM, телекомпания «Аист», газета «СМ номер один»; официальными спонсорами стали компания «Деловая Сеть-Иркутск» и продакшн студия «Форсайт», среди спонсоров были такие: гостиничный комплекс «Ангара», интернет-салон «Webугол», туристическая компания «Мегаполис», спортивный магазин «Фанспорт», сеть магазинов «Метелица», дизайн-студия CLASS, торговая компания «Кассандра», фирма «Ангария». Информационных партнеров фестиваля

тоже стало намного больше: телеканал «СТВ», телепрограмма «Утренний коктейль», информационное агентство «Телеинформ», газеты «АиФ», «Московский комсомолец», «Восточно-Сибирская правда», «Комсомольская правда. Байкал», «Доска объявлений», «Пятница», «Видеоканал», журналы «Компьютера», «Молодежный магазин», Интернет-еженедельник «Прогулки по Иркутску».

Таким образом, международный фестиваль «Мимолёт» вышел на тот уровень, когда он имел положительный результат и в творческом ключе, и финансово. Можно было бы, вероятно, с успехом продолжать проведение фестивалей в Иркутске, но в результате того, что Театр пантомимы под руководством Валерия Шевченко в 2001 году перестал существовать, а его руководитель в 2002 году переехал в Москву, эстафету перехватила Тюмень, где в 2003 году состоялся седьмой фестиваль «Мимолёт».

*

*

*

Исследование деятельности Иркутского театра пантомимы под руководством Валерия Шевченко и созданного им фестиваля «Мимолёт» позволяет определить характерные черты этого третьего из рассматриваемых театров.

Проявленная Валерием Вадимовичем Шевченко способность создать с нуля театр-студию пантомимы тогда, когда он сам еще не имел никакого профессионального образования, а затем последовательно обучаться сначала в театральном училище и в театральном вузе, что позволило ему поднять на очень высокий качественный уровень созданный им театр, характеризует его как неординарную выдающуюся творческую личность.

Успешно решая множество сложнейших управленческих задач, В. В. Шевченко не удалось достигнуть задуманного в двух направлениях: во-первых, открыть подготовку артистов театра пантомимы в государственных

образовательных организациях, и во-вторых, что важнее, добиться для своего театра статуса государственного или муниципального.

Созданная Шевченко *частная* Школа пластической импровизации при его *частном* театре обеспечивала в критические моменты возможность пополнить труппу, но она не стала источником заметных, столь необходимых театру доходов.

Отказ в регулярной государственной поддержке привел театр в такое состояние, когда он должен был закрыться. Но творческая и менеджерская идея о создании фестиваля театров пантомимы, реализованная В. В. Шевченко, во-первых, на несколько лет пролила жизнь его театру, а во-вторых, дала стране, миру неординарный фестиваль, помогающий развитию пластического театрального искусства.

Следует также заметить, что успех В. В. Шевченко как создателя театра во многом обеспечивался его бескомпромиссностью в вопросах творчества, готовностью отдавать всего себя театру пантомимы, отказываясь от установленной Трудовым кодексом продолжительности рабочего дня, заниматься наряду с творчеством всем, что обеспечивает саму возможность этого творчества, осваивая при необходимости самые разнообразные профессии. Но категорическое требование такого же отношения к делу от всех членов труппы приводило в критические моменты к распаду коллектива.

Заключение

Интерес к пантомиме в нашей стране, благодаря знакомству широкой публики с лучшими европейскими образцами этого вида сценического искусства, породил в 1980-е годы широкое любительское движение. Молодые и способные люди, изучив по немногим доступным им источникам ряд технологических приемов пантомимы, становились руководителями таких любительских коллективов.

В диссертации показано, что в 1990-е – 2000-е годы процесс создания коллективов пантомимы в Сибири был более активен, чем в европейских регионах России. Три исследованных в работе театра отражают как общие тенденции и проблемы развития подобных коллективов, так и специфические, присущие каждому из них.

Все три театра начинались с любительских студий: в Улан-Удэ – студенческий коллектив Восточно-Сибирского государственного института культуры, в Красноярске и Иркутске – любительские коллективы во Дворцах культуры. Во всех трех случаях руководителям коллективов удалось перевести их в профессиональный статус, что требовало решения ряда организационных проблем.

Руководители театров должны были обеспечить, во-первых, формирование труппы квалифицированными артистами, во-вторых, уровень доходов коллектива, позволяющий финансировать содержание труппы и всего кадрового состава, аренду необходимых для творческо-производственного процесса помещений, создание новых спектаклей, выезд в другие города на гастроли и для участия в фестивалях и многое другое.

В диссертационной работе показано, что система подготовки подобных кадров в государственных образовательных учреждениях отсутствует. В нашей стране проводились лишь отдельные эксперименты по вузовской подготовке артистов-мимов. Поэтому каждый руководитель театра пантомимы самостоятельно решал проблему подготовки своих артистов, выступая в роли

педагога. Подобная работа была постоянной, поскольку специфика труда артиста театра пантомимы приводит к необходимости перманентного обновления творческого состава.

Театр «АзАрт» в решении этой проблемы оказался в выгодном положении, поскольку в течение первых восьми лет его деятельности в труппе были или студенты Восточно-Сибирского государственного института культуры, или недавние его выпускники. Но после преобразования в 2000 году «АзАрта» в Театр пластической драмы «ЧелоВЕК» ответственность за пополнение труппы полностью легла на руководителя театра Игоря Григурко.

Проблема подготовки артистов в Иркутском театре пантомимы под руководством Валерия Шевченко тоже решалась собственными силами. Его попытка открыть специальность «Артист пантомимы» в Иркутском театральном училище не нашла поддержки.

Наиболее удачно проблема обновления актерского состава решалась в Красноярске, в театре «За двумя Зайцами». Его руководителям удалось использовать свой педагогический потенциал не только для обеспечения своего театра артистами-мимами, но и создать сеть коммерческих организаций, дающих подобную подготовку широкому кругу детей и взрослых жителей Красноярска. Тем самым решалась и проблема диверсификации источников финансирования театра.

Анализ полного жизненного цикла трех сибирских профессиональных театров пантомимы показал, что их основная деятельность была направлена на создание и показ спектаклей. Они, в отличие от множества любительских коллективов, работавших в *эстрадных* жанрах, относились к пантомиме как к виду *театрального* искусства, не исключая создания отдельных пластических номеров для показа на корпоративных и иных мероприятиях с целью получения дополнительных доходов, без которых оказывалась невозможной основная театральная деятельность.

Проанализированный в работе путь от любительской студии к театру-студии и далее к профессиональному театру на примерах трех коллективов следует

признать вполне закономерным и органичным для развития коллективов пантомимы. Такое институциональное развитие ставит вопрос о длительности существования, сроке жизни подобных творческих коллективов. В театре пантомимы, существующем в частном секторе, с его ярко выраженной зависимостью от личности творческого лидера, такой срок оказывается определенно ограниченным, в отличие от театров разных видов сценического искусства, действующих в форме государственных или муниципальных учреждений.

Добившись статуса профессионального театра, руководитель творческого коллектива должен был, наряду с широким кругом творческих и педагогических задач, разрешать сложнейшие организационно-экономические проблемы ради обеспечения самой возможности творчества. Другими словами, художественный руководитель коллектива – режиссер, актер, сценарист, преподаватель – становился еще и продюсером, несущим полную ответственность за финансовое и организационное обеспечение творческой деятельности, так как в большинстве случаев ему не удавалось привлечь в коллектив профессионального менеджера необходимого уровня, который взял бы на себя полностью груз организационно-экономической ответственности.

В диссертационной работе показано, что в репертуаре каждого из исследованных театров отражается творческая личность его руководителя. Все три коллектива – репертуарные театры с относительно постоянной труппой, совмещающие подготовку новых постановок и показ спектаклей текущего репертуара. Как свидетельствуют наука и практика, репертуарный театр не может окупить свои расходы продажей билетов на спектакли, поэтому большинство подобных театральных организаций нашей страны – это государственные или муниципальные учреждения.

Попытки творческих коллективов пантомимы войти в сеть государственных (муниципальных) театров не увенчались успехом. Среди федеральных, региональных и муниципальных театральных организаций, регулярно получающих субсидии из бюджета соответствующего уровня, представлены

драматические театры, музыкальные театры и театры кукол, а театров пантомимы практически нет¹. Таково существующее положение вещей, и склонить чиновника к его нарушению не помогают никакие аргументы о высоком качестве художественного продукта и востребованности театра жителями города. В этом кроется основная причина отрицательных ответов государственных (муниципальных) органов культуры на запросы частных театров-студий пантомимы о переходе в статус государственного или муниципального учреждения.

В подобной ситуации психологическая нагрузка на руководителя театра пантомимы была столь велика, что он должен был разделить с кем-то бремя ответственности, либо через некоторое время сложить свои полномочия, то есть закрыть театр.

Игорь Григурко в 2010 году, после десяти лет активной работы, прекратил существование Театра пластической драмы «ЧелоВЕК» имени Нелли Дугар-Жабон. Иркутский театр пантомимы под руководством Валерия Шевченко был открыт как профессиональный театр в 1994 году, а завершил свою деятельность через семь лет, в 2001 году.

Любительский коллектив пантомимы Дворца культуры Красноярского алюминиевого завода, получивший статус профессионального в 1987 году как театр-студия на бригадном подряде «За двумя Зайцами» (с 1993 года – общество с ограниченной ответственностью), на момент написания диссертационной работы в 2017 году отметил свое тридцатилетие.

Такому долголетию (по сравнению с двумя другими театрами), как показано в работе, способствовали два обстоятельства. Во-первых, бремя управления творческим коллективом распределялось между двумя специалистами, что было закреплено не только в учредительных документах, но в иносказательной форме и в самом названии театра. Ирина и Валерий Зайцевы с самого начала рационально,

¹ В рассматриваемый период в числе государственных (муниципальных) театров было только три, работающих в жанре пантомимы: Клоун-мим-театр «Мимигранты» в Санкт-Петербурге (1991 г.), Хабаровский театр пантомимы «Триады» (1993 г.) и Саратовский муниципальный театр пластической драмы (1995 г.).

в соответствии со способностями и возможностями каждого из них, распределили между собой обязанности в руководстве творческим коллективом, совместно принимая решения по всем принципиальным вопросам. Во-вторых, им удалось системно решить проблему подготовки творческих кадров, не только обеспечив потребности театра в притоке свежих актерских сил, но одновременно получив дополнительный источник доходов, столь необходимых для нормального обеспечения творческого процесса.

Представленный в работе анализ фестиваля «Мимолёт» еще раз подтверждает особое место Сибири в развитии отечественного театра пантомимы. Именно в Сибири, в Иркутске, на протяжении шести лет, с 1997 по 2002 год, усилиями Валерия Шевченко проводился единственный в Российской Федерации фестиваль всероссийского и международного уровня¹, привлекающий к участию не только коллективы своего и близлежащих регионов, но и из городов европейской части страны, включая Москву, а в отдельные годы из-за рубежа, и, как показано в работе, способствовавший консолидации деятелей отечественного театра пантомимы Валерий Шевченко проявил качества менеджера высокого уровня в решении проблем проведения фестиваля «Мимолёт» в течение шести лет фактически без государственной поддержки.

Завершение последнего фестиваля «Мимолёт – 2002» не означало прекращение подобного фестивального движения. Однако фестивалей театров пантомимы такого уровня в последующие годы наша страна не знает.

В условиях полного отсутствия поддержки со стороны государства руководителю театра пантомимы приходилось удерживать равновесие в рамках противоречий между высоким уровнем искусства и необходимостью этим же искусством зарабатывать финансовые средства, обеспечивающие саму

¹ В 1989 году в Челябинске, на Урале, был проведен *1-й Всесоюзный фестиваль театров пантомимы «ПРЕМЬЕРЫ-89»*. В последующие годы он не проводился. В 1995 году в Петрозаводске прошел *Фестиваль пластического искусства*, на котором были представлены детские любительские коллективы пантомимы четырех российских городов, и только из Архангельска приехал взрослый коллектив – театр «Зеркало» (см. об этом: Гальцина Н. Сказки пластики: «Грим» и другие // *Весь Петрозаводск*. 1995. 21 дек. С. 6).

возможность заниматься высоким искусством. Проблема зависимости сценического творчества от организационно-экономических условий свойственна любому виду театра. Но, как показано на примере сибирских коллективов пантомимы, в этом виде искусства такая зависимость проявляется наиболее остро в силу его специфических особенностей, которые подробно рассмотрены в диссертационной работе.

Список использованной литературы

I. Нормативные документы

1. Гражданский кодекс Российской Федерации. Части первая, вторая, третья и четвертая : офиц. текст. – М. : Проспект, КноРус, 2015. – 608 с.
2. О народных самодеятельных театрах профсоюзов : Постановление Секретариата Всесоюзного Центрального Совета Профессиональных Союзов от 9 января 1961 года. – М. : [Б. и.], 1961. – 7 с.
3. О некоммерческих организациях : Федеральный закон № 7 от 12 января 1996 года // Собрание законодательства Российской Федерации. – 1996. – № 3. – Ст. 145. – С. 650-665.
4. О Программе социальных реформ в Российской Федерации на период 1996-2000 годов : Постановление Правительства Российской Федерации № 222 от 26. 02. 1997 // Собрание законодательства Российской Федерации. – 1997. – № 10. – Ст. 1173. – С. 2073-2122.
5. Об одобрении Концепции развития театрального дела в Российской Федерации на период до 2020 года : Распоряжение Правительства Российской Федерации от 10. 06. 2011 № 1019-р // Собрание законодательства Российской Федерации. – 2011. – № 25. – Ст. 3650. – С. 8075-8105.
6. Положение о театре-студии на коллективном подряде : Решение исполкома Моссовета № 2699 от 10 ноября 1986 г. // Сборник нормативных документов по комплексному социально-экономическому эксперименту «Театр-студия на коллективном подряде». – М. : [Б. и.], 1988. – С. 18-25.

II. Книги, статьи из книг, сборников

7. Академия пантомимы : теория и практика : сб. статей / отв. ред. Е. В. Маркова, Т. Ю. Смирнягина. – М. : Миттель Пресс, 2011. – Вып. 1. – 288 с.
8. Аль, Д. Н. Основы драматургии / Д. Н. Аль. – СПб. ; М. ; Краснодар : Лань : Планета музыки, 2013. – 288 с.
9. Бабич, Н. Ф. Музыка в пластическом театре рубежа XX – XXI веков :

дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Бабич Николай Федорович. – Ростов-на-Дону : Ростовская государственная консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова, 2012. – 196 с.

10. Барбой, Ю. М. К теории театра / Ю. М. Барбой. – СПб. : Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 2008. – 240 с.

11. Барро, Ж.-Л. Размышления о театре / Жан-Луи Барро ; пер. с франц. А. И. Пичугина. – М. : Иностранная литература, 1963. – 303 с.

12. Барт, Р. Миф сегодня // Барт, Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М. : Прогресс : Универс, 1994. – С. 72-130.

13. Бентли, Э. Жизнь драмы / Эрик Бентли. – М. : Искусство, 1978. – 368 с.

14. Богданов, И. А. Драматургия эстрадного представления : учебник / И. А. Богданов, И. А. Виноградский. – СПб. : Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 2009. – 385 с.

15. Бокурадзе, Д. С. Театр как грань города : хронотоп, поэтика, фестивальное пространство : автореф. дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / Бокурадзе Денис Сергеевич. – Саранск : Самарский государственный медицинский университет, 2015. – 24 с.

16. Болотников, И. М. К вопросу об управлении проектами / И. М. Болотников, А. И. Майзель // Менеджмент, наука, образование, культура. – СПб. : Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств, 2003. – С. 47-53.

17. Введение в театроведение : учебное пособие / сост. и отв. ред. Ю. М. Барбой. – СПб. : Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 2011. – 367 с.

18. Вислова, А. В. Русский театр на сломе эпох. Рубеж XX-XXI веков / А. В. Вислова. – М. : Университетская книга, 2009. – 272 с.

19. Владимиров, С. В. Действие в драме / С. В. Владимиров. – Изд. 2-е, доп. – СПб. : Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 2007. – 192 с.

20. Волконский, С. М. Выразительный человек. Сценическое воспитание

жеста (по Дельсарту) / С. М. Волконский. – СПб. : Лань : Планета музыки, 2012. – 175 с.

21. Годер, Д. Н. Художники, визионеры, циркачи : Очерки визуального театра / Дина Годер. – М. : Новое литературное обозрение, 2012. – 240 с.

22. Гротовский, Е. От Бедного театра к Искусству-проводнику / Ежи Гротовский ; перев. с польск., составл. вступит. ст. и примеч. Н. З. Башинджагян. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 2003. – 351 с.

23. Декру, Э. Слово о миме / Этьен Декру ; пер. с франц. В. Соловьева и Е. Марковой. – Архангельск : Правда Севера, 1992. – 128 с.

24. Дельсарт, Ф. Система выразительности человека / Франсуа Дельсарт ; пер. с франц. и рус. М. Шкарабана. – М. : Черная кошка, 1998. – 28 с.

25. Дадамян, Г. Г. Новый поворот, или Культура моего поколения / Геннадий Дадамян. – СПб. : Балтийские сезоны, 2010. – 302 с.

26. Дадамян, Г. Г. Социально-экономические проблемы театрального искусства / Г. Г. Дадамян. – М. : ВТО, 1982. – 152 с.

27. Дорофеева, В. А. Основы управления театрально-творческим и образовательными организациями в сфере искусств : учеб. пособие / В. А. Дорофеева, В. М. Иксанов. — 3-е изд., перераб. и доп. – СПб. : Академия русского балета имени А. Я. Вагановой, 2013. — 301 с.

28. Драгичевич-Шешич, М. Культура : менеджмент, анимация, маркетинг / Милена Драгичевич-Шешич, Бранимир Стойкович. – Новосибирск : Тигра, 2000. – 227 с.

29. Дугар-Жабон, Н. П. Пластическое воспитание : методика Н. П. Дугар-Жабон – «школа тигра» : уч.-метод. пособие / Н. П. Дугар-Жабон ; автор-сост. Э. Е. Манзарханов. – Улан-Удэ : Восточно-Сибирская государственная академия культуры и искусства, 2013. – 71 с.

30. Дымникова, А. И. Проблемы финансирования культуры : лекции по курсу «Экономика культуры» / А. И. Дымникова. – СПб. : Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 1998. – 44 с.

31. Звездочкин, В. А. Пластика актера в современном драматическом спектакле (интерпретации классики в режиссуре Г. А. Товстоногова 1970-1980) : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Звездочкин Валерий Александрович. – Л. : Ленинградский институт театра, музыки и кинематографии, 1987. – 166 с.
32. Звездочкин, В. А. Пластика в драме (Интерпретация классики в русском драматическом театре 1970-80-х годов) : учебное пособие / В. А. Звездочкин. – СПб. : Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 1994. – 103 с.
33. Калашников, Ю. С. К. С. Станиславский и проблемы развития реализма / Ю. С. Калашников // Русская художественная культура конца XIX-начала XX века (1895-1907). – М. : Наука, 1968. – Кн. 1. – С. 37-65.
34. Князева, М. Театральные студии / М. Князева, Г. Вирен, В. Климов. – М. : Знание, 1983. – 48 с.
35. Князева, М. 200 лет плюс 20 / М. Князева, Г. Вирен, В. Климов. – М. : Искусство, 1979. – 143 с.
36. Кожик, Ф. Дебюро / Франтишек Кожик ; [пер. с чешского В. Каменской ; ред. И. Иванов]. – М. : Искусство, 1973. – 296 с.
37. Кожин, В. Виды искусства / В. Кожин. – М. : Искусство, 1960. – 128 с.
38. Константинова, А. В. Феномен пластической драмы в творчестве Гедрюса Мацквичюса : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Константинова Анна Владимировна. – СПб. : Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 2013. – 394 с.
39. Костелянец, Б. О. Драма и действие. Лекции по теории драмы / Б. О. Костелянец ; [сост. и вступит. статья В. И. Максимов]. – М. : Совпадение, 2007. – 503 с.
40. Котлер, Ф. Все билеты проданы : стратегии маркетинга исполнительских искусств / Ф. Котлер, Дж. Шефф. – М. : Классика – XXI, 2004. – 688 с.
41. Красноярова, Д. К. Реклама vs Театр : теория и практика

взаимодействия : уч. пособие для студентов ВУЗов, обучающихся по специальности «Реклама» / Д. К. Красноярова. – М. : ЮНИТИ, 2010. – 191 с.

42. Кунина, Ю. Б. Театры пантомимы в Сибири : история и проблемы / Ю. Б. Кунина // Эра пантомимы. Лаборатория изучения евразийской театральной культуры XX-XXI вв. : материалы II Международной научно-практической конференции. – М. : Миттель Пресс, 2015. – Вып. 2. – С. 98-109.

43. Левшина, Е. А. Летопись театрального дела рубежа веков 1975-2005 / Елена Левшина. – СПб. : Балтийские сезоны, 2008. – 464 с.

44. Левшина, Е. А. О планировании деятельности театров в новых условиях хозяйствования / Е. А. Левшина, Ю. М. Орлов // Социально--экономические проблемы развития культуры : сб. науч. трудов. – М. : ОНТИ Института «Гипротеатр», 1989. – С. 87-97.

45. Левшина, Е. А. Планирование проката репертуара драматического театра : учеб. пособие / Е. А. Левшина. – Л. : ЛГИТМиК, 1985. – 68 с.

46. Манзарханов, Э. Е. Метод Н. П. Дугар-Жабон – «Школа тигра» – как инновационный подход к обучению современного актера пластике / Э. Е. Манзарханов // Эра пантомимы. Лаборатория изучения евразийской театральной культуры XX-XXI вв. : материалы II Международной научно-практической конференции / отв. ред. Смирнягина Т. Ю., Маркова Е. В. – М. : Миттель Пресс, 2015. – Вып. 2. – С. 82-97.

47. Маркова, Е. В. Марсель Марсо / Елена Маркова. – Л. : Искусство, 1975. – 143 с.

48. Маркова, Е. В. Марсель Марсо / Елена Маркова. – 2-е изд. – СПб. : Борей-Арт, 1996. – 160 с.

49. Маркова, Е. В. Марсель Марсо / Е. В. Маркова. – СПб. : Лань : Планета Музыки, 2013. – 224 с.

50. Маркова, Е. В. Материалы к истории современной отечественной пантомимы. Вторая половина 50-х годов XX – начало XXI века : учеб. пособие. – СПб. : Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 2015. – 100 с.

51. Маркова, Е. В. Пантомима. Театр пантомимы // Введение в театроведение. – СПб. : Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 2011. – С. 343–354.
52. Маркова, Е. В. Пантомимический дневник / над сб. работали А. Житинская, Ю. Кунина, Б. Петрушанский. – СПб. : Деан, 2017. – 320 с.
53. Маркова, Е. В. Проблемы развития современной зарубежной пантомимы : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Маркова Елена Викторовна. – Л. : Ленинградский институт театра, музыки и кинематографии, 1987. – 163 с.
54. Маркова, Е. В. Современная зарубежная пантомима : La mime / Елена Маркова – М. : Искусство, 1985. – 191 с.
55. Маркова, Е. В. Этьен Декру : теория и школа «Mime rig» : учеб. пособие / Елена Маркова. – СПб. : Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 2008. – 224 с.
56. Мейерхольд, В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. 1891-1917 / Вс. Мейерхольд ; сост. А. В. Февральский. – М. : Искусство, 1968. – Ч. 1. – 351 с.
57. Менеджмент в сфере культуры : учеб. пособие / под ред. И. М. Болотникова, Г. Л. Тульчинского. – СПб. : Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусства, 2007. – 432 с.
58. Менеджмент организаций / под ред. З. П. Румянцева, Н. А. Саломатина. – М. : ИНФРА – М, 1997. – 432с.
59. Меньшиков, А. М. Фестиваль как социокультурный феномен современного театрального процесса : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Меньшиков Алесандр Михайлович. – М. : Государственный институт театрального искусства, 2004. – 21 с.
60. Морозова, Г. В. О пластической композиции спектакля : методическое пособие / Г. В. Морозова. – М. : Всероссийский центр художественного творчества, 2001. – 144 с.
61. Морозова, Г. В. Пластическая культура актера : толковый словарь терминов / Г. В. Морозова. – М. : Государственный институт театрального

искусства, 1999. – 316 с.

62. Морозова, Г. В. Пластическое воспитание актеров / Г. В. Морозова. – М. : Terra-спорт, 1998. – 240 с.

63. Мотокиё, Д. Предание о цветке стиля : (Фуси кадэн), или Предание о цветке : (Кадэнсе) / пер. со старояп., исслед. и ком. Н. Г. Анариной – М. : Наука, 1989. – 198 с.

64. Народные театры : взгляд со стороны. Сами о себе / сост. Е. Д. Уварова. – М. : Искусство, 1981. – 223 с.

65. Немировский, А. Б. Пластическая выразительность актера / А. Немировский. – М. : Российский университет театрального искусства-ГИТИС, 2013. – 256 с.

66. Орлов, Ю. М. Сетевое планирование в театре (планирование работы над новой постановкой) / Ю. Орлов, Л. Сундстрем. – Л. : Искусство, 1972. – 62 с.

67. Пави, П. Словарь театра / Патрис Пави ; пер с фр. Л. Баженова и др. – М. : Прогресс, 1991. – 504 с.

68. Пантомима XX века : сценарии и описания / сост. Е. Маркова. – СПб. : Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 2006. – 160 с.

69. Песочинский, Н. В. Актер театра-студии // Русское актерское искусство XX века : сб. трудов. – СПб. : Российский институт истории искусств, 2002. – Вып. 2 и 3. – С. 216-248.

70. Попов, А. Д. Художественная целостность спектакля / Алексей Попов. – М. : Искусство, 1957. – 296 с.

71. Проблемы народного творчества 1930-1950-х годов : сб. ст. / отв. ред. С. Ю. Румянцева, А. П. Шульпин. – М. : Министерство культуры СССР, Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания, 1990. – 274 с.

72. Пятницкий, М. С. Пантомима // Три века Санкт-Петербурга. Энциклопедия : в 3 т. – СПб. : Санкт-Петербургский государственный университет, 2006. – Т. 2. – Кн. 5. – С. 69-73.

73. Разлогов, К. Э. Мои фестивали / Кирилл Разлогов. – М. : Б.С.Г.-Пресс, 2015. – 736 с.
74. Розинский, Э. Безмолвное искусство : учеб. пособие по пантомиме с приложением восемнадцати новелл о смешном и серьезном / Э. Розинский. – Л. : Политехникум ленинградского восстановительного центра ВОГ, 1975. – 79 с.
75. Розовский, М. Г. Самоотдача. Из опыта работы одной студии. Размышления и документы / Марк Розовский. – М. : Советская Россия, 1976. – 128 с.
76. Розовский, М. Г. Театр из ничего / Марк Розовский. – М. : Советская Россия, 1989. – 144 с.
77. Румнев, А. А. О пантомиме. Театр. Кино / А. Румнев. – М. : Искусство, 1964. – 224 с.
78. Румнев, А. А. Пантомима и ее возможности / А. Румнев. – М. : Знание, 1966. – 80 с.
79. Рутберг, И. Г. Искусство пантомимы. Пантомима как форма театра : учеб. пособие для режиссеров театра и ансамблей пантомимы / И. Г. Рутберг. – М. : Всесоюзный институт повышения квалификации работников культуры, 1989. – 126 с.
80. Рутберг, И. Г. Пантомима : Движение и образ / И. Г. Рутберг. – М. : Советская Россия, 1981. – 160 с.
81. Рутберг, И. Г. Пантомима. Опыты в аллегории / И. Г. Рутберг. – М. : Советская Россия, 1976. – 112 с.
82. Рутберг, И. Г. Пантомима. Опыты в мимодраме / И. Г. Рутберг. – М. : Советская Россия, 1977. – 111 с.
83. Рутберг, И. Г. Пантомима. Первые опыты / И. Г. Рутберг. – М. : Советская Россия, 1972. – 96 с.
84. Рутберг, И. Г. Проблемы выявления сценического действия в пантомиме: дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Рутберг Илья Григорьевич. – М. : Государственный институт театрального искусства, 1983. – 208 с.

85. Сазонова, Л. А. Методика культурного проектирования / Л. А. Сазонова, Ю. В. Шилина // Культурная политика и культурный менеджмент : коллективная монография / Санкт-Петербургская гос. акад. театр. искусства ; [науч. ред. Н. К. Ваганова]. – СПб. : Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 2003. – С. 107-127.
86. Самодеятельное художественное творчество в СССР : очерки истории 1919-1932 / редкол.: Л. П. Солнцева (пред.) [и др.]. – СПб. : Государственный институт искусствознания : Дмитрий Буланин, 2000. – 536 с.
87. Самодеятельное художественное творчество в СССР : очерки истории 1930-1950-х гг. / редкол.: Л. П. Солнцева (пред.) [и др.]. – СПб. : Государственный институт искусствознания : Дмитрий Буланин, 2000. – 552 с.
88. Самодеятельное художественное творчество в СССР : очерки истории. – СПб. : Государственный институт искусствознания : Дмитрий Буланин, 1999. – 472 с.
89. Серова, С. А. «Зеркало Просветленного духа» Хуан Фань-чо и эстетика китайского классического театра / С. А. Серова. – М. : Наука, 1979. – 224 с.
90. Силин, А. Д. «Потому, что не могут выйти...». Из опыта работы молодежных любительских театров / Анатолий Силин. – М. : Советская Россия, 1978. – 96 с.
91. Славский, Р. Е. Искусство пантомимы / Р. Славский. – М. : Искусство, 1962. – 133 с.
92. Смирнов-Несвицкий, Ю. Еще одна жизнь / Ю. Смирнов-Несвицкий. – М. : Искусство, 1979. – 120 с.
93. Смирнягина, Т. Ю. Российский театр пантомимы в конце XX-го столетия : на опыте театра «Лицедеи» Вячеслава Полунина, перформтеатра «черноеНебобелое», «Русского инженерного театра АХЕ» : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Смирнягина Татьяна Юрьевна. – М. : Государственный институт искусствознания, 2005. – 143 с.

94. Стрельцов, Ю. А. Русский народный театр. Историко-культурные очерки : учеб. пособие / Ю. А. Стрельцов, Е. Ю. Стрельцова. – М. : Московский государственный университет культуры и искусств, 2013. – 150 с.
95. Степанов, З. В. Культурная жизнь Ленинграда 20-х – начала 30-х годов / З. В. Степанов. – Л. : Наука, 1976. – 288 с.
96. Сундстрем, Л. Г. От управления театральным искусством к управлению театральным делом / Л. Сундстрем // Социально-экономические проблемы развития культуры : сб. науч. трудов. – М. : ОНТИ Института «Гипротейтр», 1989. – С. 47-56.
97. Сундстрем, Л. Г. Планирование и организация творческо-производственного процесса в театре : подготовка новых постановок / Л. Г. Сундстрем. – Л. : Ленинград. институт театра, музыки и кинематографии, 1984. – 73 с.
98. Таиров, А. Я. Записки режиссера, статьи, беседы, речи, письма / А. Я. Таиров. – М. : ВТО, 1970. – 600 с.
99. Таршис, Н. А. Театральные студии : лекции / Н. Таршис. – СПб. : Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 1996. – 27 с.
100. Театральная Россия : Ежегодный справочник, 2002-2003. – М. : ООО «Си-АРТ», 2002. – Вып. 1. – 903 с.
101. Театральная Россия : Ежегодный справочник, 2003-2004. – М. : ООО «Си-АРТ», 2002. – Вып. 2. – 1123 с.
102. Театральная Россия : Ежегодный справочник, 2005. – М. : ООО «Си-АРТ», 2004. – Вып. 3. – 1039 с.
103. Театральная Россия : Ежегодный справочник, 2007. – М. : ООО «Си-АРТ», 2006. – Вып. 4. – 749 с.
104. Театральная Россия : Ежегодный справочник, 2009. – М. : ООО «Си-АРТ», 2009. – Вып. 6. – 792 с.
105. Театральная Россия : Ежегодный справочник, 2010. – М. : ООО «Си-АРТ», 2009. – Вып. 7. – 794 с.

106. Театры Российской Федерации в цифрах за 1994-1995 годы / отв. за выпуск Сильвестрова В. П. – М. : ГИВЦ Мин. культуры РФ, 1996. – 167 с.
107. Театры Российской Федерации в цифрах за 1997-1998 годы / исп. Александрова Е. Е. – М. : ГИВЦ Мин. культуры РФ, 1999. – 123 с.
108. Театры Российской Федерации в цифрах за 1999 год / исп. Бобровская Л. Г., Коновалова Т. В. – М. : ГИВЦ Мин. культуры РФ, 2000. – 111 с.
109. Театры Российской Федерации в цифрах за 2000 год / исп. Бобровская Л. Г., Коновалова Т.В. – М. : ГИВЦ Мин. культуры РФ, 2001. – 111 с.
110. Тихвинская, Л. И. Кабаре и театры миниатюр в России. 1908-1917 гг. / Л. Тихвинская. – М. : РИК Культура, 1995. – 412 с.
111. Тихвинская, Л. И. Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века : Кабаре и театр миниатюр в России. 1908-1917 гг. / Людмила Тихвинская. – М. : Молодая гвардия, 2005. – 528 с.
112. Тихонова, Н. И. Проблемы взаимодействия пантомимы и оригинальных жанров на советской эстраде (1950-1980-е годы) : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Тихонова Нина Ивановна. – М. : ВНИИ искусствознания, 1986. – 153 с.
113. Товстоногов, Г. А. Организация творческого процесса в театре // Экономика и организация театра. – Вып. 3. – Л. : Искусство, 1973. – С. 26-35.
114. Тульчинский, Г. Л. Менеджмент в сфере культуры : учеб. пособие / Г. Л. Тульчинский, Е. Л. Шекова – 3-е изд., стер. – СПб. : Планета музыки : Лань, 2003. – 528 с.
115. Уварова, Е. Д. Эстрадный театр : миниатюры, обзоры, мюзик-холлы. 1917-1945 гг. / Е. Д. Уварова. – М. : Искусство, 1983. – 320 с.
116. Уварова, Е. Д. Эстрадный театр : миниатюры, обзоры, мюзик-холлы. 1945-1990 гг. / Е. Д. Уварова. – М. : Топ Юнион, 2011. – 352 с.
117. Учитель, К. А. МАЛЕГОТ 1918 – 1948. Организация творческого процесса и художественный эксперимент. – СПб. : Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 2014. – 148 с.

118. Федина, Е. В. Биеннале и фестивали как форма актуализации современного искусства : на примере проектов Фонда «Современная графика» : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Федина Евгения Владимировна. – СПб. : Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов, 2009. – 23 с.
119. Хайченко, Е. Г. Метаморфозы одной маски. Джозеф Гримальди. Лекция / Е. Г. Хайченко. – М. : Государственный институт театрального искусства, 1994. – 56 с.
120. Хализев, В. Е. Драма как явление искусства / В. Хализев. – М. : Искусство, 1978. – 240 с.
121. Цирковое искусство в России : Энциклопедия / редкол.: М. Е. Швыдкой (гл. ред.) [и др.]. – М. : Большая Российская энциклопедия, 2000. – 479 с.
122. Часовникова, А. В. Пантомимические и пластические коллективы // Самодеятельное художественное творчество в СССР : очерки истории. Конец 1950-х – начало 1990-х годов / редкол.: Л. П. Солнцева (пред.) [и др.]. – СПб. : Государственный институт искусствознания : Дмитрий Буланин, 1999. – С. 243–279.
123. Часовникова, А. В., Пятницкий, М. С. Пантомима и пластика в любительском искусстве / А. Часовникова, М. Пятницкий // Любительское художественное творчество в России XX века : словарь / редкол.: Л. П. Солнцева (пред.) [и др.]. – М. : Прогресс-Традиция, 2010. – 495 с.
124. Чехов, М. А. Литературное наследие / М. Чехов. – М. : Искусство, 1986. – Т. 1. – 557 с.
125. Шароев, И. Г. Многоликая эстрада. За кулисами кремлевских концертов / Иоаким Шароев. – М. : Вагриус, 1995. – 448 с.
126. Шульпин, А. П. Молодежные театры России / А. П. Шульпин. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2004. – 162 с.
127. Шульпин, А. П. Свой театр : очерки театрального движения рубежа XX-XXI веков / А. П. Шульпин. – М. : Государственный институт искусствознания, 2010. – 287 с.

128. Шульпин А. П. Студийное движение // Любительское художественное творчество в России XX : словарь / редкол.: Л. П. Солнцевой (пред.) [и др.]. – М. : Прогресс-Традиция, 2010. – С. 399–406.
129. Шульпин, А. П. Театр любителей. 1960-е-1970-е годы // Самодеятельное художественное творчество в СССР : очерки истории конец 1950-х-начало 1990-х годов. – СПб. : ГИИ : Дмитрий Буланин, 1999. – С. 137-197.
130. Щербаков, В. А. Пантомимы серебряного века : монография / Вадим Щербаков ; Гос. ин-т искусствознания. – СПб. : Петербургский театральный журнал, 2014. – 296 с.
131. Экономические основы культурной деятельности : индивидуальные предпочтения и общественный интерес : В 3-х т. / под. ред. А. Я. Рубинштейна. – СПб. : Алетейя, 2002. – Т. 1. – 640 с.
132. Эстрада России. XX век : энциклопедия / ответ ред. Уварова Е. Д. – М. : Олма-Пресс, 2004. – 862 с.
133. Эстрада : что? где? зачем? / отв. ред. Уварова Е. Д. – М. : Искусство, 1988. – 351 с.
134. Эра пантомимы. Лаборатория изучения евразийской театральной культуры XX-XXI вв. : материалы II Международной научно-практической конференции / Отв. ред. Смирнягина Т. Ю., Маркова Е. В. – М. : Миттель Пресс, 2015. – Вып. 2. – 320 с.
135. Юшкова, Е. В. Пластика преодоления : краткие заметки об истории пластического театра в России в XX веке : монография / Е. В. Юшкова. – Ярославль : Ярославский государственный педагогический университет, 2009. – 276 с.
136. Юшкова, Е. В. Пластичекий театр в России XX века : дис. ... канд. искусствоведения : 24.00.01 / Юшкова Елена Владимировна. – Ярославль, 2009. – 243 с.
137. Gerber, A. Anatomie der Pantomime / Anke Gerber. – Hamburg-Zürich : Rasch und Röhring Verlag, 1985. – 208 S.
138. Simon, K.G. Pantomime : Ursprung. Wesen. Möglichkeit / K. G. Simon. – München : Nymphenburger Verlagshandlung München, 1960. – 96 S.

III. Периодика

139. Слонимская, Ю. Пантомима / Ю. Слонимская // Аполлон. – 1914. – № 6-7. – С. 57-65.
140. Пятницкий, М. Человек всегда поймет человека / М. Пятницкий // Звезда. – 1961. – № 4. – С. 184.
141. Розовский, М. Имитация или поэзия? / М. Розовский // Театр. – 1963. – № 2. – С. 78–81.
142. Свободин, А. Думающая эстрада / А. Свободин // Смена. – 1963. – № 5. – С. 12.
143. Зайцева, Н. Голос пантомимы / Н. Зайцева // Нева. – 1972. – № 5. – С. 206.
144. Маркова, Е. В. Красноречивое молчание мимов (Дневник искусств) / Е. Маркова // Смена. – 1974. – 24 окт. – № 250 (14881). – С. 4.
145. Маркова, Е. Пантомима Ладислава Фиалки / Е. Маркова // Театр. – 1974. – № 4. – С. 130-132.
146. Рутберг, И. Г. Язык жеста / И. Рутберг // Театр. – 1975. – № 2. – С. 129-137.
147. Маркова, Е. Быть или не быть? (О пантомиме в Ленинграде) / Е. Маркова // Смена. – 1975. – 5 сент. – № 209 (15145). – С. 4.
148. Маркова, Е. В. Мимы ждут драматургов [Беседа с Г. Мацквичюсом] / Е. Маркова // Смена. – 1976. – 31 окт. – № 257 (15498).
149. Комаров, Г. Театр без маски / Г. Комаров // Театр. – 1977. – № 2. – С. 51.
150. Маркова, Е. В. Пантомима – искусство молодых [Беседа с А. Шаликашвили] / Е. Маркова // Смена. – 1977. – 10 авг. – № 184 (15731). – С. 4.
151. Щербина, Т. Шаг через Марсо / Т. Щербина, С. Каштелян // Клуб и художественная самодеятельность. – 1977. – № 24. – С. 29-32.
152. Пантомима : количество и качество / Беседуют Е. Маркова, М. Пятницкий, Г. Бабицкий // Советская эстрада и цирк. – 1978. – № 1. – С. 4-6.

153. Рутберг, И. Г. У парадного подъезда пантомимы / И. Рутберг // Театр. – 1978. – № 7. – С. 113-118.
154. Каминская, Н. «Мильон» режиссерских терзаний / Н. Каминская, Н. Рускова // Советская культура. – 1978. – 15 дек. – № 100. – С. 4.
155. Маркова, Е. В. Кто сочиняет пантомимы? / Е. Маркова, А. Житинский // Советская эстрада и цирк. – 1980. – № 3. – С. 6-7.
156. Маркова, Е. В. Пантомима и режиссура / Е. Маркова, Г. Мацкявичюс, К. Чернозёмов // Советская эстрада и цирк. – 1981. – № 4. – С. 10-12.
157. Маркова, Е. В. Анатолий Елизаров : пути поиска / Е. Маркова // Советская эстрада и цирк. – 1982. – № 3. – С. 11-13.
158. Мельникова, Л. Мим-парад-82 / Л. Мельникова // Вечерний Ленинград. – 1982. – 2 окт. – С. 4.
159. Маркова, Е. В. Монолог в тишине / Е. Маркова // Вечерний Ленинград. – 1982. – 20 нояб. – С. 3.
160. Климов, В. Красноречивые мимы / В. Климов // Театральная жизнь. – 1983. – № 1. – С. 13-14.
161. Маркова Е. В. Поэзия движений : о спектакле «Мимески» Марэт Кристалл / Е. Маркова // Вечерний Ленинград. – 1983. – 12 марта. – С. 3.
162. Славский, Р. Праздник пантомимы / Р. Славский // Советская эстрада и цирк. – 1983. – № 5. – С.12-15.
163. Славский, Р. Праздник пантомимы / Р. Славский // Советская эстрада и цирк. – 1983. – № 6. – С.17-19.
164. Шварц, В. О чем рассказала пантомима? / В. Шварц // Советская культура. – 1985. – 30 июля. – С. 2.
165. Маркова, Е. Театр, который построил Гедрюс / Е. Маркова // Аврора. – 1985. – № 4. – С. 51-56.
166. Щербаков, В. О пластическом театре / В. Щербаков // Театр. – 1985. – № 7. – С. 33-36.

167. Маркова, Е. На языке пантомимы : о Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве / Е. Маркова // Смена. – 1985. – 6 июля. – № 153 (18103). – С. 3.
168. Зерчанинов, Ю. Пас на сцену / Ю. Зерчанинов // Юность. – 1985. – № 11. – С. 94-96.
169. Маркова, Е. В фестивальной мастерской пантомимы / Е. Маркова, Н. Тихонова // Советская эстрада и цирк. – 1985. – № 11. – С. 11-13.
170. Маркова, Е. В. Вход – через забор, но... только по любви! [Интервью с В. Полуниным] / Е. Маркова // Ленинградский рабочий. – 1986. – 3 янв. – С. 13.
171. Маркова, Е. В. Не ремесло, а творчество [О Смотрах любительских студий пантомимы] / Е. Маркова // Смена. – 1986. – 10 июля. – № 158 (18408). – С. 4.
172. Маркова, Е. Грузинская пантомима / Е. Маркова // Вечерний Ленинград. – 1986. – 16 сент. – № 214 (18004). – С. 3.
173. Маркова, Е. Любимый всеми Асисяй [Интервью с В. Полуниным] / Е. Маркова // Вечерний Ленинград. – 1986. – 4 нояб. – С. 2.
174. Ильина, В. Понятное без слов / В. Ильина // Вечерний Ленинград. – 1987. – 27 янв. – С. 4.
175. Спешков, В. Праздник улиц и площадей / В. Спешков // Комсомолец. – Челябинск, 1987. – 9 мая. – С. 2.
176. Спешков, В. Дерзайте, фантазеры / В. Спешков // Комсомольская правда. – 1987. – 25 июня. – С. 4.
177. Собчак, В. Фестиваль в Челябинске. О нем и не только о нем / В. Собчак // Кавказская здравница [Ставрополь]. – 1988. – 4 июня. – № 109 (7236).
178. Назаленова, Н. Ура! Начали! Увы! Начали... / Н. Назаленко // Вечерний Челябинск. – 1989. – 14 нояб. – № 261 (6320). – С. 1.
179. Клепиков, В. О форуме и кворуме [Всесоюзный фестиваль пантомимы] / В. Клепиков // Челябинский рабочий. – 1989. – 16 нояб. – С. 3.
180. Смирнов, В. Мим-фестиваль в Челябинске / В. Смирнов // За трудовую доблесть. – 1989. – 17 нояб. – С. 5.

181. Назаленова, Н. Учиться, учиться, учиться никогда не поздно / Н. Назаленко // Вечерний Челябинск. – 1989. – 18 нояб. – № 265 (6324). – С. 1.
182. Спешков, В. Гутен таг, «Намбе найн», и гуд бай, фестиваль премьер! / В. Спешков // Комсомолец. – Челябинск, 1989. – 18 нояб. – С. 8.
183. Ильина, В. Понятное без слов / В. Ильина // Вечерний Ленинград. – 1987. – 27 янв. – № 22 (18112). – С. 3.
184. Кравцова, А. Мим-парад-87 / А. Кравцова // Смена. – 1987. – 29 апр. – № 100. – С. 3.
185. Смирнов, В. Фестиваль мира / В. Смирнов // За трудовую доблесть. – 1987. – 9 мая. – С. 10.
186. Чуносков, А. Хроника фестиваля мира / А. Чуносков // Челябинский рабочий. – 1987. – 9 мая. – С. 4.
187. Левшина, Е. А. Предварительные итоги / Е. Левшина, Ю. Орлов // Театральная жизнь. – 1987. – № 13. – С. 22–23.
188. Зайцев, В. Н. Новый театр / Зайцев, В., Зайцева, И. // Metallurg [Красноярск]. – 1987. – 15 сент. – № 33 (671). – С. 4.
189. Осинцев, С. Чтобы праздник состоялся / С. Осинцева // Вечерний Ленинград. – 1987. – 8 дек. – № 280 (18370). – С. 3.
190. Маркова, Е. Знакомьтесь: «Мим-панорама!» / Е. Маркова // Красноярский комсомолец. – 1987. – 19 дек. – № 152 (7140). – С. 2.
191. Положение о театре-студии // Театральная жизнь. – 1988. – № 4. – С. 22–23.
192. Ланчакова, И. Рождение театра / И. Ланчикова // Metallurg [Красноярск]. – 1988. – 26 апр. – № 16 (702). – С. 4.
193. Чернова, М. Владимир Филонов : «Карусель» – это движение по спирали / М. Чернова // Комсомолец. – Челябинск, 1988. – 30 апр. – № 52–54 (7543–7545). – С. 10.
194. Горбунова, И. Встретимся на «Карусели»! / И. Горбунова // Челябинский рабочий. – 1988. – 22 мая. – № 118 (20643). – С. 4.

195. Собчак, В. Фестиваль в Челябинске. О нем и не только о нем / В. Собчак // Кавказская здравница [Ставрополь]. – 1988. – 4 июня. – № 109. – С. 4.
196. Маркова, Е. В. Рядом и вместе / Е. Маркова // Аврора. – 1989. – № 5. – С. 90–96.
197. Маркова, Е. В. Смейся и плачь! [О «Караване мира»] / Е. Маркова // Вечерний Ленинград. – 1989. – 3 июня. – № 128 (18818). – С. 3.
198. Зайцева, И. Мим-театру два года / И. Зайцев // Metallurg [Красноярск]. – 1989. – 12 сент. – № 33 (267). – С. 4.
199. Клепиков, В. О форуме и кворуме (Всесоюзный фестиваль пантомимы) / В. Клепиков // Челябинский рабочий. – 1989. – 16 нояб. – С. 3.
200. Смирнов, В. Мим-фестиваль в Челябинске / В. Смирнов // За трудовую доблесть [Челябинск]. – 1989. – 17 нояб. – С. 5.
201. Пришельцы из Сибири, или театр пантомимы Валерия Шевченко глазами бельгийцев // Авансцена [Иркутск]. – 1989. – 18 дек.
202. Маркова, Е. В. Наш путь – «Мимиграция» / Е. Маркова // Смена. – 1990. – 7 марта. – № 56 (19506). – С. 4.
203. Логиновская, Т. Что скрывается за двумя зайцами? / Т. Логиновская // Metallurg [Красноярск]. – 1990. – 30 окт. – № 30. – С. 4.
204. Маркова, Е. В. Рекорд непосещаемости : 50 зрителей за сезон / Е. Маркова // Антракт. – 1990. – 17 окт. – № 17. – С. 3.
205. Евграфов, В. Очень вкусно, когда дружно / В. Евграфов // Свой голос [Красноярск]. – 1992. – 2-9 марта. – С. 12.
206. Петрова, Н. Аплодисменты, аплодисменты [фрагмент] / Н. Петрова // Metallurg [Красноярск]. – 1992. – 26 мая. – № 16 (564). – С. 3.
207. У двух зайцев // Вот еще [Красноярск]. – 1992. – № 4. – Июнь. – С. 6.
208. Тихонова, Н. «Железный занавес» для пантомимы / Н. Тихонова // Федерация. – 1992. – № 11. – С. 13.
209. Сычев, О. Без дефицита понимания / О. Сычев // Вечерний Красноярск. – 1992. – 27 февр. – № 25 (327). – С. 3.
210. Маркова, Е. Унисон [О фестивале «Бабы-дуры»] / Е. Маркова //

Петербургский театральный журнал. – 1993. – № 3. – С. 91-93.

211. Маркова, Е. Корни Дерева [Беседа с А. Адасинским] / Е. Маркова // Петербургский театральный журнал. – 1993. – № 4. – С. 31-35.

212. Маркова, Е. Свобода – участь дурака [Интервью с швейцарским клоуном-мимом Димитри] / Е. Маркова // Вечерний Петербург. – 1993. – 6 нояб. – № 250 (20140). – С. 3

213. Нарожный, В. Для детей, которые станут взрослыми, для взрослых, которые были детьми / В. Нарожный // Иркутский комсомолец. – 1996. – Март. – № 3. – С. 13.

214. Николаева, Е. Их ремесло – движение / Е. Николаев // Вечерний Усть-Илим. – 1996. – 21 марта. – № 34.

215. Налетов, А. Живая роза Дали / А. Налетов // Правда Бурятии. – 1996. – 8 окт. – С. 6.

216. Уткина, М. В погоне «за двумя зайцами» / М. Уткина // Ориентир-цены [Красноярск]. – 1996. – 18 дек.

217. Международный фестиваль пантомимы «Мимолет-97» сделал удачный старт. Что там впереди? // Советская молодежь. Байкальский регион. – 1997. – 29 мая. – № 64. – С. 1, 6.

218. Александрова, М. «АзАрт» пригласили в Японию / М. Александрова // Молодежь Бурятии. – 1997. – 25 июня. – С. 5.

219. Евграфов, В. У Зайцевых визжат от смеха / В. Евграфов // Вечерний Красноярск. – 1997. – 15 нояб. – № 160 (1582). – С. 3.

220. Налетов, А. «Мотыльки» / А. Налетов // Правда Бурятии. – 1997. – 16 нояб. – С. 8.

221. Смирнягин, С. Досье театрала / С. Смирнягин // Ваш театр [Улан-Удэ]. – 1997. – Декабрь.

222. Серпов-Молотов, Я. Как хоронил Афанасий Пульхерию, а Куперы отваливали в тишину / Я. Серпов-Молотов // Капитал [Иркутск]. – 1997. – № 9. – С. 5, 7.

223. Сухова Е. Шевченко голодает под дверью собственного театра / Е. Сухова // Восточно-Сибирская свежая. – 1998. – 9 апр. – № 49 (390). – С. 3.
224. Евграфов, В. Фестивальные страсти театральных людей: Заметки о краевом празднике «Театральная весна-98» [Фрагмент статьи] / В. Евграфов // Вечерний Красноярск. – 1998. – 29 апр. – № 64. – С. 2.
225. Володин, С. Мотыльки вернулись / С. Володин // Бурятия. – 1998. – 26 мая.
226. Мышкин, Н. Черно-белая игра / Н. Мышкина // Ориентир-цены [Красноярск]. – 1998. – 3 июня. – № 21.
227. Сухаревская, Л. «Мимолет-98» снова станет прекрасным виденьем / Л. Сухаревская // СМ-Номер один. – 1998. – 13 авг. – № 158.
228. Паперная, И. Мимолетные видения. Глазами наших корреспондентов И. Паперная // ЧП-свежая [Иркутск]. – 1998. – 18 авг. – С. 3.
229. Володин, С. «АзАрт»но, ребята! / С. Володин // Правда Бурятии. – 1998. – 29 авг.
230. Стукачева, Г. Вернулись победителями / Г. Стукачева // Metallург. [Красноярск]. – 1998. – 11-18 сент. – № 36. – С. 4.
231. «АЗАРТно» жить не запретишь // Информ Полис. – Улан-Удэ, 1998. – 24 сент. – С. 3.
232. Володин, С. «Азарт» на старт / С. Володин // Вечерний Улан-Удэ. – 1998. – 30 сент.
233. Овчаренко, В. «Зайцы» доказали, что за ними не угнаться / В. Овчаренко // Красноярский комсомолец. – 1998. – Сент. – № 160. – С. 11.
234. Шишмарев, А. «АзАрт»но! / А. Шишмарев // Аргументы и факты в Бурятии. – 1998. – № 20. – С. 1.
235. Улыбина, Ю. Режиссер мимолетного жанра / Ю. Улыбина // АиФ в Восточной Сибири. – Иркутск, 1998. – № 34. – С. 16.
236. Володин, С. «АзАрт» взял старт / С. Володин // Бурятия. – 1998. – 9 окт. – С. 8.

237. Намсараева, В. Стихи и люди встречаются / В. Намсараева // Правда Бурятии. – 1998. – 9 окт. – С. 3.
238. Володин, С. Открыт сезон «Азартных» игр / С. Володин // Вечерний Улан-Удэ. – 1998. – 14 окт.
239. Найдакова, В. Когда являются Музы и Пегасы / В. Найдакова // Бурятия. – 1998. – 14 окт. – С. 22.
240. Бараева, О. Зов молний / О. Бараева // Правда Бурятии. – 1998. – 21 окт.
241. Субботин, А. Мимы Бурятии из пластического театра «АзАрт» переводят на язык пластики образы Сальвадора Дали и японской эротической поэзии / А. Субботин // ИТАР-ТАСС. – 1998. – 30 окт.
242. Санжихаева, Ж. «Зов молний» и гром аплодисментов / Ж. Санжихаева // Молодежь Бурятии. – 1998. – Октябрь.
243. Аюшев, Б. «АзАрту» bravo! / Б. Аюшева // Бурятия. – 1998. – 14 нояб. – С. 6.
244. Бараева, О. Живите с азартом! / О. Бараева // Правда Бурятии. – 1998. – 28 нояб. – С. 3.
245. Богданова, О. Спектакли без сурдоперевода / О. Богданова // Молодежь Бурятии. – 1998. – 2 дек. – С. 12.
246. Покацкая, Л. Пять азартных лет, или счастливого плаванья! / Л. Покацкая // Информ-Полис. – Улан-Удэ, 1998. – 3 дек. – № 67 (322). – С. 5.
247. Санжихаева, Ж. Театр пластики и пантомимы «АзАрт» / Ж. Санжихаева // Анастасия – Баярма [Улан-Удэ]. – 1999. – № 1.
248. Гаттарова, Ю. Есть такой театр / Ю. Гаттарова // АртКлуб [Красноярск]. – 1999. – № 2. – Февр. – С. 6–7.
249. Евграфов, В. Пушкиниана от мим-театра / В. Евграфов // Вечерний Красноярск. – 1999. – 26 марта. – С. 15.
250. Москальчук, Р. Илья Рутберг : «На этом фестивале было много любви» / Р. Москальчук // Аргументы и Факты в Восточной Сибири. – 1999. – Май. – № 23. – С. 10.
251. Сосновская, Е. Хорошая новость от Валерия Шевченко / Е. Сосновская

// Восточно-Сибирская свежая. – 1999. – 17 мая. – № 36. – С. 23.

252. Жартун, С. Новые «старые знакомые» / С. Жартун // Восточно-Сибирская правда. – 1999. – 29 мая.

253. Колганов, А. Десять дней, которые потрясли Иркутск / А. Колганов // СМ – номер один. – 1999. – 11 июня. – № 104 (250). – С. 28.

254. Жартун, С. Красноречивое безмолвие пантомимы / С. Жартун // Восточно-Сибирская правда. – 1999. – № 113-114. – 11 июня. – С. 13.

255. Кулавская, Н. Экзерсисы «Банальной философии»: [Итоги 3 фестиваля театров «Мимолёт-99». Беседа с его организатором В. Шевченко] / Н. Кулавская // Канал 007. – 1999. – 15 июня.

256. Астапенко, С. Профессор Илья Рутберг: «Нам уставать нельзя» / С. Астапенко // Иркутск. – 1999. – 25 июня. – С. 4, 6.

257. Шевченко, В. Сезон, который не кончается / В. Шевченко // Зеленая лампа [Иркутск]. – 1999. – Июль. – С. 3.

258. Основная проблема – статус // Зеленая лампа [Иркутск]. – 1999. – Сент. – С. 2.

259. Шевченко, В. Не надейтесь, я так быстро не сдамся! / В. Шевченко // Говорит и показывает Иркутск. – 1999. – 13 сент. – № 38. – С. 11.

260. Намсараева В. Три дня блистательной пантомимы / В. Намсараева // Бурясид унэн [Бизнес олзо]. – 1999. – 15 окт. – С. 9, 12.

261. «Притчи» Валерия Шевченко между Иркутском и Москвой // Новое обозрение. – Омск, 1999. – 27 окт. – С. 7.

262. Маркова, Е. В. Слово об Этьене Декру / Е. Маркова // Петербургский театральный журнал. – 1999. – № 17. – С. 146–149.

263. Правда жеста // Утро Петербурга. – 2000. – 14 апр. – № 12 (115). – С. 4.

264. Евграфов, В. Герострат из театрального подвала / В. Евграфов // Городские новости. – Красноярск, 2000. – 15 июня. – № 62-63. – С. 8.

265. Серпов-Молотов, Я. «Мимолет-2000». От театра ушей, плеч, бедер, ягодич до ауального мультипликатора / Я. Серпов-Молотов // Капитал [Иркутск]. – 2000. – Сент. – № 15. – С. 44–49.

266. Александрова, О. Помолчим до слез / О. Александрова // Иркутск. – 2000. – 1 сент. – № 1. – С. 15.
267. Маркова, Е. В. Мимолетом из Иркутска / Е. Маркова // Коммерсант. – 2000. – 27 апр.
268. Ликанова, Н. Люблю, когда люди улыбаются / Н. Ликанова // Metallurg [Красноярск]. – 2000. – 28 апр. – 5 мая. – № 16. – С. 4.
269. Мастерчук, М. После гастролей Шевченко готовится к «Мимолету» / М. Мастерчук // СМ-Номер один. – 2000. – 21 июня. – № 115. – С. 9.
270. Александрова, А. Мимолет – центр российской пантомимы / А. Александрова // Иркутская электричка. – 2000. – 2 сент. – № 32. – С. 2.
271. Даниленко, Н. «Ё» моё опять со мной / Н. Даниленко // Вечерний Красноярск. – 2000. – 12 сент. – № 104. – С. 1.
272. Иванова, Л. Мимо-лёт / Л. Иванова // Правда Бурятии. – 2000. – 29 сент. – С. 11.
273. Маркова, Е. В. Мимы. Знаменитый «шаг на месте» / Е. Маркова // Петербургский театральный журнал. – 2000. – № 22. – С. 63-65.
274. Микулин, А. Мимолет-2000 / А. Микулин // Бизнес-мост. – 2000. – Сент. – № 17. – С. 14.
275. Маркова, Е. В. Антон Адасинский : Я – не верблюд, а «Дерево» – театр / Е. Маркова // Коммерсантъ. – 2000. – 13 окт. – № 192. – С. 18.
276. Симонова, Н. Заглянув в бездну... / Н. Симонова // Зеркало [газета Иркутского государственного технического университета]. – 2000. – 30 нояб. – № 23-24. – С. 4.
277. Гетьман, Е. Говорящие телом / Е. Гетьман // Комок. – Красноярск, 2000. – 5 дек. – № 40.
278. Лаврова, А. Другая Сибирь – территория театра / А. Лаврова // Новая Сибирь. – 2000. – 15 дек. – № 50. – С. 7.
279. Лобанова, О. Пятый элемент, или «Мимолет-2001» в Иркутске / О. Лобанова // Вечерний Иркутск. – 2001. – 8 авг. – С. 6.
280. Клоуны в городе // Вечерний Иркутск. – 2001. – 22 авг. – С. 2.

281. Ш. Н. Звонкий «Мимолёт» в конце лета / Ш. Н. // Иркутск. – 2001. – 31 авг. – № 33. – С. 5.
282. Лобанова, О. Дневник фестиваля 26 августа – 5 сентября / О. Лобанова // Вечерний Иркутск. – 2001. – 5 сент. – С. 4–5.
283. Соболева, О. Жизнь в предлагаемых обстоятельствах / О. Соболева // Иркутск. – 2001. – 7 сент. – С. 11.
284. Дементьева, Е. Ах, карнавал – мимолетное явление / Е. Дементьева // Аргументы и факты в Восточной Сибири. – 2001. – Авг. – № 35 (226).
285. Захарян, С. «Мимолет» и пантомима, и балет, и драма / С. Захарян // Зеленая лампа [Иркутск]. – 2001. – Авг.-Сент. – С. 12–13.
286. Луцик, С. Ведь все равно все закончится хорошо! / С. Луцик // Комок. – Красноярск, 2001. – 4 дек. – № 48. – С. 45–46.
287. Лебедина, Л. Шуты замахнулись на самого Шекспира / Л. Лебедина // Труд-7. – 2002. – 1 авг. – № 20. – С. 20.
288. Манзархарова, Т. Театр «ЧеловВЕК» дает «Анаморфозы» / Т. Манзархарова // Городская газета. – 2002. – 30 окт. – № 43. – С. 11.
289. Преображенская, О. Радуга «Мимолета» / О. Преображенская // Бизнес-Мост. – 2002. – Окт. – № 9 (40). – С.71–73.
290. Иванова, Н. Театр импровизаций / Н. Иванова // Metallург [Красноярск]. – 2002. – 16 дек. – С. 6.
291. Шуркалин, А. К. Проектное финансирование как эффективная форма международного кредитования / А. К. Шуркалин // Финансовый менеджмент. – 2003. – № 2. – С. 45-50.
292. Маркова, Е. В. Искусство тишины. Марселю Марсо – 80 / Е. Маркова // Экран и сцена. – 2003. – № 7 (669). – С. 15.
293. Иванова, Н. В сказочном мире «Розовой страны» / Н. Иванова // Metallург [Красноярск]. – 2003. – 16 дек. – № 48 (1395). – С. 6.
294. Дмитриевская, М. Прирастание Сибирью-2 / М. Дмитриевская, Е. Тропп // Петербургский театральный журнал. – 2003. – № 32. – С. 94-98.

295. Дымникова, А. И. Практика фандрейзинга в учреждениях культуры / А. И. Дымникова // Справочник руководителя учреждения культуры. – 2004. – № 1. – С. 43-50.
296. Раднаева, М. Искусство «Человек» / М. Раднаева // АйФ в Улан-Удэ. – 2004. – 22 марта. – С. 10.
297. Егошина, О. Сибирская аномалия / О. Егошина // Новые известия. – 2004. – Июль-авг. – № 7. – С. 13.
298. Яншина, С. Еще раз о любви / С. Яшина // Знамя шахтера [Междуреченск]. – 2004. – 20 авг. – № 158. – С. 3.
299. Новицкая, С. Н. Инновационные проекты / С. Н. Новицкая // Справочник руководителя учреждения культуры. – 2005. – № 3. – С. 58-62.
300. Наша жизнь смех // Современные средства связи. – 2005. – 30 марта. – С. 3.
301. Каминская, Н. Что-то синтетическое / Н. Каминская // Культура. – 2005. – 14-20 апр. – С. 10.
302. Дубонос, О. «Человек» в «Золотой маске» / О. Дубонос // Бизнес-курс. – 2005. – 18 мая. – № 18. – С. 72.
303. Кузнецова, А. Фестивальные брызги : «Культурные празднества от Керчи до Вологды» / А. Кузнецова // Литературная газета. – 2005. – 13-19 июля. – № 28. – С. 10.
304. Тимофеева, И. Росчерком тела / И. Тимофеева // Ведомости. – Новосибирск, 2005. – 7 окт. – С. 29.
305. Дубашинская, Н. Бродвей для начинающих / Н. Дубашинская // Городские новости. – Красноярск, 2006. – № 2. – С. 5.
306. Сундстрем, Л. Подготовка специалистов в сфере театрального искусства / Л. Сундстрем, С. Мельникова // Высшее образование в России. – 2006. – Вып. 5. – С. 124-127.
307. Григурко, И. Новый дом для «Человека» / И. Григурко // Санкт-Петербургские ведомости. – 2007. – 2 февр. – № 19. – С. 1.
308. Зарецкая, Ж. Бурятские позы: пластический театр «Человек»

переехал в Петербург / Ж. Зарецкая // Афиша. Все развлечения Петербурге. – 2007. – 19 февр. – № 3. – С. 20-21.

309. Маркова, Е. В. Человек – явление редкое / Е. Маркова // Петербургский театральный журнал. – 2007. – Май. – № 3 (49). – С. 66-69.

310. Денисенко, И. Давай, брат отрешимся, или полеты с «Человеком» / И. Денисенко // Петербургский театральный журнал. – 2007. – № 3. – С. 69-71.

311. Маркова, Е. Взыскательное молчание / Е. Маркова // Экран и сцена. – 2007. – № 34 (856). – С. 2.

312. Елиссев, Н. Л. Живые картины / Н. Елиссев // Эксперт Северо-Запад. – 2007. – № 8 (310). – С. 36-37.

313. Алешина, Л. Вот пришел, «Человек» / Л. Алешина // Зрительный ряд. – 2007. – № 10. – С. 11.

314. Прелести и трудности маленького театра // Городской формат. – Красноярск, 2007. – 30 окт.

315. Дубашинская, Н. «Совок» в котором мы не жили / Н. Дубашинская // Городские новости. – Красноярск, 2007. – 5 окт. – С. 5.

316. Самойленко, А. Сальвадор Дали в пластике / А. Самойленко // PRO сцениум : театральная газета Санкт-Петербурга. – 2008. – Янв. – № 1. – С. 5.

317. Йеринг, Г. Всемирное искусство пантомимы / Г. Йеринг, М. Марсо ; пер. с нем. Е. Марковой // Театрон. – 2008. – № 1-2. – С. 74-84.

318. Дубашинская, Н. «Зайцы» – имя собственное / Н. Дубашинская // Городские новости. – Красноярск, 2008. – 28 марта. – № 43. – С. 5.

319. Сергеева, К. Морщится И Молчит / К. Сергеева // Сегодняшняя газета [Красноярск]. – 2008. – 2 окт. – № 2.

320. Йеринг, Г. Всемирное искусство пантомимы / Г. Йеринг, М. Марсо ; пер. с нем. Е. Марковой // Театрон. – 2009. – № 1. – С. 81-90.

321. Рязанцева, Л. М. Секреты успеха проектной деятельности / Л. М. Рязанцева // Справочник руководителя учреждения культуры. – 2009. – № 3. – С. 36-48.

322. Коновалова, Е. Жениха хотели / Е. Коновалова // Вечерний Красноярск.

— 2009. – 18 марта. – № 9 (200). – С. 19.

323. Батуева, О. Новые шутки о главном / О. Батуева // Городские новости. – Красноярск, 2009. – 20 марта. – № 38 (1940). – С. 5.

324. Золотухина, Д. Человек-мим / Д. Золотухина // Аргументы и Факты. АйФ на Енисее. – 2009. – 25 марта.

325. Горушкина, С. Н. Управление проектами как инструмент культурной политики / С. Н. Горушкина // Справочник руководителя учреждения культуры. – 2009. – № 4. – С. 47-51.

326. Володин, С. Профессии Бутово : режиссер театрализованных представлений / С. Володина // Бутовские ведомости. – 2009. – № 230. – 17 июля.

327. Константинова, А. В. Звезда в окошке монитора / А. Константинова // Экран и сцена. – 2010. – № 4. – Февр. – С. 16.

328. Маркова, Е. В. А все-таки она существует... Диалог / Е. В. Маркова, В. В. Шевченко // Театрон. – 2011. – № 2. – С. 106-122.

329. Гаевский, В. Жан-Луи Барро : Гамлет и гистрион / В. Гаевский // Театр. – 2011. – № 3. – С. 113-120.

330. Маркова, Е. О фестивале «Белая маска» / Е. Маркова // Петербургский театральный журнал. – 2011. – № 4 (66). – С. 173.

331. Константинова, А. Воспитание актера в театре пластической драмы Гедрюса Мацкявичюса / А. Константинова // Вопросы театра. – 2012. – № 3-4. – С. 166-177.

332. Рыбак, М. Валерий Шевченко приехал на родину смастерить «Табурет» / М. Рыбак // Восточно-Сибирская правда. – 2011. – 26 июля. – С. 4.

333. Ермакова, Т. Иркутск, я люблю тебя! / Т. Ермакова // Пятница. – 2011. – 4 нояб. – № 43. – С. 32-33.

334. Кунина, Ю. Б. Фестиваль пантомимы «Мимолёт» : организационные и экономические условия проведения / Ю. Б. Кунина // Филология, искусствоведение и культурология : актуальные вопросы и тенденции развития» : материалы XXIII Международной научно-практической конференции «В мире науки и искусства :

вопросы филологии, искусствоведения и культурологии». – Новосибирск : СибАК, 2013. – С. 84-89.

335. Егошина, О. Режиссер Игорь Григурко: «Я избаловался, отвечая только за себя» / О. Егошина // Новые известия. – 2013. – 16 апр. – № 68 (3613). – С. 4.

336. Кунина, Ю. Б. Технология успеха В. Полунина / Ю. Б. Кунина // Идеи и идеалы. – 2014. – № 4 (22). – Т. 2. – С. 115-122.

337. Константинова, А. В. «Анаморфозы шута» на рубеже веков : к вопросу о языке пластического театра / А. Константинова // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2014. – № 5. – С. 108-122.

338. Кунина, Ю. Б. Феномен «сНЕЖНОГО ШОУ» как явления массовой культуры / Ю. Б. Кунина // Феномен актера : профессия, философия, эстетика : материалы VIII межвузовской научной конференции аспирантов. – СПб. : Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 2014. – С. 38-42.

339. Кунина, Ю. Б. На пути к профессиональному театру пантомимы: от «АзАрта» к «ЧелоВЕКУ» / Ю. Б. Кунина // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2014. – № 5 (34). – С. 81-92.

340. Кунина, Ю. Б. К. Г. Симон и А. Гербер о пантомиме и танце / Ю. Б. Кунина // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2015. – № 4 (39). – С. 155-161.

341. Кунина, Ю. Б. Мастер-класс как форма обучения пантомиме (по материалам фестиваля «Открытая экспериментальная сцена») / Ю. Б. Кунина // Феномен актера : профессия, философия, эстетика : материалы IX межвузовской научной конференции аспирантов. – СПб. : Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 2015. – С. 41-45.

342. Кунина, Ю. Б. Спектакль «Ё» – визитная карточка мим-театра «За двумя Зайцами») / Ю. Б. Кунина // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2015. – № 3. – С. 48-58.

343. Лаврова, С. В. Новая музыка в контексте терминологических проблем современного искусства / С. Лаврова // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2015. – № 3 (38). – С. 277-290.

344. Константинова, А. В. «Живые картины» : визуальный театр дорежиссерской эпохи (к истории русского театра первой половины XIX в.) / А. Константинова // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2015. – № 4 (39). – С. 219-236.

345. Флеенко, Д. А. Социально-творческое противостояние как фактор формирования театра кукол «Уральской зоны» / Д. А. Флеенко // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – Кемерово : Кемеровский государственный институт культуры. – 2015. – № 1 (30). – С. 67-77.

346. Орлов, Ю. М. Принципы и проблемы театрального дела России конца двадцатого – начала двадцать первого века / Ю. Орлов // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2016. – № 1. – С. 29-54.

347. Кунина, Ю. Б. Интернет-технологии в театральном менеджменте: фестиваль «Белая маска» (Материалы к истории театрального дела в России XXI века) / Ю. Б. Кунина, А. В. Константинова // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2016. – № 3 (44). – С. 169-178.

348. Фролова, Н. Л. Анализ ключевых показателей деятельности репертуарных театров в период с 1991 по 2007 год / Н. Л. Фролова // Научные исследования. – 2016. – № 7 (8). – Сентябрь. – С. 27-47.

349. Сафронихин, А. В. Театр и университет в XXI веке : научная конференция в рамках XII всемирного конгресса международной ассоциации университетских театров (AITU-IUTA) / А. В. Сафронихин // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2018. – № 3. – С. 235-245.

IV. Интернет – источники

350. Александров, Р. Улыбки мима не проходят мимо [Электронный ресурс] / Р. Александров // [Сайт Е. В. Марковой о пантомиме]. – URL: <https://mimes.ru/Александров%20Р.%20Улыбки%20мима%20не%20проходят%20мимо?view> (дата обращения 01. 05. 2015).

351. Востряков, Л. Е. Культурная политика : концепции, понятия, модели [Электронный ресурс] / Л. Е. Востряков // Институт культурной политики. – URL : <http://www.cpolicy.ru/analytics/80.html> (дата обращения 08. 12. 2017).

352. Выписка из протокола заседания правления БОМСДЭИ от 01. 10. 1996 [Электронный ресурс] // [Сайт Е. В. Марковой о пантомиме]. – URL: <https://mimes.ru/ВЫПИСКА%20ИЗ%20ПРОТОКОЛА%20ЗАСЕДАНИЯ%20ПРАВЛЕНИЯ?view> (дата обращения 08. 02. 2016).

353. Главный мим иркутских пантомим [Электронный ресурс] // [Сайт Е. В. Марковой о пантомиме]. – URL: [http://mimes.ru/\(б.а.\)%20Главный%20мим%20Иркутска?view](http://mimes.ru/(б.а.)%20Главный%20мим%20Иркутска?view) (дата обращения 10. 08. 2015).

354. Голдовский, Б. П. Российский театр кукол в период постмодерна [Электронный ресурс] / Б. П. Голдовский. – М. : ГАЦТК, 2009. – URL: <http://rudocs.exdat.com/docs/index-278823.html> (дата обращения 02. 11. 2017).

355. Гуськова, С. Дети райка обожают свое искусство [Электронный ресурс] / С. Гуськов // [Сайт Е. В. Марковой о пантомиме]. – URL: <https://mimes.ru/Гуськова%20С.%20Дети%20райка%20обожают%20свое%20искусство?view> (дата обращения 09. 06. 2016).

356. Дадамян, Г. Г. Театр одного продюсера [Электронный ресурс] / Геннадий Дадамян // Отечественные записки : Интернет – журн. – М. – 2005. – № 4. – URL: <http://www.strana-oz.ru/?numid=25&article=1114> (дата обращения 04. 05. 2012).

357. Денисенко, И. «Добровольный крест» Игоря Григурко, или Судьба «Человека» [Электронный ресурс] / И. Денисенко // Максимум. – 2006. – Авг. – URL: http://maxiomsk.ru/catalog/index.php?option=com_content&task=view&id=461&Itemid=2 (дата обращения 03. 01. 2015).

358. Детская школа-студия [Электронный ресурс] // Мим-театр «За двумя зайцами» : Оф. сайт. – URL: <http://www.mimteatr.ru/kids> (дата обращения 27. 01. 2016).

359. Донская, И. Размышление о «Размышлении» [Электронный ресурс] / И. Донская // [Сайт Е. В. Марковой о пантомиме]. – URL: <https://mimes.ru/Донская%20И.%20Размышление%20о%20Размышлении?view> (дата обращения 19. 04. 2015).

360. Драматический лицейский театр [Электронный ресурс] : Оф. сайт. – URL: http://www.liceydrama.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=24&lang=ru (дата обращения 15. 09. 2016).

361. Жигмытов, Б. Успех Улан-Удэнского театра «АзАрт» выше уровня пол-России и Монголии [Электронный ресурс] / Б. Жигмытов // [Сайт Е. В. Марковой о пантомиме]. – URL: <https://mimes.ru/Жигмытов%20Б.%20Успех%20Улан-Удэнского%20театра%20«Азарт»%20выше%20уровня%20полРоссии%20и%20Монголии?view> (дата обращения 16. 11. 2012).

362. Заявка на грант «Мотыльки» [Электронный ресурс] // [Сайт Е. В. Марковой о пантомиме]. – URL: [https://mimes.ru/Заявка%20%на%20грант%20"Мотыльки"?view](https://mimes.ru/Заявка%20%на%20грант%20) (дата обращения 08. 02. 2016).

363. Интернет-фестиваль «Театральная паутина» [Электронный ресурс] // Официальный сайт проекта Культу.Ru! – URL: <http://www.cultu.ru/pautina/> (дата обращения 10. 02. 2016).

364. Кадырова, Э. «Человек: портрет в пространстве и времени [Электронный ресурс] / Э. Кадырова // Омск театральный. – 2005. – Март. – URL: <http://www.sibmincult.ru/ot/0305art13.php> (дата обращения 25. 11. 2014).

365. Кодекс законов о труде от 09 декабря 1971 с ред. от 25 сентября 1992. № 3543-1. Федеральный Закон о внесении изменений и дополнений в кодекс законов о труде РСФСР. Ст. 17. [Электронный ресурс] // Справ.-правовая система «КонсультантПлюс. – URL: http://www.consultant.ru/popular/kzot/54_3.html#p109 (дата обращения 23. 11. 2014).

366. Константинова, О. В Иркутск вернется «Мимолет» [Электронный ресурс] / О. Константинова // Вести Иркутск. – 2010. – 6 сент. – URL: <http://vesti.irk.ru/obshestvo/2010/09/06/99384/> (дата обращения 16. 10. 2010).

367. Корбут, С. Собака со страниц «АиФ» отправилась в Улан-Батор [Электронный ресурс] / С. Корбут // [Сайт Е. В. Марковой о пантомиме]. – URL: <http://mimes.ru/Корбут%20С.%20Собака%20со%20страниц%20АиФ?view> (дата обращения 04. 03. 2012).

368. Левшина, Е. Интернет-фестиваль «Театральная паутина» : беседу ведет М. Фролов [Электронный ресурс] / Е. Левшина // Радио программа «Время свободы». – 2005. – 22 сент. – URL: <http://www.svoboda.org/content/article/105773.html> (дата обращения 15. 05. 2016).

369. Листова, Л. Зал молчит от восхищения [Электронный ресурс] / Л. Листова // [Сайт Е. В. Марковой о пантомиме]. – URL: <http://mimes.ru/Листова%20Л.%20Зал%20молчит%20от%20восхищения?view> (дата обращения 20. 04. 2014).

370. Мазурова, С. Мимы играют Гоголя [Электронный ресурс] / С. Мазурова // [Сайт Е. В. Марковой о пантомиме]. – URL: <https://mimes.ru/Мазурова%20С.%20Мимы%20играют%20Гоголя?view> (дата обращения 25. 05. 2012).

371. Мазурова, С. Необычный балет [Электронный ресурс] / С. Мазурова // [Сайт Е. В. Марковой о пантомиме]. – URL: <https://mimes.ru/Мазурова%20С.%20Необычный%20балет?view> (дата обращения 25. 05. 2012)

372. Максимов, В. Валерий Шевченко : «Надо просто ходить в театр» [Электронный ресурс] / В. Максимов // [Сайт Е. В. Марковой о пантомиме]. – URL: <https://mimes.ru/Максимов%20В.%20Надо%20просто%20ходить%20в%20театр?view> (дата обращения 27. 11. 2015).

373. Мельников, Е. Спектакль «Ё»: семнадцать лет радости [Электронный ресурс] / Е. Мельникова // newslab. ru : Интернет-газета. – 2014. – 22 нояб. – URL: <http://newslab.ru/article/622801> (дата обращения 22. 01. 2015).

374. [Об участниках фестиваля «Мимолет-98»] [Электронный ресурс] // [Сайт Е. В. Марковой о пантомиме]. – URL: <https://mimes.ru/б.а.%20Б.н.%20/%20Ангарские%20новости?view> (дата обращения 02. 09. 2012).

375. Осташко, С. Олег Емцев : «Искусству пантомимы нужно учиться всю жизнь» [Электронный ресурс] / С. Осташко // Вечерний город : электрон. версия газ. [Одесса]. – 2009. – № 4. – URL: <http://odessaglobe.com/our-publication.php?id=3092> (дата обращения 05. 05. 2012).

376. Орлова, Е. Неутомимый мим Валерий Шевченко [Электронный ресурс] / Е. Орлова // Областная газета [Иркутская область]. – 2012. – 14 дек. – URL: <http://www.ogirk.ru/news/2012-12-14/26807.html> (дата обращения 17. 11. 2015).

377. Письмо Института «Открытое общество» от 16. 12. 1996 г. [Электронный ресурс] // [Сайт Е. В. Марковой о пантомиме]. – URL: <https://mimes.ru/Институт%20Открытое%20общество?view> (дата обращения 08. 02. 2016).

378. Потапчук, С. Выньте мима из фонтана! [Электронный ресурс] / С. Потапчук // [Сайт Е. В. Марковой о пантомиме]. – URL: <http://mimes.ru/Потапчук%20С.%20Выньте%20мима%20из%20фонтана%21?view> (дата обращения 13. 06. 2014).

379. Пятницкий, М. Из истории любительской пантомимы в России (Петербург, Москва) [Электронный ресурс] / М. Пятницкий // [Сайт Е. В. Марковой о пантомиме]. – URL: <https://mimes.ru/Пятницкий%20М.%20Из%20истории%20любительской%20пантомимы?view> (дата обращения 20. 01. 2012).

380. Семенов, В. Открытия Карцегала : доклад на конференции молодых учёных в РАН об опыте лагеря Карцегал в 2004-ом году [Электронный ресурс] / В. Семенов // Lifejournal. – 2007. – 10 дек. – URL: <http://genius-loci-rus.livejournal.com/2119.html> (дата обращения 12. 12. 2012).

381. Скальский, А. Три новеллы Игоря Григурко [Электронный ресурс] / А. Скальский // newsBabr.com. – 2001. – 31 авг. – URL: <http://newsbabr.com/?IDE=69423> (дата обращения 07. 10. 2014).

382. Сорвина, М. Дневник фестиваля : «Четыре элемента» на сцене театра Луны [Электронный ресурс] / М. Сорвина // Кино-театр. Ru. – 2008. – 4 окт. – URL: <http://www.kino-teatr.ru/kino/art/teatr/846/> (дата обращения 17. 10. 2015).

383. Сухаревская, Л. Ма-а-аленький уголок Парижа в Театре Шевченко. Но только по средам... [Электронный ресурс] / Л. Сухаревская // [Сайт Е. В. Марковой о пантомиме]. – URL: <https://mimes.ru/Сухаревская%20Маленький%20уголок%20Парижа?view> (дата обращения 19. 12. 2012).

384. Театр пластической драмы «ЧЕЛОВЕК» имени Нелли Дугар-Жабон (автономная некоммерческая организация) [Электронный ресурс] // Информация о юридических лицах и индивидуальных предпринимателях RusProfile.Ru. – URL: <http://www.rusprofile.ru/id/4784182> (дата обращения 18. 07. 2015).

385. Театр пластической драмы «ЧелоВЕК» имени Нелли Дугар-Жабон (общество с ограниченной ответственностью) [Электронный ресурс] // Информация о юридических лицах и индивидуальных предпринимателях RusProfile.Ru. – URL: <http://www.rusprofile.ru/id/4442426> (дата обращения: 18. 07. 2015).

386. Театр пластической драмы «ЧелоВЕК» (общество с ограниченной ответственностью) [Электронный ресурс] // Сведения о государственной регистрации юридических лиц, индивидуальных предпринимателей, крестьянских (фермерских) хозяйств // Федеральная налоговая служба. – URL: <https://egrul.nalog.ru/> (дата обращения 18. 07. 2015).

387. Театр пластической драмы «ЧелоВЕК» (общество с ограниченной ответственностью) [Электронный ресурс] // Информация о юридических лицах и индивидуальных предпринимателях RusProfile.Ru. – URL: <http://www.rusprofile.ru/id/536143> (дата обращения 18. 07. 2015).

388. Театр «ЧелоВЕК» станцует эротическую поэзию Востока

[Электронный ресурс] // Афиша НГС. – 2009. – 27 окт. – URL: <https://afisha.ngs.ru/news/more/55254/> (дата обращения 04. 12. 2017).

389. Тимашева, М. Интернет-фестиваль «Театральная паутина» [беседу ведет М. Фролов] [Электронный ресурс] / М. Тимашева // Радио программа «Время свободы». – 2005. – 22 сент. – URL: <http://www.svoboda.org/content/article/105773.html> (дата обращения 15. 05. 2016).

390. Томилов, Б. Каждый в своей мимолетности [Электронный ресурс] / Б. Томилов // [Сайт Е. В. Марковой о пантомиме]. – URL: <https://mimes.ru/Томилов%20Б.%20Каждый%20в%20своей%20мимолетности?view> (дата обращения 26. 12. 2012).

391. Устав учреждения культуры Театра-студии современной пластики и пантомимы «АзАрт». Зарегистрирован Мэрией г. Улан-Удэ 30. 12. 1996. Регистр. № 1698. [Электронный ресурс] // [Сайт Е. В. Марковой о пантомиме]. – URL: <https://mimes.ru/УСТАВ%20Учреждения%20культуры%20Театра-студии%20современной%20пластики%20и%20пантомимы%20«АзАрт»?view> (дата обращения 08. 02. 2016).

392. Учебный план «Школы современного актера» [Электронный ресурс] // Мим-театр «За двумя Зайцами» : Оф. сайт. – URL: <http://www.mimteatr.ru/school> (дата обращения 27. 01. 2016).

393. Фестиваль «Белая маска» : Оф. сайт. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.whitemask.moscow/home/index> (дата обращения 24. 01. 2016).

394. Фестиваль невербальных премьер «Точка отсчета» пройдет в Петербурге [Электронный ресурс] // РИА Новости. – 2008. – 3 дек. – URL: <https://ria.ru/culture/20081203/156405229.html> (дата обращения 04. 12. 2017).

395. «Человек» переехал в Петербург! [Электронный ресурс] // Городовой СПб.Ru. – 2007 – 26 янв. – URL: <http://www.gorodovoy.spb.ru/rus/news/culture/p693490.shtml> (дата обращения 12. 09. 2014).

396. «Человек» переехал в Петербург [Электронный ресурс] // Vsesmi.ru. – 2007. – 26 янв. – URL: <http://www.vsesmi.ru/news/474716/> (дата обращения 21. 11. 2014).

397. «ЧелоВЕК» шагает по Сибири [Электронный ресурс] // Коммерсант.ru. – 2005. – 10 марта. – URL: <https://www.kommersant.ru/doc/553148> (дата обращения 04. 12. 2017).

398. Шадронов, С. «Experta (выбранные места)». Театр пластической драмы «Человек», СПб (фестиваль «Четыре элемента») [Электронный ресурс] / С. Шадронов // Livejournal. – 2008. – 2 окт. – URL: <http://users.livejournal.com/-arlekin-/1226020.html> (дата обращения 25. 10. 2015).

399. Шевченко, В. Слово о пантомиме [Электронный ресурс] / В. Шевченко // [Сайт Е. В. Марковой о пантомиме]. – URL: <https://mimes.ru/Шевченко%20В.%20Слово%20о%20пантомиме?view> (дата обращения 10. 08. 2015).

400. Юмашева, Н. Радость сбывшейся мечты [Электронный ресурс] / Н. Юмашева // Дети райка : Оф. сайт семинара театральных критиков И. В. Холмогоровой. – URL: http://detiray.my1.ru/publ/rezens/radost_sbyvshejsja_mechty/1-1-0-6 (дата обращения 15. 10. 2016).

V. Архивы

401. Аршанская О. – Куниной Ю. Интервью от 09. 03. 2016 // Личный архив автора.

402. Афиша [объявление о наборе в клоун-мим театр]. 1987 // Архив мим-театра «За двумя Зайцами».

403. Афиша спектакля «Ё» // Архив мим-театра «За двумя Зайцами».

404. Бабицкий, Г. И. Петербург : сценарий пантомимы в 2-х ч. по мотивам «Петербургский повестей» Н. В. Гоголя / Г. Бабицкий // ЦГАЛИ СПб. Ф. 599. Оп. 2. Д. 1. 26 л.

405. Байкалова Л. – Куниной Ю. Письмо от 23. 09. 2011 // Личный архив автора.
406. Байкалова Л. – Куниной Ю. Письмо от 10. 10. 2011 // Личный архив автора.
407. Байкалова Л. – Куниной Ю. Письмо от 26. 03. 2012 // Личный архив автора.
408. Генеральный договор № 37/09-ТТ между ООО «РАО» и ООО «Мим-театром “За двумя Зайцами”» от 25. 12. 2010 г. 10 с. // Архив мим-театра «За двумя Зайцами».
409. Глухова Л. – Куниной Ю. Письмо от 10. 03. 2016 // Личный архив автора.
410. Глухова Л. – Куниной Ю. Письмо от 11. 03. 2016 // Личный архив автора.
411. Григурко И. – Куниной Ю. Интервью от 20. 03. 2016 // Личный архив автора.
412. Договор о предоставлении гранта № 242 от 20. 06. 2008. 16 с. // Архив мим-театра «За двумя Зайцами».
413. Ё / реж. И. Зайцева ; в ролях В. Зайцев, О. Кучиев, А. Загибалов и др.; Красноярск: Мим-театр «За двумя Зайцами», 1997. 1 вк. // Архив мим-театра «За двумя Зайцами».
414. Зайцев В. – Куниной Ю. Письмо от 19. 10. 2011 // Личный архив автора.
415. Зайцев В. – Куниной Ю. Письмо от 02. 11. 2011 // Личный архив автора.
416. Зайцев В. – Куниной Ю. Письмо от 26. 03. 2012 // Личный архив автора.
417. Зайцев В. – Куниной Ю. Письмо от 12. 04. 2012 // Личный архив автора.
418. Зайцев В. – Куниной Ю. Письмо от 19. 05. 2015 // Личный архив автора.
419. Зайцев В. – Куниной Ю. Письмо от 20. 09. 2015 // Личный архив автора.
420. Зайцева И. – Куниной Ю. Письмо от 24. 09. 2011 // Личный архив автора.
421. Зайцева И. – Куниной Ю. Письмо от 09. 01. 2011 // Личный архив автора.

422. Зайцева И. – Куниной Ю. Письмо от 18. 03. 2012 // Личный архив автора.
423. Зайцева И. – Куниной Ю. Письмо от 07. 04. 2012 // Личный архив автора.
424. Зайцева И. – Куниной Ю. Письмо от 19. 05. 2015 // Личный архив автора.
425. Зайцева И. – Куниной Ю. Письмо от 20. 09. 2015 // Личный архив автора.
426. Зарапин, Д. В гостях у М. Марсо / Д. Зарапин // ЦГАЛИ СПб. Ф. 118. Оп. 1. Д. 1729. Л. 42.
427. Заявка на конкурс социокультурных проектов на соискание гранта Губернатора Красноярского края организациям культуры 2008 года. 13 с. // Архив мим-театра «За двумя Зайцами».
428. Камкина Н. – Куниной Ю. Письмо от 18. 02. 2012 // Личный архив автора.
429. Камкина Н. – Куниной Ю. Письмо от 30. 01. 2012 // Личный архив автора.
430. Камкина Н. – Куниной Ю. Письмо от 18. 02. 2012 // Личный архив автора.
431. Камкина Н. – Куниной Ю. Письмо от 21. 02. 2012 // Личный архив автора.
432. Князев, А. Марсель Марсо читателям «Советской культуры» / А. Князев // ЦГАЛИ СПб. Ф. 118. Оп. 1. Д. 1729. Л. 45.
433. Князевская, Т. Мим / Т. Князевская // ЦГАЛИ СПб. Ф. 118. Оп. 1. Д. 1729. Л. 47.
434. Кузнецов, Н. Марсель Марсо заговорил / Н. Кузнецов, Э. Церковер, В. Шацков // ЦГАЛИ СПб. Ф. 118. Оп. 1. Д. 1729. Л. 43.
435. Лицензионный договор № 2179/10 между ООО «РАО» и ООО «Мим-театром “За двумя Зайцами”» от 25. 12. 2010 г. 3 с. // Архив мим-театра «За двумя Зайцами».

436. Лицензионный договор № ДК-37/79 между ООО «РАО» и ООО «Мим-театром “За двумя Зайцами”» от 30. 04. 2000 г. 4 с. // Архив мим-театра «За двумя Зайцами».
437. Манзарханов Э. – Куниной Ю. Письмо от 16. 10. 2016 // Личный архив автора.
438. Манзарханов Э. – Куниной Ю. Письмо от 02. 11. 2016 // Личный архив автора.
439. Манзарханов Э. – Куниной Ю. Письмо от 26. 12. 2016 // Личный архив автора.
440. Манзарханов Э. – Куниной Ю. Письмо от 02. 08. 2017 // Личный архив автора.
441. Маркова, Е. В. Быть или не быть : о пантомиме в Ленинграде / Е. Маркова // ЦГАЛИ СПб. Ф. 118. Оп. 1. Д. 2125. Л. 53.
442. Масляненко, Д. Народные таланты / Д. Масляненко // ЦГАЛИ СПб. Ф. 118. Оп. 1. Д. 2572. Л. 16.
443. Новые впечатления Бипа // ЦГАЛИ СПб. Ф. 118. Оп. 1. Д. 1729. Л. 48.
444. Положение о Международном Интернет конкурсе-фестивале пантомимы «Белая маска». 2 с. // Личный архив автора.
445. Программа «Каменный гость» [фехтование И. Э. Кох] // ЦГАЛИ СПб. Ф. 118. Оп. 1. Д. 1387. Л. 3.
446. Программа вступления М. Марсо и П. Вери [Гастроли в СССР] // ЦГАЛИ СПб. Ф. 118. Оп. 1. Д. 1729. Л. 40.
447. Программа спектакля «Ё» // Архив мим-театра «За двумя Зайцами».
448. Программа спектакля «грЁзы» // Архив мим-театра «За двумя Зайцами».
449. Программа спектакля «Зов молний». Театр-студия современной пантомимы и пластики «АзАрт». 1998 // Личный архив автора.
450. Программа спектакля «Притчи Во...». 1999 // Личный архив автора.
451. Расчетный листок № 23 от 20. 09. 2011 // Архив мим-театра «За двумя Зайцами».

452. Сергеева, И. «Я буду говорить языком сердца...» [Беседа с М. Марсо] / И. Сергеева // ЦГАЛИ СПб. Ф. 118. Оп. 1. Д. 1729. Л. 41.
453. Славский, Р. Е. Зритель слушает тишину / Р. Славский // ЦГАЛИ СПб. Ф. 118. Оп. 1. Д. 1729. Л. 46.
454. Смирнягина Т. – Куниной Ю. Письмо от 20. 03. 2012 // Личный архив автора.
455. Смирнягина Т. – Куниной Ю. Письмо от 08. 04. 2012 // Личный архив автора.
456. Смирнягина Т. – Куниной Ю. Письмо от 10. 04. 2012 // Личный архив автора.
457. Смирнягина Т. – Куниной Ю. Письмо от 13. 06. 2013 // Личный архив автора.
458. Смирнягина Т. – Куниной Ю. Письмо от 19. 11. 2014 // Личный архив автора.
459. Смирнягина Т. – Куниной Ю. Письмо от 10. 02. 2015 // Личный архив автора.
460. Устав общества с ограниченной общественностью «Мим-театр «За двумя Зайцами». Утв. протоколом № 1 от 18. 12. 2009 // Архив мим-театра «За двумя Зайцами».
461. Харитонов, В. Перпетум-мобиле : либретто пантомимы для театра / В. Харитонов // ЦГАЛИ СПб. Ф. 599. Оп. 2. Д. 45. 6 л.
462. Шевченко В. – Куниной Ю. Письмо от 10. 03. 2012 // Личный архив автора.
463. Шевченко В. – Куниной Ю. Письмо от 20. 03. 2012 // Личный архив автора.
464. Шевченко В. – Куниной Ю. Письмо от 23. 03 2012 // Личный архив автора.
465. Шевченко В. – Куниной Ю. Письмо от 11. 04. 2012 // Личный архив автора.

466. Шевченко В. – Куниной Ю. Письмо от 22. 04. 2012 // Личный архив автора.
467. Шевченко В. – Куниной Ю. Письмо от 13. 12. 2015 // Личный архив автора.
468. Шевченко В. – Куниной Ю. Письмо от 29. 03. 2016 // Личный архив автора.
469. Шевченко В. – Куниной Ю. Письмо от 01. 04. 2016 // Личный архив автора.
470. Шевченко В. – Куниной Ю. Письмо от 27. 04. 2016 // Личный архив автора.
471. Шевченко В. – Куниной Ю. Письмо от 02. 05. 2016 // Личный архив автора.
472. Юзовский, Ю. Bonjour, Vir! / Ю. Юзовский // ЦГАЛИ СПб. Ф. 118. Оп. 1. Д. 1729. Л. 44.