

Мозговой Д.А.

Пути формирования инфраструктуры театрального дела в Москве, исторический опыт

Аннотация: Ретроспективный взгляд на формирование театральной инфраструктуры в современной театральной жизни столичного мегаполиса позволяет выдвинуть исходную гипотезу о том, что театр сохраняет жизнеспособность и зрительский интерес только в обстоятельствах перманентного развития своей инфраструктуры. Следовательно, объектом исследования выступает современная театральная жизнь Москвы, а его предметом – театральная инфраструктура во взаимосвязи всех своих элементов. В исследовании систематизируется материал по поставленной теме. Предпринимается попытка научно обосновать понятие «театральная инфраструктура» и показать ее роль в современной театральной жизни Москвы. Теоретические положения и практические рекомендации, содержащиеся в работе, показаны к использованию в курсах лекций по менеджменту сценических искусств, повседневной деятельности театральных учреждений, в частности – при формировании маркетинговой политики театров. Они могут также учитываться в практике административно-управленческих аппаратов сферы культуры. Основной метод исследования базируется на междисциплинарном подходе к решению поставленных задач и системном поиске доказательств выдвинутой гипотезы, что потребовало апелляции к научным знаниям по культурологии, социологии, истории театра, экономике и маркетингу. Методологической основой работы послужили труды и исследования ведущих ученых экономистов, социологов и театроведов, где поднимаются сопряженные с темой диссертации вопросы, проводится анализ проблем, связанных с театральной инфраструктурой. Научная новизна исследования обусловлена постановкой проблемы формирования театральной инфраструктуры в контексте социокультурного процесса. 1. Понятие «театральная инфраструктура» определяется практическим опытом и заимствовано из экономических наук, подчиняется системным «требованиям» и имеет свои понятийные характеристики, связанные со спецификой театрального дела. 2. Театральная инфраструктура – постоянно обновляющаяся и развивающаяся материя, чье развитие напрямую зависит от статуса театральной жизни и свободного функционирования театральной системы, а содержание – при устойчивости всех компонентов – от театрального процесса в целом. 3. Театральная инфраструктура определяется сводом взаимосвязанных и согласованных между собой элементов, обеспечивающих театральную жизнь. 4. Формирование театральной инфраструктуры напрямую связано с развитием театрального дела и исторически определялось двумя регуляторами – самоорганизацией и государственным управлением.

Ключевые слова: Театр, инфраструктура, искусство, театроведение, социология искусства, история театра, маркетинг, реформа театра, менеджмент, организация.

Review: A retrospective view on the development of the theatre infrastructure in today's theatre life of our capital has allowed the researcher to suggest an initial hypothesis that the theatre remains viable and interesting for the audience only if its infrastructure is constantly developing. Consequently, the object of the present research is today's theatre life of Moscow while the subject of the research is the theatre infrastructure and all its elements. In his research Mozgovoy summarizes materials on the matter and attempts to provide a scientific substantiation of the term 'theatre infrastructure' as well as to show its role in today's theatre life of Moscow. Theoretical concepts and practical recommendations contained in the research can be used during lectures on the management of the scenic art and everyday activity of theatre organisations, in particular, developing the theatre marketing policy. The results can be also used in the practice of administrative authorities working in the field of culture. The main research method is based on the interdisciplinary approach to solving the aforesaid tasks and systemic search for the proof of the above hypothesis which made the author to appeal to researches and findings in the spheres of cultural studies, social studies, theatre history, economics and marketing. The methodological basis of the research includes publications and researches of leading economists, sociologists and theatre experts raising topics associated with the aforesaid hypothesis and analyzing the problems relating to the theatre infrastructure.

The scientific novelty of the research is caused by the fact that the author appeals to the problem of developing the theatre infrastructure in terms of the socio-cultural process. 1. The term 'theatre infrastructure' is defined by practical experience, derives from economics, follows systemic 'requirements' and has its own conceptual characteristics related to specific features of the theatre business. 2. The theatre infrastructure is a constantly renovating and developing substance which development directly depends on the status of the theatre life and free functioning of the theatre system and which contents depend on the theatre process in general providing that all elements of the system are stable. 3. The theatre infrastructure is determined by a range of interrelated and coordinated elements that constitute the theatre life. 4. Development of the theatre infrastructure directly depends on the development of the theatre business and historically has been regulated by two forces, self-organisation and government.

Keywords: *Marketing, theatre studies, sociology of art, theatre history, theatre reform, organisation, management, infrastructure, theatre, art.*

Пути формирования театральной инфраструктуры невозможно проследить автономно, вне исторического процесса развития театрального дела, формы которого сменяли одна другую, «спорили», взаимодействовали, зависели от политической и социальной жизни, подчинялись им и вступали с ними в диалог. В этом отношении ставшая уже классической характеристика этого процесса как борьбы двух начал (соответственно: самоорганизации и государственного управления) в формировании театрального дела в России, высказанная Г.Г.Дадамяном, наиболее точно отражает экономический вектор развития российского театра и тех «сопровождающих» его элементов, которые сегодня образуют понятие театральной инфраструктуры. «Организация театрального дела как социокультурного процесса должна исходить из принципа согласования интересов всех участников театральной жизни: государства (в лице центральных и региональных органов власти), общества (различных общественных групп и структур), самого театра и зрителя. В зависимости от базовых идей целеполагания организационно-экономический механизм функционирования театра может быть более чувствителен к интересам одних участников в ущерб другим» [1]. Апеллируя к опыту разных стран, автор утверждает, и это утверждение также можно считать классической формулой, что «в общем виде есть лишь три способа организации театральной жизни: 1. Самоорганизация. 2. Государственная организация и управление. 3. Модели, пытающиеся соединить положительные стороны двух предыдущих способов» [2].

История российского театра дает панорамные подтверждения тому, что названные мо-

дели определяли формат организации театрального дела от его истоков к сегодняшнему дню. Еще до Указа (1756 года) Императрицы Елизаветы Петровны об учреждении Русского театра наряду с существованием придворного театра активно заявляют о себе так называемые партикулярные труппы, собиравшиеся из любителей («охотников» или «охочих комедиантов») и осуществлявшие свою деятельность на основе самоуправления. Сохранились свидетельства, позволяющие говорить об особой активизации любительского движения в 40-е годы XVIII века (исследователи называют этот этап деятельности партикулярных трупп «зрелым», заметно повлиявшим на профессионализацию русского театра) [3], и прежде всего – так называемые «челобитья», представленные охочими комедиантами в Московскую полицмейстерскую канцелярию. В челобитьях испрашивались разрешения на аренду помещений для показа спектаклей и на платный сбор со зрителей за их просмотр. Разрешение на показ спектаклей сопровождается официальным сообщением для публики о времени и месте их проведения. По сути, и аренда помещений, и распространение информации о предстоящих зрелищах в допрофессиональный период русского театра уже несли на себе очевидные зачатки формирования театральной инфраструктуры.

Современный ученый, анализируя проблемы маркетинга как инструмента выживания театра в условиях рыночной экономики, подчеркивает, что «в первом публичном русском театре, в середине XVIII столетия, по инициативе А.П.Сумарокова была опробована система распространения информации о предстоящих спектаклях – реклама в прессе, расклейка афиш и даже адресная рассылка, именуемая сегодня direct mail. Российские актеры про-

Культурное наследие, традиции и инновации

шлого века лично развозили билеты на свои бенефисы, то есть занимались адресной работой со зрителем и накоплением информационной базы, попутно формируя общественное мнение в преддверии премьер, то есть выполняли функции отдела PR. Открывший новую эру в российском театральном искусстве МХТ опирался в равной мере на новаторскую режиссуру и на жесткое профессиональное управление» [4].

Очевидно, что государство регулирует стихийно складывающуюся деятельность любительских трупп: так, на запрос генерал-полковника А.Д.Татищева о санкциях на выступления «охотников» выходит разрешительный Указ Императрицы, позволяющий «русские комедии иметь, в том позволение им давать и воспрещения не чинить» к показу в частных домах [5]. Указ, таким образом, свидетельствует о расположении двора к свободному развитию театрального искусства, меж тем, как деятельность придворных трупп строго регламентировалась вкусами и приоритетами самой Императрицы и ее приближенных. Важным доводом в пользу того, что театр входит в область придворного церемониала и, соответственно, подпадает под государственную опеку, можно считать и строительство Оперного дома на Яузе в 1742 году – первоначально открытого для показа сопровождающих коронационных торжества спектаклей. В том же 1742 году владелец немецкой комедии И.-Х.Зигмунд получает от Императрицы привилегию на содержание театров в Москве, Петербурге, Риге, Нарве, Ревеле, Выборге. Антрепренеру разрешено строить театральные здания и давать представления в наемных домах. В одном из них – отстроенном в Петербурге на Большой Морской улице, в феврале 1852 года с исполнением трех трагедий А.П.Сумарокова впервые выступит ярославская любительская труппа Федора Волкова. К середине XVIII века театральная жизнь России обретает невиданный размах: придворный театр, любительские труппы, кадетский театр Шляхетного корпуса подготовили благодатную почву для основания профессиональной отечественной сцены.

Середину века в отношении формирования русского национального театра, конечно, еще нельзя назвать «прологом» – елизаветинское «театральное время» готовилось петровскими реформами, но можно и нужно, по слову Льва Толстого, видеть в нем «начало всего». Начало художественных преобразований в

быстрой интеграции русской театральной культуры в европейскую – Императрица заказывает сначала Сумарокову, а затем Тредиаковскому и Ломоносову «сочинить по трагедии», и те старательно, по лекалам французского классицизма быстро выполняют заказ, исподволь намечая энергичный ритм развития и отечественного театра, и отечественной драматургии. Начало распространения самой идеи театра – разрешительные указы на показы спектаклей достаточно скоро преобразуют саму театральную карту России, расширяют ее в разные стороны от обеих столиц. Начало создания управленческих структур, от которых зависит всестороннее обеспечение театрального процесса – одно «превращение» особняка графа Головкина на Васильевском острове в «Российский комедиантский дом» и назначение графа И.И.Шувалова куратором Российского театра свидетельствуют о том, что театр из придворной или любительской забавы превращается в государственное дело.

О том, сколь непростыми оказались эти «начала» для века «юности русской культуры» (используем здесь выражение Ю.М.Лотмана, касающееся первой четверти XIX века), свидетельствуют письма назначенного директором первого Русского театра А.П.Сумарокова графу И.И.Шувалову. Общеизвестно, что основным отличием учрежденного Елизаветой Петровной театра от придворного стала его «вольность», т.е. открытость для всех слоев населения. Вольный театр народ мог посещать за деньги, хотя на его содержание ассигновались средства из государственной казны, и исключительно в силу этого обстоятельства театр и именовался государственным. Однако в скором времени выяснилось, что отведенных из казны средств на содержание театра категорически не хватает, и спустя два года после учреждения, не без участия Сумарокова, театр теряет свою «вольность», приписывается к двору, что автоматически снимает ряд проблем по его финансовому обеспечению, но и видоизменяет состав аудитории. Иными словами, театр, получив статус придворного, перестает быть общедоступным.

Переписка Сумарокова с Шуваловым представляет собой не только документальное подтверждение описанного процесса, но, в первую очередь, свидетельствует о том, сколь неразвитой была инфраструктура театра, напрямую зависевшая от вопросов его управления. «Докуки» Сумарокова, которыми он вынужден осаждать в письмах ответственного

за культурно-просветительские учреждения фаворита Елизаветы Петровны, – не только и не столько стенания писателя, поэта и драматурга об освобождении его от хозяйственного бремени в угоду занятий творчеством.

Питомец кадетского корпуса, даровитый литератор Сумароков своими художественными ламентациями пытается, как это ни парадоксально, определить насущные проблемы развития всего русского театра. Проблемы, обозначенные самим его учреждением, обретением государственного статуса, но от того отнюдь не менее острые. Суть их сводится, прежде всего, к тому, как управлять театром, как создать систему обеспечения его деятельности – касается ли это пошива сценического платья, изготовления афиш и продажи билетов, рекрутирования в штат актеров и музыкантов или их материального обеспечения.

Театр создан, но никаких вспомогательных или – лучше сказать сопутствующих – служб он не имеет. Единственной формой его существования в складывающихся обстоятельствах может быть форма государственная, то есть обеспечение за счет государственной казны и под управлением Придворного ведомства.

Однако обратимся к текстам писем А.П.Сумарокова, которые живописно характеризуют сложившуюся картину «юности» русского театра.

В письме от 5 января 1757 драматург пишет: «Милостивый государь! Заговенье будет февраля 9-го дня, до которого дни осталось времени очень мало. А вместо моей труппы ныне интересуются подьячие, собирая за мои трагедии по два рубли и по рублю с человека, а я сижу, не имея платья актерам, будто бы театра не было. Сделайте милость, милостивый государь, окончайте ваше предстательство; ибо я без оного дирекцию иметь над театром почту себе в несчастье. <...> Помилуйте меня и сделайте конец, милостивый государь, или постарайтесь меня от моего места освободить. А я всегда вашего превосходительства всепокорнейший слуга А. С.» [6].

Через год: «Милостивый государь! Другой год, то есть другая зима проходит от зачатия Российского театра; докукам от меня к вам и моим несносным беспокойствам числа нет. Нет ни одного дня комедии, в который бы не только человек не был возмущен в таких обстоятельствах, ангел бы поколебался. Гофмаршал изволил ко мне прислать час пополудни, что к завтраму театр для русских комед<ий> готов, только-де не будет от маскарадов музы-

ки; а мне сегодня не только искать музыкантов, но ниже публикации сделать уже неколики ни о том, что будет представление, ни о том, что не будет. А Алексей Аноф<риевич>, который дирижировал русским оркестром, определен играть в маскарадах. Музыканты-де после маскарадов будут уставать, это правда; однако, что маскарады будут по середам, я этого не знал. А мне, хотя русские играют, хотя нет, все равно; жаль только того, что ни я, ни они не можем работать. Да и актеров, ни актрис сыскать без указа нельзя; а которые и определены, да еще и по именному указу, отходом мне страшат, на меня жалуются, лгут, а сверх того еще в малую определенную сумму забра-тых не платят денег; да и жаловаться на них, или паче представлять, не знаю где. Я вашему превосходительству скучаю, это правда; да что мне делать? Ежели бы мое представление и весь прожект был апробован, ни малейшей бы от меня докуки не было никому. Я больше докуки делать не буду; только прошу, чтобы невозможности не причесть моему упрямству, в котором случае я могу быть несчастен, а не винен. Что я представляю, это ясная правда. Вашего превосходительства всепокорнейший слуга Александр Сумароков» [7].

Через сутки: «Милостивый государь! Нескольких праздников было по четверткам, и для того я в те дни играть не мог, а ныне на котором театре мне играть, я не ведаю. Там Локателли (содержатель оперной итальянской антрепризы), а здесь французы, а я, не имея особого театра, не могу назначить дня без сношения с ними, да и им иногда знать нельзя. Что мне в таком обстоятельстве делать?

Театральный в России год начинается с осени и продолжается до великого поста. Восемь недель осталось только, в которые всегда ли актеры будут здоровы, неизвестно; а пятый месяц наступил российских театральных представлений, а всего прибытка нет пятисот рублей, не считая, что от начала театра на платье больше двух тысяч истрачено. Словом сказать, милостивый государь, мне собирать деньги вместо дирекции над актерами и сочинения и неприбыльно, и непристойно; толь и паче, что я и актеры обретаемся в службе и в жалованьи е. в. (Ее Величества), да и с чином моим, милостивый государь, быть сборщиком не гораздо сходно. А я и о своих собственных приходах и расходах большого попечения, а паче любя стихотворство и театр, не имею. Это место для меня всех лучше, ежели бы только до сочинения и представле-

Культурное наследие, традиции и инновации

ния касалось; а сборы толь противны мне и несродственны, что я сам себя стыжусь: *я не антрепренер – Дворянин и офицер, и стихотворец сверх того*. И я, и все комедианты, припадая к стопам е. в., всенижайше просим, чтобы Русские комедии играть безденежно и умножить им жалованье. А *сбора, чтобы содержать театр, быть не может*, и все это унижение от имени вольного театра не только не приносит прибыли, но ниже пятой доли издержанных денег не возвращает, а очень часто и день не окупаются; а мне – всегдашние хлопоты и потеряние времени, ваш^{ему} превосх^{одительству} – всегдашняя доука. Одно римское платье, а особливо женское, меня довольно мучило и мучит; то еще хорошо, что от великой княгини пожаловано.

Вашего превосходительства всепокорнейший и несчастнейший слуга А. Сумароков» [8].

И, наконец, письмо от 20 мая 1758 года: «Милостивый государь! Три представления не только не окупились, но еще и убыток театру принесли: свеч сальных не позволяют иметь, ни плошек, а восковой иллюминации на малый сбор содержать никак нельзя. Я доносил с прописанием, да и в короткое время сил моих исправлять все потребности недостает; все надобно заблаговременно исправлять. Да и посылать мне, милост^{ивый} г^{осударь}, некого, *не имея кроме двух копиистов никаких театральных служителей*.

<...> Подумайте, милост^{ивый} г^{осударь}, сколько теперь еще дела:

Нанимать музыкантов
Покупать и разливать приказать воск
Делать публикации по всем командам
Делать репетиции и проч.
Посылать к Рамб^{ургу} по статистов
Посылать к машинисту
Делать распоряжок о пропуске
Посылать по караул.

<...> Я, наконец, доношу, что три представления уже не окупились. Денег нет, занимать негде, своих у меня нет, жалованья за неимением денег и по воле Ломоносова не дают; моих денег издержанных г. Чулков семь лет не дает; в Академию с меня нехристианскую выкладкою за работы трагедий правят. Бог моей молитвы за грехи мои не приемлет, и к кому я ни адресуюсь, все говорят, что-де Русский театр партикулярный. Ежели партикулярный, так лучше ничего не представлять. Мне в этом, милостивый государь, нужды нет никакой, и лучше всего разрушить театр, а меня отпустить куда-нибудь на воеводство или по-

садить в какую коллегию. Я грабить род человеческого научиться легко могу, а профессоров этой науки довольно, ибо ни один еще не... Лучше быть подьячим, нежели стихотворцем. Вашего превосходительства покорнейший слуга А. С.» [9].

Итак, мы постарались выделить ключевые вопросы, обозначенные первым драматургом-«стихотворцем» в докладах представителю двора, и все они, без исключения, касаются вопросов управленческого характера. «*Я вашему превосходительству скажу, это правда; да что мне делать?*», «*Ежели бы мое представление и весь проект был апробован, ни малейшей бы от меня доуки не было никому*», – пишет Сумароков, очевидно подразумевая под словом «представление» не показ русской трагедии, не представление спектакля, а исключительно сам проект учреждения организации и функционирования русского театра. Прецедентов подобного толка до учреждения театра, над которым он поставлен директором, не было – ни модели организации, ни форм хозяйствования; не было, собственно, самого понятия «директор театра».

Обратим внимание и на такое высказывание, как «...я не антрепренер – Дворянин и офицер, и стихотворец сверх того», которым Сумароков четко дает понять свой статус: «стихотворец сверх того» – против театрального предпринимателя, какого-нибудь Локателли, приглашенного в Россию с любимой Ее Величеством антрепризой итальянской оперы-буфф. В дальнейшей переписке он не преминет сделать акцент на этой теме – «лучше быть подьячим, нежели стихотворцем», т.е. на занимаемой им должности лучше быть приказному служителю, нежели свободному художнику, поэту.

Однако за «доуками» первого директора чувствуется искренняя боль за дело: по средам одного месяца – маскарады, по четвергам другого – представления итальянской антрепризы, получить театр для показа можно только в бесконечных согласованиях с «арендаторами», сборы не покрывают расходов. И так вольный театр существовать не может, потому что нечем платить зарплату, не на что нанимать необходимых для обеспечения показа спектаклей служителей (кроме двух «копиистов» в распоряжении директора нет никого, кто бы осуществлял вспомогательные функции), от работы сплошной убыток, и т.д., и т.п.

Понятно, что директорский опыт Сумарокова в истории русского театра – вообще первый опыт подобного рода, и он осложнен всеми противоречиями, которые неизбежно сопутствуют процессу любого роста. Но, однако, уже первые опыты обозначают картину, которая при разном освещении последующих эпох, в сущности, не будет менять своих очертаний, а именно: «А сбора, чтобы содержать театр, быть не может, и все это унижение от имени вольного театра не только не приносит прибыли, но ниже пятой доли издержанных денег не возвращает, а очень часто и день не окупается; а мне – всегдашние хлопоты и потеря времени, ваш<ему> превосх<одительству> – всегдашняя докуча». Совершенно очевидно, что в «начале всего» обозначается вопрос о коммерческой составляющей театрального искусства, которое, как выясняется эмпирическим путем, не может приносить прибыли, и о роли государства, которое может поддержать жизнедеятельность театра через финансирование из казны. Вместе с тем видоизменяются, уточняются взаимоотношения театра и зрителя, которые подчиняются теперь рыночному механизму: за посещение театра отныне надо платить (по два рубля за места в партере и нижних ложах, по одному рублю – за места в бельэтаже). Определяется и водораздел между партикулярными (свободными, «вольными») и государственными театрами. «Ежели партикулярный, так лучше ничего не представлять...», – пишет Сумароков, и это его замечание носит под собой художественный, если ни сказать – идеологический характер.

Трагедия, по Сумарокову, «есть школа добродетели», комедии свойственно «издевкой править нрав», – все это вменяется в задачи государственному театру, но отнюдь не обязательно для исполнения театром партикулярным, который воспринимается корреспондентом в контексте нравственных задач и общественной миссии исключительно как маргинальный (читай – развлекательный).

И последнее, на что необходимо обратить внимание, анализируя переписку А.П.Сумарокова с И.И.Шуваловым, – перечень «потребностей», без которых, по мнению директора, невозможно организовать дела. К таковым относятся: «нанимать музыкантов», «покупать и разливать приказать воск», «делать публикации по всем командам», «делать репетиции и проч.», «посылать к Рамб<ургу> по статистов», «посылать к машинисту», «де-

лать распорядок о пропуске», «посылать по караул». Перечень свидетельствует о неразвитости, практическом отсутствии театральной инфраструктуры создания спектакля и его эксплуатации.

Однако нельзя не заметить и того, что основные векторы инфраструктурного поля все-таки намечены и касаются они, как видно из переписки, не только художественной стороны дела, но – и в большей степени – организационной. Выделим обозначенные А.П.Сумароковым как проблемные вопросы производственного обеспечения спектакля («Нанимать музыкантов», «Покупать и разливать приказать воск», «Посылать к машинисту»), финансового обеспечения («А сбора, чтобы содержать театр, быть не может...»), обеспечения трудовыми ресурсами («...не имея кроме двух копиистов никаких театральных служителей...»), подготовки кадров («Да и актеров, ни актрис сыскать без указа нельзя...»), проката («Нанимать музыкантов», «Посылать к Рамб<ургу> по статистов», «Посылать к машинисту»), эстетической поддержки («Делать публикации по всем командам») [10].

Финал театрального директорства А.П.Сумарокова хорошо известен: «докуки» и «скучания» в адрес курирующего театральное дело графа привели к тому, что «стихотворец» был отстранен от занимаемой должности, пробыв на своем посту ровно пять лет. Отрешенный от должности и вернувшийся за письменный стол, Сумароков на глазах терял интерес к активному творчеству и впал в распространенную для отчаявшегося русского человека болезнь, в итоге и оборвавшую его жизнь. Однако переоценить значение деятельности Сумарокова в качестве первого театрального директора не возможно.

А.П.Сумароков точно обозначил проблемы, от решения которых зависело будущее русского театра, был услышан, хотя и не поддержан по той простой причине, что его опыты пришлось на период «самонастраивания» театральной системы, а по сути – составили базисную основу ее формирования. Это со всей очевидностью понимал его оппонент, который наряду с инспекцией разворачивающейся театральной деятельности еще и курировал открытый в 1755 году Императорский университет, на базе которого зародился московский театр. По инициативе графа Шувалова уже на второй год после открытия университета были созданы так называемые

Культурное наследие, традиции и инновации

классы художеств, в которых учащиеся университетской разночинной гимназии стали готовить к выступлениям на любительской сцене. Театр, руководимый М.М.Херасковым, быстро профессионализируется и, начиная с 1760-го года именуется Российским театром, в труппу которого входят подготовленные в классах художеств 18 человек.

Ключевым этапом в истории российского театра следует считать затеянную в 1766 году Екатериной II реорганизацию придворного театра, которую осуществлял лично кабинет-министр И.П.Елагин, получивший распоряжение составить «Стат всем к театрам и к камер и к бальной музыке принадлежащим людям». Намеченные «докуками» Сумарокова векторы организации театрального дела и формирования театральной инфраструктуры, как очевидно из предпринятой реформы, приводят первые театральные опыты к единому знаменателю, наделяют свойствами системности, которые с этого времени будут активно развиваться, совершенствоваться, обретать цивилизованный характер. Суть реформы сводилась помимо решения насущных задач к введению государственного регулирования театрального дела, «высочайшего покров», опеки над ним, и это был важный и существенный шаг вперед. Специальным указом создается Дирекция придворных – впоследствии императорских – театров, главой которой назначается И.П.Елагин [11].

Согласно пореформенному штату, учреждалась театральная школа, определялся порядок (пока несовершенный) выплат пенсий прослужившим 10 лет актерам, дифференцировались виды театральных зрелищ (соответственно – итальянская опера и камерная музыка, балет, бальная музыка, французский театр, российский театр), определялся статус так называемых «мастеровых», осуществлявших вспомогательную деятельность на театре.

Современный исследователь справедливо отмечает, что «с первых шагов Императорских театров – театров государственных – развивалась и одновременно усложнялась их организационная система. Если первый театральный штат 1766 года состоял из 200 человек, то к концу 1890-х годов он вырос примерно в 15 раз, при этом численность работников производственных подразделений и обслуживающего персонала увеличилось почти в тридцать раз» [12].

Важно отметить, что «образцовая» Императорская сцена, опекаемая двором, практи-

чески изначально, с момента своего создания, служила неким ориентиром, маяком для всех видов и родов театрального предпринимательства. Поддержка или «высочайший покров», сопровождавшие формирование государственного института театра, объяснялась, в первую очередь, осознанием социально-культурной миссии театра и намеренным распространением самой театральной идеи в обществе. Резонно предположить, что та же задача во многом влияла не только на становление государственного, но и частного театра, в известной мере провоцируя оппозиционные настроения, что способствовало конкуренции и стимулировало в расширяющейся театральной среде творческий процесс. Благодаря этому процессу становилась и развивалась театральная инфраструктура, включавшая в себя не только строительство новых зданий и выработку условий стабильной деятельности театров как таковых, но и развитие «взаимосвязанного комплекса, направлений деятельности и механизмов», обеспечивающих функционирование театрального дела.

Слишком односторонне, с нашей точки зрения, полагать, что исключительно благодаря реформам императорских театров 1882 года, повлекших за собой отмену их монополии в Москве и Петербурге, было ликвидировано главное препятствие к развитию театра и расчищена дорога к свободной конкуренции [13]. Конкуренция как один из движущих механизмов развития театрального дела обнаружилась себя много раньше, а именно – в период первой театральной реформы 1766-го года, в результате которой и была создана Дирекция придворных театров во главе с кабинет-министром И.П.Елагиным. Самонастраивающаяся система расставляла ориентиры организационно-производственного, финансово-правового и общественно-социального поля деятельности театров посредством формирования и совершенствования «образцовой» – императорской – сцены. В этом отношении полемика современного исследователя с биографом Императорских театров В.П.Погожевым представляется научно обоснованной и с позиций современной театрально-исторической мысли безусловной: «В.П.Погожев писал, что «Императорским театрам впервые (начиная с отмены монополии) пришлось считаться с конкуренцией частных. Однако анализ театральной жизни первых десятилетий после отмены монополии Императорских театров на зрелища в столицах пока-

зывает, что на самом деле конкурентная борьба частных театров на художественном рынке столичных городов происходила не столько с Императорскими театрами, а скорее между собой за возможность развития в условиях исключительного положения Императорской сцены, художественно-творческое состояние и уровень организации творческого процесса которой был намного выше» [14]. Расширяя суждение ученого, следует отметить, что конкуренция как механизм отбора и регулирования в рыночной экономике предуготовлявала реформы Императорских театров 1882 года и определяла настройку театрального дела в процессе развития русского театра в целом, практически со времени его создания до наших дней, причем повсеместно – регулируя саму жизнедеятельность театров. Согласуясь с современной экономической наукой, можно говорить в данном случае о *санитирующей функции театрального рынка*, которая обеспечивала естественный отбор.

Г.Г.Дадамян в статье «Культура и хозрасчет: соблазны аукциона» в преддверии перехода отечественного театра на рыночные отношения, отмечал, что среди бытующих в современной науке подходов к описанию культурных процессов как наиболее продуктивный следует выделить тот, что основан на принципе эквифинальности. «Согласно этому принципу, введенному Л.фон Бергаланфи, для определенного класса систем характерно стремление к некоторому заранее заданному состоянию» [15]. Опираясь на теорию создателя общей теории систем, автор предлагает использовать принцип эквифинальности в исследовании процессов, свойственных культуре как системе, чье содержание определяется ее собственными параметрами, не зависит от первоначальных условий и стремится к имманентно присущему финальному состоянию. Принцип эквифинальности, характерный для сложных открытых систем, научно определен в качестве закономерности и распространен на разные области человеческой деятельности (включая, например, менеджмент: Большой экономический словарь под редакцией А.Н.Азрилияна предлагает, в частности, определение эквифинальности в менеджменте как *существование различных путей к достижению успеха даже в одной и той же отрасли* [16], однако до конца не изучен и в целом трактуется как динамическое свойство системы, осуществляющей движение из неординарных начальных состояний в финаль-

ное. В различных, но схожих толкованиях эквифинальности, выделим аспект, которым объединяет всех последователей открытого Л.фон Бергаланфи принципа, а именно: особенность системы заключается в том, что ее содержание определяется ее же структурой, или, как было сказано выше, собственными параметрами, независимо от начального состояния и изменения среды. Ключевые слова здесь – «структура» и «собственные параметры», которые в конечном (финальном) результате и формируют модель, к которой стремится система.

Если взять во внимание то обстоятельство, что организация театрального дела в России контролировалась законодательными актами (к указу Елизаветы Петровны об учреждении русского для представления трагедий и комедий 1756 года и изменениям Екатерины II, открывшим реформенный список в истории театра, соответственно, следует добавить «Узаконения Комитета для принадлежащих к придворному театру» 1784 года; учреждение в 1826-м году министерства императорского двора, в введение которого передаются Императорские театры; уставы, указы и положения о цензуре 1804, 1828, 1858 [Указ о разрешении печатания в журналах и газетах статей об императорских театрах с предварительной цензурой министра двора и отмене рассмотрения статей о театре 3-м отделением], 1865, 1888 гг.; упразднение Театрального Комитета в 1829-м и последовавшие за ним «Положение об артистах императорских театров» 1839 года и Акт об объединении управления императорскими театрами обеих столиц 1842 года; Городовое Положение 1870 года, относившее «к предметам ведомства городского общественного управления» театры и разрешавшее Городским Управам их устройство; Указ об отмене исключительного права (монополии) дирекции императорских театров на устройство театральных зрелищ 1882 года), то перед нами возникнет картина тесного взаимодействия театра и государства, которая отражает процесс *саморазвития* театрального дела, и в ходе этого процесса государство выступает – преимущественно *post factum* – регулятором, но при этом формирование самой системы определяется ее же параметрами.

Экстраполируя принцип эквифинальности на театральную систему, разумеется, следует учитывать степень влияния на нее государственных институтов, от которых она зависит и вердиктам которых подчиняется. Но

Культурное наследие, традиции и инновации

вместе с тем, рассматривая систему *автономно*, вне зависимостей и воздействий, следует признать, что ее саморазвитие целиком и полностью направлено на достижение оптимального результата – то есть *постановки спектакля* и потребления его адресатом. Конечный продукт системы (в нашем случае – спектакль) принадлежит времени и «программируется» многими факторами – от общественно-политической жизни страны и общего состояния культуры до течений моды и вкусов аудитории. Но при любых обстоятельствах и воздействиях итог неизменен: публика заполняет зал, поднимается занавес, на сцену выходят актеры, между ними и аудиторией на определенный промежуток времени устанавливается связь, по окончании которой «продукт» исчезает.

Таким образом, корневой характеристикой театральной системы неизбежно становится *спектакль* как произведение искусства и связанные с его производством механизмы. Сопутствующей – *театральная среда*, в которой осуществляется бытование спектакля: его приятие или неприятие аудиторией (степень общественного признания) и продвижение на рынке услуг (спрос со стороны публики), профессиональный статус (формируемый институтом театральной критики) и влияние на общекультурный и художественный процессы (роль и значение спектакля в истории культуры).

Размышляя об особенностях формирования современного театрального процесса, исследователь справедливо указывает на то обстоятельство, что «театральный рынок представляет собой не только производство (создание художественных ценностей) и сбыт (потребление художественных ценностей), но также экономический механизм отбора, обращенный к регулярной переоценке системы художественных ценностей. Такая переоценка (и, соответственно, ее результаты – ценообразование, денежная стоимость, коммерческая доступность) основана в большей мере на собственных регулятивных механизмах искусства, нежели на потребностях и вкусах потребителя, как это происходит на других рынках» [17]. Опираясь на суждение автора о том, что «система театрального искусства сама отбирает, устанавливает, канонизирует и предлагает художественные ценности потребителю, постоянно меняя горизонт его эстетических потребностей и вкусов, поскольку поле искусства – это всегда поле борьбы

различных сил, позиций, стратегий, направленных как на обновление, трансформацию, так и на сохранение сложившегося порядка вещей» [18], можно говорить об уникальности спектакля как определяющего элемента системы, к которой применим принцип эквивалентности и которая обладает всеми системными свойствами, включая синергичность, эмерджентность, целенаправленность, а также альтернативность функционирования и развития по типам организации или и самоорганизации.

Однако для того чтобы создать спектакль, необходимо задействовать целый ряд обеспечивающих деятельность системы функций, к которым относятся:

- *Воспроизводство театральных кадров (от актеров до сотрудников вспомогательных служб);*
- *Воспроизводство и формирование театральной аудитории;*
- *Финансово-правовое обеспечение деятельности театров;*
- *Промышленное обеспечение деятельности театров;*
- *Общественно-социальные функции,*
т.е. все, что образуют подсистему – *театральную инфраструктуру.*

Театральная инфраструктура, как видим, представляет собой многофигурную совокупность организационных связей по производству услуг (услуга – и есть основной продукт инфраструктуры), призванных поддерживать стабильную работу театральной системы в целом. Формирование инфраструктуры тесным образом связано с развитием самой театральной системы и, несмотря на смену экономических моделей (от рыночной до транзитивно-рыночной – через административную модель периода СССР), а также видоизменяющуюся во времени роль государства как регулятора художественного рынка, подчинено целям этой системы и регламентируется ее свойствами.

Сказанное не означает, что инфраструктура всегда и во всем соответствовала или соответствует состоянию системы (скажем, неразвитость театральной инфраструктуры в 70-х – 80-х годах XX века – периода «театрального бума» в СССР – отнюдь не мешала выпуску спектаклей, вошедших в золотой фонд истории театра), но в своем развитии она ориентируется к заранее заданному системой состоянию.

Иначе – параметры театральной инфраструктуры обретают очертания и наполняются содержанием – уже от ранних опытов первого

директора русского театра А.П.Сумарокова и затем, на протяжении истории, усложняются и видоизменяются, стимулируются развитием самой системы, а иногда и влияют на ее структуру. По справедливому суждению Ю.М.Орлова, «создание системы взаимосвязанных правил, инструкций – огромная и длительная работа», и элементы сложной и разветвленной театральной системы «разрабатывались постепенно, шаг за шагом, начиная с последних десятилетий XVIII столетия и проверялись и закреплялись практикой» [19]. «Театральное дело в дореволюционной России, – утверждает Г.Г.Дадамян, – было единой подвижной разветвленной системой, которая обеспечивала надежность существования и развитие театрального процесса» [20].

Реформы, предпринятые Александром II, стимулировали значительные перемены не только в социально-политической жизни России второй половины XIX века, но и оказались мощным толчком к развитию театральной жизни. В истории русского театра наступил период, «когда складываются предпосылки для реализации принципа самоорганизации культурной жизни и саморазвития театрального рынка, – отмечает современный исследователь. – Такая ситуация с очевидностью проявляется в провинции с 70-х годов, а в целом в России – с 80-х годов XIX века, когда после долгих лет в Санкт-Петербурге и Москве стала возможной деятельность частных театров» [21]. Значительную роль в процессе самоорганизации театральной жизни играло и русское меценатство, исторически поддерживаемое государством. От меценатов в немалой степени зависел успех частных предприятий: от частного театра Ф.А.Корша, построившего по проекту архитектора М.Н. Чичагова здание в Богословском переулке на средства купцов Бахрушиных – до Московского Художественно-общедоступного театра, переехавшего в 1902 году в театральное здание домовладельца Лианозова, которое было перестроено архитектором Ф.О.Шехтелем на средства С.Т.Морозова.

«Развитие культурной жизни страны во многом зависит от финансовой поддержки не только государства, но и общества. В России эта нелегкая миссия выпадает на долю сформировавшегося к рубежу веков мощного пласта торгово-промышленного класса. Именно его представители перехватывают у обедневшего дворянства эстафетную палочку меценатства, утверждая его как органическую

составную часть российской культуры II-ой половины XIX – начала XX века, становятся «строителями русской культурной жизни» (К.С. Станиславский). Получившие университетское образование дети и внуки неграмотных крепостных мужиков понимали значение просвещения и культуры в развитии страны. Чувство сопричастности с будущим России, или, другими словами, национально-патриотическая идея, естественно, в ее высоком и благородном смысле, была важным смыслообразующим мотивом благотворительности», – пишет Г.Г.Дадамян [22].

Развитие сети городских театров в провинции, импульсом чему послужили реформы Екатерины II в области местного самоуправления («Положение об учреждении для управления губерний Всероссийской Империи» от 1775 года), продолжалось на протяжении без малого века и после принятия «Городового положения» от 1870 года повлияло на формирование целостной театральной инфраструктуры, что с точки зрения исторического опыта представляется закономерным преимуществом саморазвивающейся и основанной на принципах самоорганизации театральной системы. Подтверждения тому, находим, в частности в современном исследовании эволюции правовых и организационно-управленческих взаимоотношений в истории городского театра XIX века [23], автор которого полагает, что «сформировавшийся на рубеже XIX – XX вв. способ управления городскими театрами отражал возможность влияния городского сообщества на организацию театрального процесса. Отсутствие непосредственной зависимости от государственных органов управления позволяло городским театрам ориентироваться, в первую очередь, на удовлетворение интересов зрителей конкретного города. С другой стороны, определенная свобода от зрительских пристрастий позволяла не только удовлетворять, но и формировать качественно новые эстетические запросы публики. Форма «городского театра» с момента его возникновения и на всем протяжении XIX века позволила местным властям использовать при организации театрального процесса в городе, исходя из объективно сложившихся обстоятельств, как принципы государственной организации, обусловленные действовавшим законодательством, так и принципы самоорганизации» [24].

Финансовую ответственность за деятельность театра в городе брала на себя Город-

Культурное наследие, традиции и инновации

ская Управа, которая делегировала контрольные функции так называемым театральным комиссиям, в свою очередь, отвечавшим за разумное использование выделенных из городского бюджета средств, назначение управляющего театром – директора или антрепренера, определяла регламент деятельности служащих, следила за набором антрепренером труппы и объявляемым репертуаром. Основные положения городских театральных комиссий, заверенные губернатором, направлялись для согласования в Министерство внутренних дел. С середины XIX века – времени активного формирования института антрепренерства – «вся деятельность по разработке, подписанию и курированию контрактов, заключавшихся между городом и антрепренером, находилась в ведении Театральных комиссий» [25]. Естественно, что деятельность театральных комиссий определялась городской спецификой (например, в Екатеринодаре комиссия именовалась «садово-театральной», т.к. театр Екатеринодара находился в Летнем саду и составлял с ним единый комплекс, в других городах такие комиссии называли художественно-театральными и пр.), однако задачи их как «посредников» между городскими Управами и театрами совпадали.

Так, обязанности театральной комиссии, учрежденной Омской городской Думой, исчислялись восемью пунктами: ««наблюдение за точным исполнением антрепренером всех условий договора по аренде городского театра»; 2) «общий надзор за театром, ремонт зданий, ремонт электрического освещения, отопления и водопровода»; 3) «наблюдение за инвентарем театра: пополнение инвентаря, а также и исключение негодного к употреблению имущества»; 4) «наем служащих для театра»; 5) «очередные дежурства во время спектаклей»; 6) «проверка проданных билетов во время спектаклей и получение причитающейся городу суммы со спектаклей»; 7) «составление сметы по содержанию театра на будущий год»; 8) «наблюдение за исполнением служащими при театре лицами возложенных на них обязанностей и поручений»» [26].

При этом наблюдательные функции не исключали исполнительных: если театральную комиссию не устраивал антрепренер, его взаимоотношения с нанятой труппой или составленный репертуар, то она могла отказать ему и пригласить того, чья репутация ее устраивала. Таким образом, органы местного самоуправления в условиях свободного театрально-

го предпринимательства оставляли за собой права контролера и брали на себя ответственность за состояние городской театральной инфраструктуры.

Начиная с последней четверти XIX века, практически все крупные промышленные города России обзаводятся театральными зданиями, что способствует поддержке института частного предпринимательства и построению разветвленной и осложненной продуктивными связями между антрепренерами (антрепризами) и городскими властями (театральными комиссиями и Губернатором, городскими Управами, Думами) театральной системы. «В ряде городов, – констатирует исследователь, – активность театральной жизни и строительство театральных зданий во многом связаны с деятельностью и инициативами повсеместно открывавшихся в 80-е годы XIX века местных обществ любителей драматического искусства. Строительство театральных зданий в 90-е годы часто получало материальную поддержку со стороны местных обществ попечительства народной трезвости, так как последние солидно финансировались из правительственного бюджета. <...> Таким образом, царское правительство косвенно... практически повсеместно способствовало строительству оснащенных театрально-концертных зданий, поначалу называвшихся «народными домами» и «народными театрами». В результате к концу XIX века на территории Российской империи была создана материальная база театра, обеспечившая его существование на протяжении последующего столетия» [27].

По мере профессионализации городских театров, ориентированных на модель императорских «образцовых» сцен, возникает потребность упорядочения театральной жизни в целом как с организационно-управленческой и нормативно-правовой сторон, так, безусловно, и в плане художественно-творческого развития. Вставший на путь самоорганизации отечественный театр нуждается в институтах, которые способны гарантировать стабильность его деятельности, обеспечить правовую защиту служащих, оказать поддержку в производственных нуждах, способствовать интеграции в общетеатральный процесс.

Повсеместное строительство городских театральных помещений, повлекшее за собой «создание системы взаимоотношений между органами местного самоуправления и антрепренерами, стимулирует и саму театральную

жизнь, способствует развитию театрально-эстетической мысли, что, в свою очередь, оказывает заметное влияние на художественно-творческий процесс.

Принципиально важным в историческом ракурсе представляется то обстоятельство, что наряду с материальной инфраструктурой (строительство театральных помещений) и выработкой организационно-правовых норм театральной деятельности в этот период активно развивается сеть так называемых любительских обществ, которые формируют поле общественного признания того или иного театрального предприятия.

Здесь следует сказать об особом пути русского театра и сопутствующем его развитию формировании театральной среды. Эта особенность впервые была подмечена А.С.Пушкиным, провозгласившим в «Моих замечаниях об русском театре», что «публика образует драматические таланты». И хотя поэт критическим взором оценивает зрительный зал времен Семеновы и Яковлева, историки понимают, что отнюдь не одним критицизмом рождена крылатая фраза, которая не только намекает на зрительские нравы, но и в точности передает складывающиеся взаимоотношения между театром и публикой. Не случайно Пушкин пишет в «Замечаниях» и о Н.И.Гнедиче, который, по сути, учил и наставлял Семенову, открывал ей «тайны искусства», и та, сделавшись «единодержавною царицею трагической сцены», образовывала и толпу любителей, и воспитывала вкус «просвещенных или пристрастных судей».

По словам историка А.А.Чепурова, с первой четверти XIX века начинает активно и содержательно развиваться процесс формирования театральной среды, и «взамен эстетическому и идеологическому диктату придворного театра, на протяжении XVIII века определявшего художественную направленность сценического искусства, приходит некая в значительной мере **саморегулирующаяся система**, управляемая не столько волею и эстетическим вкусом императора и придворного круга, сколько борьбой различных художественных партий, кружков и группировок. <...> Приходит время «просвещенных театралов», которые стремятся активно влиять на творческую политику и практику театра, предлагать и реализовывать свои концепции театра не только как художественной, но и как гражданской общественной институции» [28]. Эпоха

«просвещенных театралов», проникнутая горячими спорами, множеством эстетических диалогов, полемикой вокруг театра как общественного института, провоцировала становление театральной критики, аккумуляировавшей эстетический опыт и самой сцены, и зрительного зала, собиравшего «толпу любителей» и «пристрастных судей». Благодаря деятельности кружков и обществ театр интегрируется в общественную жизнь, а «идея театральнойности» становится общественной идеей. Театр как храм, кафедра, парламент берет на себя уникальную социально-общественную роль и, несмотря на то, что его деятельность ограничена государственным контролем, продолжает саморазвиваться и умножать свое влияние на общество. Причем возрастание этой роли во времени наблюдается не только в обеих театральных столицах, но и в провинциальных городах, где театр все более и более начинает выполнять университетские функции.

Формат статьи не позволяет в деталях проанализировать исторические свидетельства формирования театральной инфраструктуры, но не отменяет поставленной задачи определить ключевые в истории театра события, связанные с раскрытием заявленной темы. С нашей точки, зрения к таким относится создание московского Артистического кружка (1863 – 1883 гг.) и связанная с ним общественно-публицистическая деятельность великого русского драматурга А.Н.Островского. По сути, Артистический кружок представлял собой особый тип объединения, созданного для солидаризации прогрессивных театральных сил и Москвы, и России.

Любопытно заметить, что в отличие от зарубежного театра русский никогда не самоопределялся через корпоративное движение, внутри которого вызревают и общие задачи развития, и формы взаимоотношений с государственными структурами. История свидетельствует о том, что первая такая корпорация – «умельцы Диониса» – была создана в III веке до нашей эры, то есть в эпоху эллинизма, и включала в себя представителей различных театральных профессий – актеров, музыкантов, исполнителей танцев, поэтов, мастеров по изготовлению масок и специалистов в области сценической машинерии. Современный исследователь античного театра, выделяя роль первой театральной корпорации, подчеркивает, что «фактически «умельцы Диониса» существовали как государство

Культурное наследие, традиции и инновации

внутри государства: у каждого объединения были собственные чиновники и жрецы, посвященные Дионису. Во главе их стояли знаменитые актеры, которые одновременно были известными ораторами и дипломатами, так что полис доверял им самые ответственные речи и самые сложные переговоры... <...> благодаря «умельцам Диониса» театр во всем греческом мире стал престижным, доходным и высокопрофессиональным родом деятельности» [29].

На протяжении развития мирового театра корпоративные объединения играли важную организационную роль, благодаря им выстраивались цивилизованные отраслевые отношения и осуществлялось взаимодействие с властными структурами всевозможных уровней. Особо значительной была и остается роль корпораций во Франции: достаточно вспомнить средневековые пюи и владевшее театральной монополией в Париже «Братство Страстей», чтобы понять, почему власти Франции уже в наше время, в 2003 году, не могли оставить без внимания забастовку театральных осветителей, сорвавших проведение театрального фестиваля в Авиньоне, и отреагировали на требования корпорации. В США роль театральных корпораций, характеризующих развитость рыночной экономики, исторически брали на себя профессиональные союзы.

Из истории известно, что российский театр ускоренными темпами осваивает эстетический опыт театра зарубежного, однако многое из того, что в зарубежном театре регулируется корпоративным или профсоюзным движением, в России решается исключительно в сфере общественного движения и путем частной инициативы. «Артистический кружок», созданный в 1865-м по инициативе А.Н.Островского, Н.Г.Рубинштейна, В.Ф.Одоевского и других деятелей художественной культуры, – пожалуй, наиболее яркий тому пример. Кружок, просуществовавший до 1883-го года, объединял актеров, музыкантов, писателей, художников.

«Весьма ощутительный недостаток эстетических удовольствий и необеспеченность положения представителей русского искусства давно вызывали в Москве заботливость общества, – писал А.Н.Островский в своей «Записке о Московском Артистическом кружке. – Вследствие этих побуждений, с утверждения его высокопревосходительства господина министра внутренних дел, в 1865-м году

основан в Москве Артистический кружок. Цель учреждения: 1) доставлять обществу эстетические удовольствия исполнением музыкальных произведений и литературных чтений и 2) предлагать материальные пособия нуждающимся артистам, художникам и их семействам.

В первый год существования (по 1-е января 1867 г.) Артистический кружок 1) успел дать 86 музыкально-литературных вечеров; на них исполнено 232 пьесы классической и оперной музыки и прочитано 31 литературное произведение; 2) начинающим артистам давал возможность познакомиться с публикой, вследствие чего некоторые из них упрочили свое положение, приобретая казенные места, а другие – частные уроки, 3) и в помощь нуждающимся артистам выдал то в виде платы за исполнение музыкальных сочинений, то в виде пособия их семействам около 3000 рублей» [30].

Как видно из приведенного фрагмента «Записки...», «Артистический кружок» по образу и подобию учрежденного в 1859 году в Петербурге «Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым» заботится о трудоустройстве и материальном положении артистов и ведет деятельность по пропаганде современного театрального искусства. В частности, читки пьес, получившие название «семейно-драматических вечеров», а затем и их сценическое исполнение, позволяет клубу знакомить своих членов с запрещенными цензурой произведениями и преодолеть запреты на устройство частных спектаклей, введенные монополией императорских театров. Отметим как важную функцию кружка и то, что начинающие артисты через членство в клубе получают возможность брать частные уроки и таким образом совершенствовать свое образование.

«Московский артистический кружок... занимал весь огромный бельэтаж бывшего голицынского дворца, купленного в сороковых годах купцом Бронниковым, – читаем у В.В.Гиляровского. – Кружку принадлежал ряд зал и гостиных, которые образовывали круг с огромными окнами на Большую Дмитровку с одной стороны, на Театральную площадь – с другой, а окна белого голицынского зала выходили на Охотный ряд.

Противоположную часть дома тогда занимали сцена и зрительный зал, значительно перестроенные после пожара в начале этого столетия.

<...> Любимым местом гуляющей по фойе публики всегда был белый зал с мягкой мебелью и уютными уголками.

Великим постом это фойе переполнялось совершенно особой публикой – провинциальными актерами, съезжавшимися для заключения условий с антрепренерами на предстоящий сезон.

<...> Здесь все чувствовали себя запросто: Гамлет и могильщик, Пиккилы и Ахиллы, Мария Стюарт и слесарша Пошлепкина. Вспоминали былые сезоны в Пинске, Минске, Хвалынске и Иркутске.

Все актеры и актрисы имели бесплатный вход в Кружок, который был для них необходимостью: это было единственное место для встреч их с антрепренерами» [31].

Таким образом, еще одной функцией, которую брал на себя кружок, становилась *функция общественного театрального агентства или актерской биржи*, на которую в преддверии очередного сезона собирались в поисках трудоустройства провинциальные актеры. Островский, который с 1866 года заведовал репертуарной частью московских императорских театров, однако, не испытывал иллюзий в отношении того, что дополнительные уроки, полученные артистами-членами кружка, смогут в одночасье превратить их в тех профессионалов, каких ему не доставало ни на императорских сценах, ни – тем более – провинциальных. Более того, наблюдая за провинциальными «гамлетами», «пиккиллами» и «слесарскими пошлепкиными», которые искали счастья в фойе дворца Бронникова, где великим постом устраивалась импровизированная актерская ярмарка, он с непримиримой настойчивостью радетеля за создание национального театра писал: «Немного пользы принесли клубам и провинциальные актеры, которые, за весьма малым исключением, суть те же любители. В провинции театральных школ нет, актеру учиться негде и некогда, там и хорошие актеры портятся и приобретают недостатки, от которых всю жизнь освободиться не могут. Прежде, лет 30-40 тому назад, провинциальные труппы, которых было очень немного, составлялись из артистов, более или менее подготовленных; в них вошли обломки старых барских трупп целыми семействами, в них участвовали бравшие продолжительные отпуска артисты императорских театров и кончившие курс воспитанники театральных училищ, которых начальство отпускало в провинцию для практики. В последнее десятилетие почти все старые

провинциальные актеры уже сошли со сцены; а между тем с каждым годом число провинциальных трупп возрастает, и в настоящее время уже нет почти ни одного уездного города, в котором бы не было театра» и сетовал на то, что «уничтожением подготовительных драматических классов при императорских театрах нанесен такой удар сценическому искусству, от которого ему не поправиться очень долго даже при самых энергических условиях. Надо немедленно начать поправлять дело, иначе мы совсем останемся без артистов. Императорские театры должны непременно иметь у себя подготовительные школы для всех своих трупп: во-первых, достоинство императорских театров требует, чтобы все труппы их состояли из артистов, специально и вполне подготовленных к своему делу; во-вторых, императорские театры должны служить образцами для всех других театров, а образцовым театром нельзя быть, не имея образцовых актеров; в-третьих, что самое важное, императорские театры должны завести и установить у себя избранный репертуар, чтобы руководить вкусом публики и заставить ее подчиниться культурному влиянию искусства, а устойчивость репертуара, как уже сказано выше, невозможна без труппы, хорошо подготовленной и дисциплинированной» [32].

Наряду с проблемами *образования* Островского заботили и проблемы *авторского права*: в 1879 году он становится членом «Собрания драматических писателей», в состав которого входят крупнейшие писатели и драматурги этого периода (П. Д. Боборыкин, Н. С. Лесков, Н. А. Некрасов, А. Ф. Писемский, М. Е. Салтыков-Щедрин, А. К. Толстой, И. С. Тургенев и др.). А уже в 1874 году преемником Собрания становится «Общество русских драматических писателей», председателем которого избирается Островский. Через год новое преобразование – в «Общество русских драматических писателей и оперных композиторов», которое развивает агентурную сеть по всей России. Уполномоченные агенты готовят договоры с антрепренерами относительно авторских гонораров за постановку пьес, принадлежащих членам Общества. В том случае, если владелец театра или антрепренер отказываются выплачивать вознаграждение, им предъявляется заверенный у нотариуса акт, запрещающий использовать текст. В исключительных случаях дело передается в судебные инстанции, небезынтересно при этом, что авторские права писателей-членов Общества в судах с 1877 года представляет

Культурное наследие, традиции и инновации

присяжный поверенный, глава юридической службы Общества Ф.Н.Плевако [33].

Деятельность Островского в свете рассматриваемой проблемы интересна и с эстетической, и с этической позиций, которые не оставались незамеченными, а сам драматург получал административные права – с тем, чтобы воплощать свои идеи на государственном уровне. Так, он инициирует работу комиссии для пересмотра законоположений по всем частям театрального управления, а в 1881 году – за год до реформы Императорских театров – одновременно с заведованием репертуарной частью московских театров становится главой театрального училища.

Особо отметим, что в круг общественных и профессиональных забот А.Н.Островского входят важнейшие элементы театральной инфраструктуры:

- 1). *Взаимоотношения писателей-драматургов с институтом цензуры;*
- 2). *Авторское право;*
- 3). *Образование и профессиональная подготовка актеров;*
- 4). *Общественно-социальная поддержка театральной деятельности, в том числе меценатство.*
- 5) *Управление театральным делом, в том числе формирование директорского корпуса.*

«Национальный театр есть признак совершеннолетия нации», – утверждает Островский и немало размышляет над сложившейся театральной системой, в которой образцовый театр видится ему точкой отсчета, примером, своеобразным маяком, на свет которого должны ориентироваться все другие. «...образцовый театр Москва должна иметь прежде, чем будет дозволена полная свобода театров, – полагает драматург. – Спекуляция образцового русского театра не выстроит: он не сулит больших выгод, а на первых порах может быть даже и безвыгоден и убыточен. В Москве, не имеющей русского образцового театра, свобода театров принесет русскому драматическому искусству более вреда, чем принесла его монополия. Возникнет неразумная конкуренция, предприниматели погубят сами себя, скомпрометируют хорошее дело, и солидное искусство на время совсем заглухнет. Антрепренеры пойдут на перебой, переманивая друг у друга артистов и возвышая им плату и соперничая в роскоши декораций и вообще постановки; и все это в ущерб внутреннему содержанию спектаклей. При больших затратах, обыкновенных и даже

хороших сборов уж будет мало, потребуются сборы чрезвычайные. Да и вообще спекуляция ищет скорой наживы, быстрого обогащения и скромными сборами довольствоваться не станет. Чтоб иметь чрезвычайные сборы, надо чем-нибудь удивлять Москву, показывать зрителям диковинное, невиданное. Для привлечения публики потребуются некоторые особенные приемы, и тут уж недалеко до осквернения храма муз разными посторонними искусству приманками. Практикующиеся теперь приманки состоят в раздражении любопытства или чувственности: публика привлекается или беспрестанной сменой блестящих декораций, или опереткой с канканом».

И далее: «Без образцового театра искусство достанется на поругание спекуляции; без такого репертуара публика собьется с пути, у ней не будет маяка, который показывает, где настоящее искусство и какое оно...»

Если я буду так счастлив, что мои соображения заслужат внимания правительства и удостоятся одобрения, я, как председатель Общества русских драматических писателей, охотно возьму почин этого дела на себя. В успехе я заранее уверен, так как мне неоднократно случалось слышать от лучших представителей московского купечества о желании их иметь свой Русский театр и о готовности не пожалеть значительных пожертвований на это дело. Если когда-нибудь такой театр возникнет Москве, он будет дорогим, любимым, постоянным, вечным театром для москвичей. Все другие частные театры будут временные: под влиянием того или другого направления, идущего из Парижа, эти временные театры то будут возвышаться, то падать, то богатеть, то беднеть, а он будет стоять незыблемо и будет всегдашней школой для русских артистов и народных писателей и истинной отрадой для простой, свежей русской публики» [34].

Столь пространное высказывание А.Н. Островского приводится не только затем, чтобы продемонстрировать как этическую, так и эстетическую направленность его деятельности, но прежде всего – как доказательство тому, что в 60 – 70-е гг. XIX века в России складываются благоприятные обстоятельства для самоорганизации театрального дела, одновременно стимулирующие и развитие театральной инфраструктуры.

Причем эти обстоятельства способствуют развитию частной инициативы и как бы запускают прежде неизвестные механизмы театральной деятельности. Не случайно про-

фессор Г.Г.Дадамян в аналитической статье о развитии театрального дела в России подчеркивает, что сложившаяся в дореволюционной России театральная система «напоминала пирамиду, устойчиво возвышавшуюся на неустойчивом основании. Вершиной пирамиды были пять императорских театров, финансируемых из бюджета министерства Двора. Аналогичным преимуществом субсидирования, но уже из казны, пользовались и казенные театры, создававшиеся по инициативе властей на окраинах империи... Муниципальные театры формируются на всем пространстве страны после появления «Городового положения» (1870 г.)... В разные годы важную культурную миссию в обществе выполняли частные стационарные театры, принадлежавшие обычно крупным, расчетливым предпринимателям или выборным распорядителям товариществ... Неустойчивым основанием театральной пирамиды была антреприза – протая и коллективная...» [35].

Образ пирамиды, смоделированный исследователем на основе исторических фактов, с нашей точки зрения, выражает центростремительные эволюционные процессы, свойственные любой открытой системе, подчиняющейся в числе прочих и принципу самоорганизации. При этом следует обратить внимание на такую характеристику этого образа, как **неустойчивость**. Перечисляя основные механизмы самоорганизации (соответственно, структурная общность объектов, функциональная общность объектов, случайность как творческий элемент мира), А.И. Беленький говорит о том, что «практически в любой взятой для примера системе можно проследить цикличность ее функционального развития». По его наблюдениям, такой процесс связан с «состоянием неустойчивости системы в это время» и «использованием внутренних свойств системы... для усиления своего развития». «Неустойчивость, – приходит к выводу ученый, – состояние системы, которое ведет ее к развитию, создает условия для самосовершенствования» [36]. В современной теории систем **самоорганизация** трактуется как неравновесное упорядочение, и по аналоговой схеме стоит воспользоваться этим определением, чтобы комментировать «пирамидное» состояние театральной системы, предложенное Г.Г.Дадамяном в качестве основной характеристики театрального дела в дореволюционной России.

Неравновесное упорядочение, следуя принятой логике, приводит в этот период к ак-

тивному накоплению театральной системой разнообразных элементов, которые открывают в ней новые свойства и стремятся к согласованию. В этом процессе (см. приведенные выше высказывания А.Н.Островского) в одинаковой степени важны и художественно-творческие векторы развития, и организационно-управленческие. Причем те и другие взаимосвязано стимулируют рост обеспечивающей продвижение системы к своему финальному значению.

В ряд подобных векторов, отражающий становление театральной инфраструктуры, безусловно, следует поставить деятельность частных театральных агентств и Российского театрального общества (РТО, впоследствии Императорского Российского театрального общества – ИРТО). Их создание можно и нужно рассматривать как свидетельство активного формирования театральной системы, все более структурирующейся по мере саморазвития. Более того, возникшие в один исторический период частные и общественные институты определили реальную инфраструктуру театра, и, пользуясь терминологией Г.Г.Дадамяна, послужили основанием «пирамиды» театральной инфраструктуры всей России.

Очевидно, что прообразом и «стартовой моделью» для основания ИРТО, как и для крупнейшего частного театрального агентства Е.Н.Рассохиной, послужили общественные инициативы А.Н.Островского и его сподвижников – от основания Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым (1859), Артистического кружка (1865), Собрания русских драматических писателей (1870), Общества русских драматических писателей и оперных композиторов (1874). Результатом этого общественного движения стала отмена монополии Императорских театров на публичные театральные зрелища, объявленная правительством 24 марта 1882 года.

По сути, все предприятия А.Н.Островского демонстрировали необходимость свободного развития и саморегуляции театральной системы, высвобождения ее из-под диктата государственных ограничений. Взаимосвязанность, нерасторжимость художественно-эстетических и этически-правовых вопросов, проповедуемая этим движением, служила мощным стимулом саморазвитию русского театра.

История Российского театрального общества практически ведется с 1877 года, со вре-

Культурное наследие, традиции и инновации

мени учреждения Общества взаимного вспоможения русских артистов, которое в 1883 году было реорганизовано в Общество для пособия нуждающимся сценическим деятелям, и в 1894 году, наконец, – в РТО. В ходе этого процесса видоизменялись, усложнялись и преобразовались цели и задачи институции, которую К.С.Станиславский характеризовал как посредника и советника театральных предприятий и сценических деятелей [37].

Поначалу вменяя себе в задачу профессиональную, правовую и социальную защиту актера, определенную обстоятельствами практической театральной жизни (зависимостью от антрепренера – в первую очередь), РТО со временем значительно увеличило спектр деятельности, распространив сферу своего влияния на театр в целом. В этом смысле показательна сентенция, вынесенная нынешним СТД-ВТО РФ (преемником ИРТО) в историческую главу о своей деятельности: «Но всем было ясно, что защищать интересы конкретных работников театра, не защищая театр в целом, невозможно» [38].

Собственно говоря, «защита театра» подразумевала четкую структуризацию всех форм и аспектов его деятельности – и не только в обеих столицах, но и на всем пространстве России. Уже к 1875 году по стране насчитывалось 75 так называемых «зимних трупп». Поэтому, согласно Уставу, сверхзадача ИРТО определялась как содействие всестороннему развитию театрального дела, а его усилия распространялись не только на «вспоможение» актерам, но и на всемерную поддержку российского театра в целом.

Не имея возможности в рамках данной работы остановиться подробно на исторических вехах ИРТО, выделим из них ту единственную, которая касается интересующей нас темы – формирования инфраструктуры театрального дела в России. Еще в уставе Общества для пособия нуждающимся артистам (1982 год) говорилось о необходимости создания справочно-статистического бюро, которое организуется четыре года спустя – в 1896-м году, на два года позже открытия частного агентства Е.Н.Рассохиной. По сути, можно говорить об историческом совпадении частной и общественной инициатив, в чем проявилась объективная картина театрального дела в России. Вероятно, спроектированное в Уставе объединение стало возможным в реальности исключительно потому, что пример частной инициативы, подан-

ный Е.Н.Рассохиной, оказался и удачным, и показательным, и востребованным самим временем с его духом перемен и обновлений.

Создание Театрального справочно-статистического бюро ИРТО, которое привело к подготовке так называемого Нормального договора, регулирующего театральную жизнь, представляется нам – в свете логических размышлений и осмысления темы исследования – вершиной инфраструктурной пирамиды театрального дела в России.

Еще раз укажем: образованию Театрального справочно-статистического бюро ИРТО, объединившего в себе различные инфраструктурные элементы театральной системы (они будут перечислены ниже, когда речь пойдет о программе ИРТО), предшествовало открытие частного агентства Е.Н.Рассохиной, что представляется не случайным, а закономерным. В конечном итоге, в перспективе истории два года между этими событиями (открытием первого частного агентства и Театрального справочно-статистического бюро ИРТО) не играют существенной разницы, но важен – черед. Существенно для самоорганизации театральной системы то, что инициативы «снизу» «опережают» общественно-социальный заказ. В стремлении системы к своему финальному значению проявляется объективная закономерность, которую сегодня, «задним числом», можно рассматривать и как научно predetermined. «Принцип самоорганизации зиждется на общественной инициативе и частной предприимчивости, – находим подтверждение этому выводу у Г.Г.Дадамяна. – Массовое театральное движение в стране в конце XIX века нуждалось в развитой социально-культурной инфраструктуре» [39].

Тем более показательна информация П.М.Пчельникова, в 1882 – 1898 гг. управлявшего конторой и училищем Московских императорских театров, собранная в «Справочной книжке по театральному делу» и опубликованная в 1900-м году.

Апеллируя к ней, сравним программы театрального агентства Е.Н.Рассохиной и Театрального справочно-статистического бюро ИРТО, начав, соответственно, с первого:

«Программа деятельности агентства.

1. Посредничество по ангажементам и заключению контрактов между антрепренерами, музыкально-драматическими обществами, представителями театральных товариществ, и артистами как драматическими, так

и оперными, опереточными, а также режиссерами, капельмейстерами, хормейстерами, хористами, музыкантами, аккомпаниаторами, суфлерами, декораторами, машинистами и другими лицами, имеющих отношение к театральному делу.

2. Формирование трупп и приглашение на гастроли известных артистов.

3. Посредничество между антрепренерами и директорами театров в переговорах с уже организовавшимися товариществами.

4. Формирование балетных трупп и указание на отдельных балетных артистов.

5. Приглашение русских и иностранных Артистов для кафе-шантанов, садовых (открытых) сцен и цирков.

6. Сообщение справок и сведений как то: а) адреса антрепренеров, артистов и других лиц, имеющих отношение к театру, кто состоят членами агентства; б) сведения о свободных театрах и условиях их аренды; в) извещения о вновь формирующихся товариществах; г) сведения по «Обществу русских драматических писателей и оперных композиторов»: правила вознаграждения авторов дирекциями столичных театров за право постановки новых пьес, списки вновь разрешенных к драматическому исполнению произведений, условия премий: Грибоедова и Вучины, адреса писателей и композитов.

7. Прием в агентство всякого рода объявлений и заявлений, как от антрепренеров, артистов, так равно и от дирекций театров, представителей театральных обществ, городских управ, владельцев театров и проч. Учреждений.

8. Прием, хранение и выдача антрепренерам и артистам всякого рода корреспонденции и телеграмм, адресованных в агентства.

9. Посредничество между владельцами театров и архитекторами специалистами по составлению планов и смет на постройку, переделку и ремонт театров, при соглашении с владельцами театров, посылает от себя сведений лиц для производства предполагаемых построек. Кроме того агентство принимает на себя посредничество по устройству электрического освещения и усовершенствованных способов отопления театров.

10. Прием заказов: а) на костюмы, трико и обувь б) парики и грим в) декорации, машины, осветительные аппараты и всякого рода приспособления для сценических эффектов. По желанию и по предварительному соглашению с антрепренерами, дирекциями театров и теа-

тральными обществами Агентство посылает от себя декораторов, машинистов и костюмеров.

11. Постановка декораций для домашних и любительских спектаклей.

12. Прием новых пьес для просмотра и посредничество между дирекциями столичных театров и авторами, живущими в провинции и не имеющими возможности вести непосредственно переговоры с дирекциями театров по постановке своих произведений на столичных сценах.

13. Предоставление новых пьес в драматическую цензуру, театрально-литературный комитет и общую цензуру для печати.

14. Формирование и пополнение театральных библиотек, переписка пьес, отдельных ролей нот, а также высылка иногородним по первому их требованию всевозможных драматических произведений и вообще всего, что до настоящего времени печаталось о театре и для театра» [40].

Анализируя программу – достаточно объемную и реализованную практически по каждому из своих пунктов, о чем свидетельствуют архивные документы и мемуарная литература, можно выделить те направления деятельности агентства, которые соответствуют инфраструктуре театрального дела. Прежде всего – это *вопросы трудоустройства и регулирования правовых отношений* между работниками и работодателями (включая формирование трупп и обеспечение гастролей); *посредничество в производственно-технологической сфере* (включая подготовку смет на постройку, переделку и ремонт театральных помещений, обеспечения их электроосвещением и теплоснабжением); *формирование информационной базы* (сбор сведений о свободных театрах, условиях их аренды, а также о вновь формирующихся антрепризах и товариществах); *прием и выполнение заказов* по изготовлению реквизита, костюмов, постижерных изделий и гримировальных принадлежностей, декораций; *прокат* осветительной аппаратуры и прочего театрального имущества; *постановка (монтаж) декораций*; *подготовка к изданию новых пьес и урегулирование авторских прав* (включая взаимоотношения с цензурными комитетами, переписку и распространение пьес, ролей, нот и прочей театральной литературы).

Теперь сопоставим программу агентства Е.Н.Рассохиной с программой Театрального справочно-статистического бюро ИРТО – также по публикации Г.М.Пчельникова:

Культурное наследие, традиции и инновации

«1. Театральное справочно-статистическое бюро в Москве, учрежденное русским театральным обществом имеет целью: а) собрание, обработку и свод статистических сведений о положении театрального дела в России; б) сосредоточение справочных сведений по спросу и предложению на артистический труд; в) посредничество при покупке, продаже, найме зданий, отдачи в прокат и т.п. всякого рода театрального имущества и принадлежностей, а также при постройке и переделке театральных зданий, и приеме всякого рода объявлений и выдача справок, до театрального дела относящихся д) содействие к приисканию ангажементов для всех сценических деятелей и их помощников е) посредничество при заключении контрактов на службу в антрепризах, любительских обществах и артистических товариществах ж) устройство, по предложению частных лиц театральных предприятий, составление трупп, организацию поездок столичных и провинциальных артистов, постановку спектаклей на любительских, домашних, фабричных и т.п. сценах в Москве и ее окрестностях з) прием от драматических писателей полномочий на представительство их авторских прав в частных театрах, а также, по желанию авторов, рекомендацию частным театрам пьес для постановки и) устройство по мере возможности и надобности, спектаклей и литературно-музыкальных вечеров, с целью доставить случай артистам ознакомиться со своими сценическими силами руководителей театральных предприятий.

2. По мере развития своей деятельности, Бюро организует театральную библиотеку, снабженную пьесами текущего и прежнего репертуара.

3. Артисты и другие театральные деятели, вступившие в члены бюро и желающие пользоваться его посредничеством, приглашаются в бюро по их сценической деятельности, а именно: обозначение амплуа, репертуар ролей, афиши, контракты прежних лет, отзывы в печати, фотографические карточки и прочее. Кроме того члены бюро должны сообщать свой адрес и условия предстоящего ангажемента, а о перемене адреса и условий ангажемента уведомить бюро. Желающие сдать театр, сад и проч., доставляют подробные сведения о театре: планы зданий, вместимость, цены на места, суммы налогового сбора, данные относительно сцены и сценических приспособлений, описи инвентаря, условия сдачи театра, буфета, вешалки, сведения о сборах, репертуаре и труппах последних сезонов.

4. Дирекция театров, антрепренеры, представители артистических товариществ и любительских обществ могут также пользоваться посредничеством бюро по предложению ангажементов всякого рода театральным деятелям» [41].

Итак, невооруженным глазом видно, что программы частного агентства Е.Н.Рассохиной и Театрального справочно-статистического бюро ИРТО практически полностью совпадают. Главной задачей своей деятельности и то, и другое видит **посредничество** (не случайно это слово чаще всего употребляется в определении насущных задач, не случайно «посредником» ИРТО называет К.С.Станиславский). И агентство, и бюро берут на себя регулятивные функции внутри существующей театральной системы, обеспечивая тем самым содействие ее устойчивому функционированию и развитию.

В свою очередь, исходными импульсами для организации обоих предприятий послужила сложившаяся и подробно описанная «участниками событий» картина театральной жизни России последней четверти XIX века, в которой стихия чаще преобладала над правилами, случай – над закономерностью, конфликт – над порядком. Зависимость артистов от антрепренеров, театральных предприятий – от различных и зачастую непредсказуемых обстоятельств, складывающихся в городах, где они устраивались, заведомое неравенство возможностей императорских сцен и частных театров, антреприз, товариществ, – все это диктовало потребность в упорядочении театральной жизни и поиске тех механизмов, которые бы обеспечивали с одной стороны – свободу творчества, с другой – материальную стабильность.

Современники (они же – участники событий) живо обсуждали спектр возможностей, которые предоставляли агентство Рассохиной и Театральное справочно-статистическое бюро ИРТО, и в основном определяли преимущества «участия» в том или ином предприятии по шкале оплаты членских взносов (сопоставляя различные источники, можно сказать, что она была практически равной – по 2 рубля в год, хотя бюро ИРТО при единовременном взносе в 100 рублей освобождало своих членов от годовой платы, а агентство Рассохиной взимало с каждой предоставленной сделки 10 % комиссионных) [42]. Однако в свете рассматриваемой темы нас интересуют не отличия деятельности и регламент частной

и общественной институций, а совпадения – целенаправленные действия по корреляции театральной системы в целом, несмотря на коммерческий статус первой и общественный – второй. Следовательно, опуская подробности, небезынтересные с позиций истории театрального дела и долженствующие составить предмет отдельных исследований, укажем на то обстоятельство, что театральная система России «изнутри» коррелировала (то есть – совмещала происходящее) «переменные прямые», чтобы достичь своего финального целостного состояния.

Фокусной точкой совмещения стал так называемый Нормальный договор, выработка которого началась на Первом Всероссийском съезде сценических деятелей (1897) и продолжалась вплоть до 1917 года, хотя рекомендательно Нормальный договор вступил в силу с 1903 года. Разработанное ИРТО типовое трудовое соглашение «Нормальный договор» с 1 января 1903 года, – читаем у Ю.М.Орлова, – стало обязательным для всех членов ИРТО, и все контракты, заключаемые через Бюро, осуществлялись неукоснительно на основании этого соглашения. Практически это был первый профессиональный коллективный договор для сценических деятелей, выходящий за рамки одной конкретной театральной организации и охватывающий театральное сообщество в целом. Бюро ИРТО удалось в кратчайшие сроки стать высоко авторитетной организацией среди театральных деятелей, в особенности в провинции» [43].

«Театральное сообщество в целом» в рассматриваемый период созрело для оформления корпоративно-этических норм и, по справедливому суждению Ю.М.Орлова, «не только сословная, но и профессиональная часть стояли в то время в нашем отечестве на высочайшем уровне. Авторитет ИРТО среди сценических деятелей ощутимо влиял на развитие театрального дела в стране. Фамилия предпринимателя или сценического деятеля, нарушившего профессионально-этические нормы, попадала на информационную «черную доску» ИРТО, и это самым серьезным образом осложняло его карьеру. <...> Уже из сказанного ясно, что весьма распространенное мнение о предпринимателях как вольных хозяевах, свободных от обязательств, и, главное, бесконтрольных – ошибочно, если иметь в виду развитие театрального дела в пред-революционное двадцатилетие, примерно со второй половины XIX века. Деятельность

огромной сети российских театров протекала не только в рамках, установленных правилами ИРТО, но часто успешно регламентировалась городскими властями. В XIX веке губернские власти и их представители, а после 1870 года полномочные представители органов местного самоуправления (городских дум) и общественность во многих городах достаточно рационально вели театральное дело задолго до создания ИРТО» [44].

Разветвленная театральная система России к рубежу веков представляла собой рационально устроенное производство, отличающееся многообразием организационных и управленческих форм, поддерживаемое сформированной инфраструктурой и подчиненное корпоративно-этическим нормам, закрепленным созданием ИРТО и разработанным по его инициативе Нормальным договором. При этом система продолжала развиваться и вырабатывала все новые методы и формы организации театрального дела. Так, возникший в 1898 году Московский художественный театр осуществлял свою деятельность на безконтрактной основе, изначально разрабатывая и претворяя в жизнь намеченную Уставом коллективную этическую программу. Инновационным характером отличались также организационная модель и экономическое устройство МХТ.

Достаточно быстрыми темпами к рубежу XIX – XX вв. развивается и инфраструктура русского театра: вслед за московским агентством Е.Н.Рассохиной открываются агентства в Киеве, Риге, Петербурге; контору по прокату актерского гардероба, которая затем расширяется за счет пошивочных мастерских, заводит владелец балаганного театра «Развлечение и польза» А.П.Лейферт. Все это позволяет заключить, что России стремительно прошла путь «к становлению цивилизованного рынка культуры» и что «благодаря реализации принципа самоорганизации Россия в конце XIX – начале XX стала действительно великой театральной державой» [45].

Однако известные исторические обстоятельства, изменившие в 1917 году государственный строй, повлияли и на развитие «цивилизованного рынка культуры», по сути, упразднив его и переподчинив театр и театральную жизнь России командно-административному управлению. Установившийся на достаточно длительный срок тоталитарный режим изменил функционирование сложившейся театральной системы, выступил своеобразной *точкой бифуркации*.

Культурное наследие, традиции и инновации

Библиография:

1. Дадамян Г.Г. Борьба двух начал в организации театрального дела России // Новый поворот, или культура моего поколения. СПб.: «Балтийские сезоны», 2010. С. 125.
2. Данилов С.С. Материалы по истории русского законодательства о театре // О театре. Л.; М.: Искусство, 1940. С. 67; Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника. 1741-1750. М.: Наука, 2003. 878 с.
3. Пилогин А.А. Реформы в Императорских театрах. 1882 год. Из истории организации творческого процесса в русском театре. М.: «ГИТИС», 2003. С. 123.
4. Г.Г.Дадамян. Культура и хозрасчет: соблазны аукциона // Театр между прошлым и будущим. М.: Темплан, 1989. С. 8.
5. Большой экономический словарь / Под ред. А.Н.Азриляна. М.: Институт новой экономики, 2007. 469 с.
6. Орлов Ю.М. Контракт как форма трудовых отношений в русском театре // Жизнь сцены и контрактный мир. М.: Издательство «ГИТИС», 1994. С. 42.
7. Дадамян Г.Г. Театр в культурной жизни России в годы первой мировой войны (1914-1917). М.: ГИТИС, 1987. С. 11.
8. Мостовая. Г.И. Город и театр: пути взаимодействия // «Страстной бульвар, 10». № 6-46. М.: СТД РФ, 2002. С. 22.
9. Большакова Ю.Б. Становление профессиональных отношений в провинциальном театре России // Жизнь сцены и контрактный мир. М.: Издательство «ГИТИС», 1994. С. 31.
10. Чепуров А.А. Театр и драматургия первой четверти XIX века // История русского драматического театра. М.: ГИТИС, 2005. С. 80.
11. Трубочкин Д.В. Театр Древней Греции // История зарубежного театра. СПб.: Искусство. СПб., 2005. С. 35.
12. Островский Н. Записка о Московском Артистическом кружке (1867 г.) // Островский А.Н. Полное собр. соч. в 16-ти томах. Т. 12. М.: ГИХЛ, 1949-1953. С. 35-36.
13. Гиляровский В.А. Москва и москвичи. М.: АСТ, 2005. С. 286-288.
14. Островский А.Н. О театральных школах // Н.А. Кропачев, А.Н. Островский на службе при императорских театрах, М., 1901. С. 14, 28.
15. Островский А.Н. Записка об авторских правах драматического писателя // А.Н. Островский о театре. Записки, речи и письма. М.-Л.: Искусство», 1941. С. 38-46.
16. Островский А.Н. Записка о положении драматического искусства в России в настоящее время // Островский А.Н. Полное собр. соч. Т. 12. Статьи о театре. Записки. Речи 1859-1886. М.: ГИХЛ, 1952. С. 120.
17. Бельский А.И. Об информационных аспектах изменения систем // Информация – Коммуникация – Общество (ИКО): Тезисы докладов и выступлений Международной научной конференции. СПб.: 2000. С. 23-25.
18. Станиславский К.С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М.: Искусство, 1953. С. 157.
19. Пчельников П.М. Справочная книжка по театральному делу. М., 1900. 307 с.
20. Покровская Ю.А., Большакова Ю.Б. ИРТО: Опыт профессиональной и социальной защиты театрального сообщества // Жизнь сцены и контрактный мир. М.: ГИТИС, 1994. С. 70-79.
21. Орлов Ю.М. Контракт как форма трудовых отношений в русском театре. // Жизнь сцены и контрактный мир. М.: ГИТИС, 1994. С. 72.

References (transliterated):

1. Dadamyan G.G. Bor'ba dvukh nachal v organizatsii teatral'nogo dela Rossii // Novyi povorot, ili kul'tura moego pokoleniya. SPb.: «Baltiiskie sezony», 2010. S. 125.
2. Danilov S.S. Materialy po istorii russkogo zakonodatel'stva o teatre // O teatre. L.; M.: Iskusstvo, 1940. S. 67; Teatral'naya zhizn' Rossii v epokhu Elizavety Petrovny. Dokumental'naya khronika. 1741-1750. M.: Nauka, 2003. 878 s.
3. Pilyugin A.A. Reformy v Imperatorskikh teatrakh. 1882 god. Iz istorii organizatsii tvorcheskogo protsessa v russkom teatre. M.: «GITIS», 2003. S. 123.
4. G.G.Dadamyan. Kul'tura i khozraschet: soblazny auktsiona // Teatr mezhd u proshlym i budushchim. M.: Templan, 1989. S. 8.
5. Bol'shoi ekonomicheskii slovar' / Pod red. A.N.Azriilyana. M.: Institut novoi ekonomiki, 2007. 469 s.

6. Orlov Yu.M. Kontrakt kak forma trudovykh otnoshenii v russkom teatre // Zhizn' stseny i kontraktnyi mir. M.: Izdatel'stvo «GITIS», 1994. S. 42.
7. Dadamyan G.G. Teatr v kul'turnoi zhizni Rossii v gody pervoi mirovoi voyny (1914-1917). M.: GITIS, 1987. S. 11.
8. Mostovaya. G.I. Gorod i teatr: puti vzaimodeistviya // «Strastnoi bul'var, 10». № 6-46. M.: STD RF, 2002. S. 22.
9. Bol'shakova Yu.B. Stanovlenie professional'nykh otnoshenii v provintsial'nom teatre Rossii // Zhizn' stseny i kontraktnyi mir. M.: Izdatel'stvo «GITIS», 1994. S. 31.
10. Chepurov A.A. Teatr i dramaturgiya pervoi chetverti XIX veka // Istoriya russkogo dramaticheskogo teatra. M.: GITIS, 2005. S. 80.
11. Trubochkin D.V. Teatr Drevnei Gretsii // Istoriya zarubezhnogo teatra. SPb.: Iskusstvo. SPb., 2005. S. 35.
12. Ostrovskii N. Zapiska o Moskovskom Artisticheskom kruzhke (1867 g.) // Ostrovskii A.N. Polnoe sobr. soch. v 16-ti tomakh. T. 12. M.: GIKhL, 1949-1953. S. 35-36.
13. Gilyarovskii V.A. Moskva i moskvichi. M.: AST, 2005. S. 286-288.
14. Ostrovskii A.N. O teatral'nykh shkolakh // N.A. Kropachev, A.N. Ostrovskii na sluzhbe pri imperatorskikh teatrah, M., 1901. S. 14, 28.
15. Ostrovskii A.N. Zapiska ob avtorskikh pravakh dramaticheskogo pisatelya // A.N. Ostrovskii o teatre. Zapiski, rechi i pis'ma. M.-L.: Iskusstvo», 1941. C. 38-46.
16. Ostrovskii A.N. Zapiska o polozhenii dramaticheskogo iskusstva v Rossii v nastoyashchee vremya // Ostrovskii A.N. Polnoe sobr. soch. T. 12. Stat'i o teatre. Zapiski. Rechi 1859-1886. M.: GIKhL, 1952. S. 120.
17. Belen'kii A.I. Ob informatsionnykh aspektakh izmeneniya sistem // Informatsiya – Kommunikatsiya – Obshchestvo (IKO): Tezisy dokladov i vystuplenii Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii. SPb.: 2000. S. 23-25.
18. Stanislavskii K.S. Stat'i. Rechi. Besedy. Pis'ma. M.: Iskusstvo, 1953. S. 157.
19. Pchel'nikov P.M. Spravochnaya knizhka po teatral'nomu delu. M., 1900. 307 s.
20. Pokrovskaya Yu.A., Bol'shakova Yu.B. IRTO: Opyt professional'noi i sotsial'noi zashchity teatral'nogo soobshchestva // Zhizn' stseny i kontraktnyi mir. M.: GITIS, 1994. S. 70-79.
21. Orlov Yu.M. Kontrakt kak forma trudovykh otnoshenii v russkom teatre. // Zhizn' stseny i kontraktnyi mir. M.: GITIS, 1994. S. 72.