

**Анализ ключевых показателей деятельности репертуарных театров в период  
с 1991 по 2007 год  
Фролова Н. Л.**

*Фролова Надежда Леоновна / Frolova Nadezda Leonovna – диссертант,  
кафедра продюсерства и менеджмента исполнительских искусств,  
Российский институт театрального искусства, г. Москва*

**Аннотация:** в статье исследуются важные статистические данные, характеризующие функционирование государственных драматических репертуарных театров в России на протяжении указанного периода. На фоне общей статистической картины приводятся примеры работы конкретных театров, относящихся к различным типам репертуарной модели.

**Ключевые слова:** зритель, новые постановки, прокат репертуара, репертуарный театр, статистические показатели.

В данной работе представлены некоторые результаты диссертационного исследования, посвященного проблематике адаптации отечественного репертуарного драматического театра к современной социокультурной ситуации. В статье собраны и проанализированы сведения, отражающие недавнее прошлое. Обзор ситуации указанного периода, тесно граничащего с современностью, необходим для понимания процессов, происходящих сегодня в обществе, культуре и, собственно, репертуарном театре.

В 1992 г. Министерство культуры РФ наследовало практически всю сеть организаций культуры и искусства от Министерства культуры РСФСР, образованного в 1953 г. Таким образом, то, что система драматических театров Министерства культуры РФ полностью состоит из театров репертуарных, является исторически обусловленным фактом. Вследствие этого было правомерно обращение автора к статистике Главного информационно-вычислительного центра (ГИВЦ) Министерства культуры РФ для получения показателей функционирования исследуемых репертуарных театров [10, 12, 13, 14, 15, 16].

Анализ общих статистических показателей строится на сравнении данных за 1991, 1998, 2000, 2004 и 2007 гг., освещающая 16 лет жизни театров. За отправную точку был принят последний год жизни театров в советской стране, финальная – завершение одного из этапов культурно-экономического развития нашего нового государства. Интерес представляют также показатели промежуточных лет, дробящих экономическую и общественную жизнь современной России на определенные периоды. Данные по драматическим театрам сети Министерства культуры, собранные ГИВЦ, приведены в таблицах 1 – 7.

В исследовании выделено два хронологических этапа:

- с 1991 по 2000 год – формирование новой российской реальности;
- с 2000 по 2007 год – проведение различных реформ и начало стабилизации положения репертуарных театров.

В соответствии с заявленной хронологией исследования рассмотрим первый из указанных периодов.

Таблица 1 демонстрирует эмпирическое подтверждение оттока зрителей из репертуарных театров и сокращения объемов их деятельности. Заметим при этом, что в кризисные для театральной системы годы число театров увеличивается. Более того, они включаются в ведение государственных органов и принимаются на бюджетный баланс, что, правда, не гарантирует в 1990-е годы даже необходимого финансирования [4, с. 55-56]. Тем не менее, государственная сеть театров продолжает расти, и этим определяется прирост численности ее сотрудников. К сожалению, статистика ГИВЦ не отражает всех сложных процессов миграций, в 90-х годах имевших место в труппах по всей стране. Несмотря на это, можно предположить, что доля артистического персонала увеличивается также за счет открытия новых театров. На это же указывает относительно невысокая динамика роста общего количества сотрудников, то есть, в основном, административного персонала, поскольку в молодых театральных организациях, как правило, численность артистов не превышает численность администрации, а нередко и превалирует над ней.

*Таблица 1. Общие показатели деятельности драматических театров сети МК  
в 1991, 1998, 2000, 2004 и 2007 гг.*

---

Годы	Количество драмтеатров системы МК РФ	Число мероприятий (тыс.)	Среднее число мероприятий в 1 театре	Число зрителей (тыс. чел.)	Поступления от мероприятий (тыс. руб.)	Число новых постановок	Среднее число зрителей на 1 мероприятия	Средняя цена 1 посещения мероприятия	Численность работников драмтеатров системы МК РФ	
									Всего	В т.ч. артистич. персонал
1991	218	65,3	30	26056	53737	11	399	2	261	7313
1998	281	55,7	19	13944	20752	11	250	15	315	11534
2000	291	58,6	20	15700	50632	12	268	32	338	12009
2004	306	60,3	19	14177,4	14422	12	235	102	373	13351
2007	308	64,3	20	14557,5	26223	13	227	180	384	14571

В то же время даже расширение сети театров почти на 30% оказалось не способно остановить сокращение количества спектаклей и отток аудитории из театров. Приведенные цифры доказывают, что театры теряли свою публику намного стремительнее, чем снижали интенсивность деятельности. Количество мероприятий в 1998 и 2000 году составило соответственно 85% и 90% от аналогичного показателя в 1991 году, в то время как число зрителей в 1998 и 2000 годах составило 54% и 60% от показателя 1991 года. Несмотря на явное сокращение зрительского спроса, цена на билеты устойчиво росла, хотя и отставала от средней цены на билеты различных антреприз.

Это обстоятельство позволяет сделать важное заключение о том, что к 2000 году в России имелось два подхода к ценообразованию. Репертуарные театры поднимали цены медленно, опасаясь еще большего падения посещаемости и ограничения доступности театров для определенных социальных групп, в то время как коммерческие театральные организации проявляли больше вольности и гибкости в установлении цен на билеты [16, с. 289-296].

Одновременно с сокращением проката репертуара количество новых постановок практически не изменилось и даже возросло в 2000 году, что указывает на продолжение борьбы за зрителя, на интенсивные поиски новой аудитории.

Однако картина деятельности театров страны неполна без анализа репертуара и его эксплуатации. Обобщенные данные статистики не позволяют проникать в детали и качественные особенности репертуарной политики 1990-х годов, тем не менее, эта информация позволяет сделать выводы об общих тенденциях того времени. При анализе репертуара автор также обратился к данным 1991 и 2000 года, а из-за отсутствия данных по 1998 году, промежуточным годом исследования стал 1994 год.

В целях сокращения объема данной работы, автор ограничился списками первых десяти позиций лидеров по новым постановкам, по прокату репертуара и по количеству зрителей на 1 спектакле, сгруппировав данные в отдельные таблицы.

*Таблица 2. Репертуар драматических театров России для взрослых. Лидеры по постановкам*

№ п/п	Название и автор произведения	Всего постановок	Количество спектаклей	Количество зрителей (тыс. чел.)	Количество зрителей на 1 спектакле
1991 год					
1	Концерт. Без автора	137	4407	1634,2	371
2	Блэз (Париж очень опасный город). Манье К.	41	1015	442,8	436
3	Семейный уикенд (Стефан или искусство измены). Пуарэ Э.	27	467	143	306
4	Звезды на утреннем небе. Галин А.	24	220	86,3	392
5	Невеста из Парижа. Рацер Б., Константинов В.	21	648	238,1	367
6	Самоубийца. Эрдман Н.	20	178	99,8	561
7	Группа. Галин А.	19	194	67,2	346
8	Зойкина квартира. Булгаков М.	18	272	152,4	560
9	Мурлин Мурло. Коляда Н.	18	268	98,1	366
10	Любовь до гроба (Это была не пятая, а...) Никколаи А.	18	297	129,5	436
1994 год					
1	Концерт. Без автора	136	1718	486	283
2	Семейный портрет с посторонним (Чужой). Лобозеров С.	64	606	224,4	370
3	Блэз (Париж очень опасный город). Манье К.	40	305	123,6	405
4	Гусар из КГБ. Рацер Б., Константинов В.	40	299	84,9	284
5	Женитьба. Гоголь Н.	37	288	62,1	216
6	Бенефис (Творческий вечер актера). Разные авторы	34	206	63	306
7	Последняя попытка. Задорнов М.	33	233	49,1	211
8	Невеста из Парижа. Рацер Б., Константинов В.	28	200	65,3	327
9	Выходили бабки замуж. Буляков Ф.	25	284	59,4	209
10	Семейный уикенд (Стефан или искусство измены). Пуарэ Э.	24	158	43	272
2000 год					
1	Пока она умирала (Комедия нашей жизни). Птушкина Н.	49	665	248,7	374
2	Кадриль. Гуркин В.	47	413	112,3	272
3	Женитьба. Гоголь Н.	31	230	55,2	240

4	Семейный портрет с посторонним (Чужой). Лобозеров С.	29	262	80,6	308
5	Вишневый сад. Чехов А.	25	176	65,1	370
6	Хозяйка гостиницы (Трактирщица). Гольдони К.	23	205	81,3	397
7	Блэз (Париж очень опасный город). Манье К.	21	213	69,2	325
8	Волки и овцы. Островский А.	19	166	57	343
9	Чайка. Чехов А.	19	188	61,8	329
10	Банкрот (Свои люди - сочтемся). Островский А.	18	175	57,5	329
2007 год					
1	Концерт. Без автора	45	811	224,5	277
2	Бенефис (Творческий вечер актера). Разные авторы	17	26	8	308
3	Очень простая история. Ладо М.	9	106	31	293
4	Ужин по-французски (Коктейль) (Играем в дружную...). Камолетти М.	8	82	28,1	343
5	Эти свободные бабочки (Шестое чувство). Герш Л.	7	48	16,8	350
6	Слишком женатый таксист (Особо любящий). Куни Р.	7	73	14,9	204
7	Смешные деньги. Куни Р.	7	110	47,6	433
8	Шоу-программа.	7	89	8,8	99
9	Женитьба. Гоголь Н.	6	49	14,3	292
10	Ревизор. Гоголь Н.	6	79	27,1	343

Таблица 2 отражает изменение репертуарных интересов театров: от исследования «нерекомендованной» драматургии в 1991 году через водевильную легковесность (за исключением «Женитьбы») в 1994 году к тяготению к классике в 2000 году. Правда, во все годы по количеству премьер абсолютными лидерами оставались современные российские и зарубежные комедии различного качества. Тем не менее, к позитивной тенденции стоит отнести выбывание из «десятки» лидеров драматургических поделок Б. Рацера и В. Константинова в 2000 году. В том же году из лидеров уходят категории «Концерт» и «Бенефис», и российские театры массово обращаются сразу к двум пьесам А. Чехова – «Вишневый сад» и «Чайка», первая из которых, как известно, приобретает особенную актуальность в эпоху перемен. Эти факты свидетельствует о появлении той тонкой связи театра с атмосферой времени, которая, судя по репертуарной сводке, практически отсутствовала в 1994 году.

Репертуарная политика театра складывается не только из афиши премьер, большое значение имеет также прокат репертуара, однако в данном периоде различия между лидерами по постановкам и лидерами по прокату практически незначительны.

Чтобы проследить, как соотносятся зрительские предпочтения с репертуарным предложением, автор ранжировал данные таблицы 2 по количеству зрителей на 1 спектакле. Это действие отразилось в таблице 3, где рейтинг по посещаемости сопоставлен с рейтингом по прокату.

*Таблица 3. Репертуар драматических театров России для взрослых. Лидеры по количеству зрителей на 1 спектакле*

/п	п № п/п в рейтинге по прокату	Название и автор произведения	Всего постановок	Количество спектаклей	Количество зрителей (тыс. чел.)	Количество зрителей на 1 спектакле
1991 год						
1	17	Синяя птица. Метерлинк М.	2	193	182,5	946
2	20	Самоубийца. Эрдман Н.	20	178	99,8	561
3	8	Зойкина квартира. Булгаков М.	18	272	152,4	560
4	26	Крошка (Дети портят отношения). Летраз Ж.	8	161	87,4	543
5	27	Ночные забавы. Мережко В.	10	158	80	506
6	23	Женское постоянство (Верная жена). Моэм С.	11	169	79,8	472
7	16	Группа. Галин А.	19	194	87,2	449
8	2	Блэз (Париж очень опасный город). Манье К.	41	5 101	442,8	436
9	5	Любовь до гроба (Это была не пятая, а...). Никколаи А.	18	297	129,5	436
10	18	Жизнь и необыкновенные приключения солдата И. Чонкина. Войнович В.	14	192	83,5	435
1994 год						
1	19	Вишневый сад. Чехов А.	19	139	77,1	555
2	20	Крошка (Дети портят отношения). Летраз Ж.	21	139	60,1	432
3	24	Последний пылко влюбленный. Саймон Н.	16	122	52,2	428
4	17	Женское постоянство (Верная жена). Моэм С.	20	146	61,5	421
5	16	Женитьба Бальзамина (За чем пойдешь...). Островский А.	19	154	63,8	414
6	23	Любовь под вязами (Страсти под вязами). О'Нил Ю.	21	128	52,1	407
7	3	Блэз (Париж очень опасный город). Манье К.	40	305	123,6	405
8	11	Дом, где все кувырком. Портес А.	20	199	77,2	388
9	25	Филумена Мартурано (Женщина, не знающая слез). Де Филиппо Э.	17	99	38,1	385
10	21	Ревизор. Гоголь Н.	17	139	51,7	372

2000 год						
1	25	Иисус Христос - суперзвезда. Уэббер Л.	3	65	47	723
2	20	Чума на оба ваши дома. Горин Г.	10	121	68,2	564
3	24	Укрощение строптивой. Шекспир В.	10	110	61,6	560
4	14	Пигмалион. Шоу Б.	17	165	90,7	550
5	22	Двенадцатая ночь, или Что угодно. Шекспир В.	11	111	57,2	515
6	21	Лес (Бенефис в начале августа). Островский А.	11	114	55,4	486
7	18	Восемь любящих женщин (Фреди, 2-й выстрел). Тома Р.	18	140	61	436
8	15	Ромео и Джульетта. Шекспир В.	15	163	70,6	433
9	23	Утешитель вдов. Маротта Д.	9	111	48,1	433
10	12	Ревизор. Гоголь Н.	12	167	69	413

По первому и второму столбцу таблицы 3 видно, насколько сильно года в год прокатная афиша не соответствует зрительскому спросу. Этот разрыв свидетельствует о глубоком и, что удивительно, постоянном непонимании театрами своей публики, ее интересов, ожиданий и предпочтений. Обратив внимание на названия, пользующиеся наибольшим спросом, можно заметить, что зрительские симпатии чаще оказываются на стороне классических названий, чем ремесленных комедий.

При анализе статистической информации необходимо помнить, что данная статистика учитывает лишь факт покупки зрителем билета. Мы не можем сказать, сколько зрителей досмотрели тот или иной спектакль до конца и, досмотрев, удовлетворили собственные ожидания. Указанные данные ГИВЦ также не позволяют вычислить процент заполняемости конкретных театральных залов. И все же приведенные цифры фиксируют не только ситуацию сокращения театральной аудитории, но и, при внимательном изучении, способны объяснить некоторые причины этого явления.

Поскольку художественная программа любого театра реализуется посредством проката репертуара, автор убежден в необходимости для каждого театра ежегодного мониторинга статистических данных с целью корректировки прокатной политики в будущем.

Обозначившаяся в 1990-е гг. проблема адаптации репертуарного театра к современным социокультурным условиям послужила причиной определенных трансформаций внутри репертуарной модели. Автор выделяет четыре типа репертуарного театра, существующих в России в настоящее время.

#### 1) Репертуарные театры консервативного типа

Характеризуются консервативностью и традиционностью эстетики. Яркими представителями этого типа являются Малый театр и МХАТ им. Горького, также сюда можно отнести Государственный академический театр им. Моссовета, Московский цыганский театр «Ромэн», Московский академический театр Сатиры и др. В данной работе анализируется деятельность Малого театра и театра им. Моссовета.

#### 2) Репертуарные театры современного типа

Характеризуются бережным отношением к традициям, но умело совмещают их с художественными новациями и экспериментами. К театрам данного типа можно отнести Государственный академический театр им. Е. Вахтангова, Российский государственный академический театр драмы им. А. С. Пушкина (Александринский театр), Московский театр «Мастерская П. Фоменко», Российский государственный академический театр драмы им. Ф. Волкова, Российский государственный театр «Сатирикон» им. А. Райкина, а также частный театр «Студия театрального искусства» и др. В данной работе анализируется деятельность «Сатирикона» и «Мастерской П. Фоменко».

#### 3) Репертуарные театры без труппы

Правомерность включения данного типа театра в классификацию репертуарных театров обосновывается в статье Фроловой Н.Л. «Нетипичные организационно-творческие формы российского репертуарного театра в 2000-е годы» [18]. Театры данного типа характеризуются отсутствием актерских ставок и продюсерским стилем руководства театром. К таковым театрам на данный момент относятся Экспериментальный театральный центр новой драмы «Практика», Государственный театр Наций,

Государственный драматический театр «Приют комедианта» и частный «Театр.doc». В данной работе анализируются деятельность театра Наций и «Приюта комедианта».

4) Театры – мультикультурные центры

Характеризуются стремлением к экспериментальной театральной эстетике, а также позиционированием себя в городской среде в качестве мультикультурного центра, объединяющего под одной крышей кафе, книжные магазины, образовательные проекты, обсуждения, кинопоказы, выставки и другие формы культурной деятельности. Данный тип театра представлен в Москве драматическим театром им. Н. В. Гоголя («Гоголь-центром») и Электротеатром «Станиславский», в Петербурге – Новой сценой Александринского театра.

При выборе примеров, относимых к тому или иному типу репертуарного театра, автор руководствовался следующими критериями:

- Приобретение театром характеристик того или иного типа примерно в одно время;
- Охват федерального и регионального уровней подчиненности;
- Включение в анализ как столичных, так и провинциальных театров.

Оговоримся, что последнее из условий оказалось самым трудновыполнимым, поскольку максимально возможное совмещение всех трех критериев значительно сузило возможности, казалось бы, широкого по географии выбора.

Такие типы репертуарных театров, как театры без труппы и театры-мультикультурные центры начали функционировать лишь в 2000-х и 2010-х годах соответственно, поэтому деятельность последнего типа в статье не рассматривается. Театр Наций, работавший в 1990-е, из-за продолжительного ремонта не осуществлял прокат собственного репертуара, поэтому его деятельность не отражена в статистике ГИВЦ, а театр «Приют комедианта» перешел в разряд театров без труппы в 1999 году.

Вследствие описанных обстоятельств на этапе 1991-2000 гг. анализируются показатели работы только двух из четырех типов репертуарных театров: консервативного и современного (см. таблицу 4).

Таблица 4. Общие показатели деятельности репертуарных театров различных типов в 1991, 1998 и 2000 гг.

Название театра		Число мероприятий	Число зрителей (тыс. чел.)	Поступления от мероприятий (тыс. руб.)	Число новых постановок	Среднее число зрителей на мероприятии	Средняя цена посещения мероприятия	Численность работников театра	В т.ч. артистический персонал
1991 год									
1 тип	Малый театр	235	246	795	3	699	3	508	158
	Театр им. Моссовета	852	542	1399	4	805	3	446	80
2 тип	Сатирикон	936	728	1174	1	778	4	172	45
	Мастерская П.Фоменко	н.д.	н.д.	н.д.	н.д.	н.д.	н.д.	н.д.	н.д.
1998 год									
1 тип	Малый театр	056	328	6585	4	505	23	610	170
	Театр им. Моссовета	140	328	6587	6	706	23	338	96
2 тип	Сатирикон	527	119	14103	2	695	74	220	45
	Мастерская П.Фоменко	614	25	773	1	171	31	52	25

2000 год									
1 тип	Малый театр	57 6	34 9,3	1701 8	2	60 6	49	693	167
	Театр им. Моссовета	36 6	28 7,9	1866 1	3	78 7	65	332	110
2 тип	Сатирикон	25 8	16 6,6	2138 3	2	64 6	128	219	59
	Мастерская П.Фоменко	15 1	22, 9	2813	2	15 2	123	135	27

В конце 1980-х годов в Малом театре и Театре Моссовета произошла смена художественного руководства. До настоящего момента посты худруков в театрах занимают Ю. М. Соломин и П. О. Хомский соответственно. Оба художественных руководителя приняли демократическую позицию по отношению к другим режиссерам. Так, в Малом театре в период с 1991 по 2000 год работали такие постановщики, как В. Н. Иванов, А. В. Коршунов, Б. А. Морозов и др. На одной сцене с худруком Театра им. Моссовета ставили спектакли А. А. Житинкин, Л. Е. Хейфец, С. Ю. Юрский и др.

Репертуар Малого театра сохранял классическую направленность. Из 31 премьеры, выпущенной в рассматриваемый период, лишь 3 названия поставлены по современным пьесам («Детоубийца» Ф. Горенштейна, «Убийство Гонзаго» Н. Йорданова и «Хроника дворцового переворота» Г. Турчиной). Также начало 1990-х годов ознаменовано обращением к запрещенной ранее литературе, и Малый театр не стал исключением, инсценировав произведения великого князя К. К. Романова, А. И. Солженицына и А. К. Толстого. В основном же репертуарная политика театра сохраняла верность драматургии А.Н. Островского и А. П. Чехова, изредка отклоняясь в сторону зарубежных классиков (Ж.-Б. Мольера, Ф. Шиллера и др.).

Как можно заключить из рецензий тех лет, постановщики не стремились к оригинальным или актуализированным прочтениям известных текстов, чем заслуживали похвалы критики [6]. Большинство работ было основано на традиции, выражаемой в психологическом реализме актерской игры, в четкости конфликтов и в верности авторским замыслам, созвучным каждой эпохе. Благодаря высокому мастерству актеров старшей школы, на сцене Малого театра линия художественного эскапизма совмещалась с современным звучанием классических пьес. По мнению автора, приведенное ниже высказывание критика М. Зайонц о спектакле «Пир победителей» можно отнести и к другим постановкам Малого: «Пир победителей», при всей легкости изобразительного ряда, – основы полагающий спектакль. Что и уводит его от злободневности, социальности и прочей приходящей-уходящей чепухи» [6].

Через резкое противопоставление самоценной театральной традиции новым и повсеместным культурным веяниям художественный консерватизм Малого театра как бы получил толчок если не к развитию, то к актуальному обоснованию собственного существования. Именно в контексте тектонических перемен, происходящих с обществом, культурой и искусством, консерватизм Малого обрел новый смысл, необходимый для формирования имиджа театра, и, как следствие, его аудитории.

Тем не менее, посещаемость Малого снижалась, правда, не так катастрофически, как в целом по стране: в 1998 и 2000 году она составляла 72% и 86% от показателя 1991 года. Сокращение числа зрителей указывает на постепенное вымывание сегмента аудитории Малого театра.

Если Малый театр выступил антагонистом времени и его запросов, то театр им. Моссовета решил занять противоположную нишу и сохранить имидж театра, идущего в ногу со временем, объединив как можно больше популярных театральных направлений.

Театр им. Моссовета избрал путь эклектики и заигрывания со зрителем, но так и не смог обрести в поисках собственную принципиально новую стилистику, поэтому, несмотря на многие усилия, не развивался творчески и забуксовал в некоем безвременье. Успешная интерпретация рок-оперы «Иисус Христос – суперзвезда» (режиссура П. О. Хомского) соседствовала в афише театра с такими непохожими постановками, как эпатажно-телесный «Милый друг» А. Житинкина по Г. де Мопассану, бенефисный «Фома Опискин» П.О. Хомского по Ф.М. Достоевскому и социально-психологические «Бегущие странники» Л. Е. Хейфеца по современной пьесе А. Казанцева, однако пестрый ассортимент названий не складывался в целостную картину.

Важно отметить, что, при стремлении отражать современность в ее многообразии, театр не перестроился на уровне эстетического мировоззрения, оставшись в корне консервативным механизмом. Автор склонен предполагать, что эксперименты со зрелищной, гламурно-фрейдистской стилистикой А. Житинкина [2, с. 53-87] имели скорее конъюнктурные, нежели исследовательские цели.



Вместе с тем, руководство театра работало над поисками своего зрителя, используя разнообразные менеджерские инструменты. Одним из таких инструментов являлся клуб постоянных зрителей, которых театр поощрял различными формами, и которые выступали активными агентами сарафанного радио. Пример Театра им. Моссовета демонстрирует, как сущностно консервативный театральный организм воспринял и освоил элементы новой культурной данности, включая требования театрального рынка и маркетинга.

Работа со зрителем отразилась в показателях посещаемости, незначительно упавших в 1998 году, но практически одинаковых в 1991 и 2000 годах.

Одним из факторов позиционирования театра является стоимость билетов. Таблица 4 позволяет сравнить цены на билеты театров консервативного и современного типа. В 1998 году средняя цена на билеты театров консервативного типа была практически одинаковой, а разрыв с ценами на билеты театров современного типа мог быть как резким (превышение средней цены в три раза – в «Сатириконе»), так и незначительным (превышение средней цены на 30% - в «Мастерской П. Фоменко»). Интересно, что к 2000 году расхождение обозначилось совсем явно: средняя цена на билеты в театры консервативного типа оказалась в 2-2,5 раза ниже, чем в театры современного типа. Такое положение может свидетельствовать как о неадекватности ценовой политики театров консервативного типа, так и о различиях в составе аудитории театров обоих типов. Автор предполагает, что в реальности имели место оба фактора, однако социологический фактор превалировал, поскольку театры современного типа преуспели в создании модного имиджа намного сильнее, чем театры консервативного типа.

После смерти основателя «Сатирикона» А. И. Райкина в конце 1987 года, театр переживал творческую метаморфозу с 1988 по 1992 год [11]. Одновременно, в 1988 году, П. Н. Фоменко набрал актерско-режиссерский курс в ГИТИСе, из которого в 1993 году был создан театр «Мастерская П. Фоменко». Так, в 1993 году в Москве функционировали два абсолютно непохожих по школе, но одинаково осознающих свою миссию и оттого любимых публикой театра. Их объединяло стремление к смелым, но оправданным экспериментам и поиск художественного выражения нерва времени. Интересно, что П. Н. Фоменко поставил в 1994 году на сцене «Сатирикона» «Великолепного рогоносца» Ф. Кроммелинка, принесшего «Золотую маску» режиссеру и Государственную премию России исполнителю главной роли К. А. Райкину.

Многие из последовавших за «Великолепным рогоносцем» премьеры «Сатирикона» становились громкими событиями театральной Москвы. Среди них спектакль «Превращение» В. Фокина по одноименному рассказу Ф. Кафки, брехтовская «Трехгрошовая опера» в постановке главного создателя театральных бестселлеров тех времен В. Машкова («Страсти по Бумбарашу», «Смертельный номер», «№ 13D»), «Гамлет» знаменитого Р. Стурюа, моноспектакль К. Райкина «Контрабас» режиссера Е. Невежиной по одноименной пьесе П. Зюскинда и др. Подчеркнем, эти и другие названия часто ставились на художественного руководителя театра К. А. Райкина. Между тем, К. Райкин проявлял талант не только актерский, но и менеджерский, сумев собрать коллекцию из качественных постановок, вписывающихся в художественную концепцию театра. К. Райкину удалось держать баланс между требованиями кассы и развитием театрального искусства. Так, спектакль «Превращение» был титулован А. В. Висловой как «один из самых умных спектаклей середины 90-х годов» [2, с. 35], и в то же время, говоря о «Трехгрошовой опере», Р. Должанский заметил, что это «первый в России театральный проект, раскрученный по всем правилам шоу-бизнеса» [5].

Казалось бы, схожий подход к формированию репертуарной политики «Сатирикона» и Театра им. Моссовета, должен был дать равнозначные результаты, однако в театре, как известно, решающим является личностный фактор.

Расцвет следующего рассматриваемого театра – «Мастерской П. Фоменко» – также связан с великой личностью его создателя. В театре П. Н. Фоменко также работали разные режиссеры, но в основном это были ученики мастера (С. В. Женовач, Е. Б. Каменькович и И. Поповски.), поэтому весь репертуар представлял художественную целостность, и актеры, воспитанные на одном курсе, являлись носителями этой целостности и художественной программы театра. О фирменных «психологических кружевах» и «фоменковской легкости» написали, пожалуй, все критики той поры. Труппа прославилась еще в ГИТИСе, и с 1993 до 1997 года играла студенческие и новые спектакли на разных московских площадках. Репертуар состоял из классических произведений («Волки и овцы», «Двенадцатая ночь», «Балаганчик» и др.), а в 1996 году театр обратился к современной драматургии («Таня-Таня» О. Мухиной), что все же не вошло в постоянную практику. «Театр «Мастерская П. Фоменко», кажется, явно свидетельствует о продолжении традиций психологического реализма на русской сцене. Тем не менее в искусстве этого камерного театра есть своя тонко уловимая связь с современностью. Акварельные, легкие, подчас в форме этюдов и сценических зарисовок, предельно условные и открытые для зрительского восприятия спектакли П. Фоменко, с одной стороны, входят в контрастный диссонанс с современностью, но, с другой, – может быть, несколько отраженным светом передают сегодняшнюю повышенную неустойчивость, душевную слабость, особую текучесть и нервность современной

человеческой природы» [2, с. 103]. Данная характеристика объясняет безоговорочную любовь московской публики к «Мастерской П. Фоменко».

Стоит отметить, что, ведя кочевую жизнь, театр не имел возможности уделять пристальное внимание формированию аудитории и широко использовать различные инструменты маркетинга. Тем не менее, команда молодых менеджеров, служивших в «Мастерской», старалась внедрять в работу последние технологические достижения. В 2000 году «Мастерская П. Фоменко» была одним из 45 драматических театров (при расширении сети драматических театров Министерства культуры до 291 театра), имевших электронную почту и доступ в интернет. К этой группе театров относились также «Сатирикон» и Театр им. Моссовета, тогда как Малый театр к началу XXI века достижения прогресса все еще игнорировал.

Резюмируя вышеизложенное в контексте взаимовлияния стратегий репертуарных театров различных типов друг на друга, можно вывести следующие закономерности. Две модели функционирования характерны как для консервативного, так и для современного типа театров. Первая модель предполагает внешнюю пассивность и отстраненность от борьбы за зрителя. Вторая – напротив, ориентирована на активное взаимодействие с публикой, на расширение каналов распространения информации и освоение различных методов культурного маркетинга. Пример «Мастерской П. Фоменко» указывает на возможность сочетания элементов каждой модели. В то же время модель, предполагающая активное поведение театра, более органична для театров современного типа, ее реализация в театрах консервативного типа также способствует повышению посещаемости, но при отсутствии четкой эстетической программы грозит обернуться творческой стагнацией и успокоенностью.

\*\*\*

Продолжая анализ общих статистических данных по драматическим театрам системы Министерства культуры, автор также рассматривает два года из второго хронологического периода – промежуточный 2004 и завершающий 2007 годы (см. таблицу 1).

Как и в предыдущий период, сеть театров ведения Министерства культуры РФ продолжает демонстрировать количественный рост, правда, резко замедляющийся к концу анализируемого периода. Интересно, что в этот же промежуток (с 2004 по 2007 год) при незначительном увеличении количества театров (прирост составляет лишь 2 театра) ощутимо наращиваются другие показатели объема деятельности: число мероприятий и новых постановок приумножается почти на 7% и 6% соответственно; более чем на 1000 человек повышается численность работников как артистического, так и административного персонала, лавинообразно растет средняя цена на билет и, как следствие, увеличиваются поступления от мероприятий. Однако при этом число зрителей, сократившись в 2004 году почти на 10% по сравнению с 2000 годом, в следующие три года не поднимается выше этого показателя.

Таким образом, устойчивое снижение численности аудитории, начавшееся в 1990-е годы, продолжилось и в 2000-е. Конечно, этот процесс обусловлен совокупностью причин, среди которых, в том числе, и повышение средней цены на билет. Тем не менее, по мнению автора, сокращающийся показатель посещаемости свидетельствует о той поколенческой смене зрителя: поколение публики, воспитанное на театре советского образца, постепенно вымывается, и образовавшиеся «пустоты» заполняются молодыми зрителями намного медленнее. Разрушение в 1990-е годы мифологемы «театра-храма» повлекло за собой поиск иного зрительского «баланса», то есть оптимума, который был бы адекватен новому смыслу театра, отыскиваемому в 1990-е и 2000-е годы.

Вывод о том, что театральная жизнь, несмотря на снижение среднего количества зрителей, продолжает развиваться, следует из роста численности актеров и других служащих театров. Интересно, что из малого числа театров, открывшихся с 2004 по 2007 год, один не имел актерских ставок штатного расписания (театр «Практика», открывшийся в 2005 г.), при этом прирост артистического персонала за эти три года составил 1220 человек. Подобное оживление знаменует не только повышение востребованности актерской профессии, но и процесс омоложения трупп, а также экономическую ситуацию в стране, позволяющую приумножать количество ставок штатного расписания в бюджетных учреждениях.

Почти на столько же – 1166 человек – выросла численность административных работников театров, вероятно, в связи с появлением новых профессий в театральном мире. В театрах стали все чаще формироваться отделы PR и маркетинга, с появлением интернета возникла необходимость в специалистах информационных технологий, web-дизайнерах, модераторах сайтов. Согласно статистике ГИВЦ, количество театров, имеющих доступ в интернет, стремительно выросло с 84 (в 2001 году) до 261 (в 2007).

В обзоре репертуара 2007 года также заметны изменения по сравнению с 2000 годом (см. таблицу 2). Если статистика премьер 2000 года демонстрировала тяготение к классическому материалу, вытесняющему неприязнительные современные комедии, то к 2007 году в список лидеров возвращаются концерты, бенефисы и шоу-программы, что свидетельствует о возвращении развлекательного акцента в общей репертуарной политике драматических театров.

В то же время немаловажным является снижение удельного количества премьер того или иного названия по отношению к максимальному показателю. То есть, если в 2000 году 10-е место в списке лидеров занимала пьеса А. Островского «Свои люди – сочтемся», поставленная в 18 театрах, то в 2007 году на 10-й позиции располагается «Ревизор» Н. Гоголя, поставленный всего в 6 театрах. При росте общего количества премьер к 2007 году (см. таблицу 1) подобные цифры указывают на повышение дифференциации репертуара, его разнообразия, что, в свою очередь, напрямую связано с задачей расширения зрительской аудитории. Логично предположить, что и очередная переориентация на современный развлекательный репертуар явилась следствием данной задачи.

Тем не менее, продолжение снижения показателя посещаемости после 2000 года доказывает неэффективность принимаемых театрами мер, несмотря на реструктуризацию аудитории как одну из возможных причин сокращения посещаемости. Значит, к 2007 году поиски репертуарными театрами своего нового качества, созвучного и необходимого времени, еще не привели большинство организаций к верному решению.

По таблице 5 видно, что количество спектаклей в 2000 и 2007 году сокращается пропорционально количеству премьер. Зная о росте общего числа мероприятий в театрах РФ, можно подтвердить вывод о расширении самого репертуарного предложения театров.

Правда, девятая и десятая позиции сокращенного списка указывают на противоположную ситуацию. Поставленные по одному разу пьесы «Бирликде Тирилик» и «Соблазн» имеют крайне высокое количество показов – 70 и 66. То есть в каждый из десяти месяцев сезона они были поставлены в афиши некоторых театров 6-7 раз. И если пьеса «Соблазн» - музыкальная комедия, чем объясняется завышенная степень ее эксплуатации, то по статистическим данным трудно определить причину пристального внимания театра к агитационной пьесе «Бирликде Тирилик», написанной на карачаевском языке в 1930 году. Как пишет исследователь кавказской довоенной драматургии В. Борлаков, это произведение «отражает исторический момент в жизни Карачая (начало коллективизации) и одновременно бичует кулацкие и мулльские проделки. Пьеса классово-выдержанная, отдельные моменты согласованы с компетентными людьми в том или ином вопросе, язык чисто житейский и вполне понятен слушателям» [1, с. 26].

За неимением сведений о названиях театров, на сценах которых шли эти спектакли, а значит и количестве зрительских мест, невозможно установить объективные показатели популярности, то есть проценты заполняемости залов на данных двух постановках. Но даже несмотря на это обстоятельство, можно с уверенностью сказать, что 70 и 66 показов одной постановки за сезон – скорее просчет репертуарной политики театра. Е. А. Левшина неоднократно предостерегала руководителей театров от подобного нарушения репертуарного баланса в прокате, поскольку прокат репертуара есть воплощение художественной программы [7].

В полном списке лидеров по прокату 2007 года, состоящему из 25 позиций, присутствуют еще 4 названия, поставленных по одному разу, но имевших от 43 до 55 показов в год, то есть по 4-6 представлений в месяц. Таким образом, в 2007 году совокупная доля единичных постановок в списке лидеров по прокату превысила 25%, что указывает на тенденцию нарушения баланса прокатной афиши в репертуарных театрах и отсутствие продуманного художественного планирования. В этом, на взгляд автора, отразился одно из тех недостатков репертуарного театра, на который указывали многие сторонники театральных преобразований: несостоятельность части художественно-руководящего состава театров страны в формулировании и грамотной реализации идеологической программы театра. Приведенная статистическая картина демонстрирует обоснованность подобных претензий.

В описанной ситуации есть риск, что растущее разнообразие репертуара окажется в тени названий, которые ставятся в афишу каждую неделю и чаще.

О расширении репертуарных интересов театров говорит и статистика лидеров репертуара по количеству зрителей на одном спектакле (см. таблицу 6). То есть в 2007 году разрыв между репертуарным предложением и зрительским спросом оказывается еще сильнее, чем в 2000 г., и вместе с тем, значительное обновление списка названий по сравнению с рейтингом по новым постановкам и прокату подтверждает увеличившееся многообразие общероссийской театральной афиши.

Также таблица 6 констатирует переход значительной доли зрительского спроса с классических произведений русской и зарубежной драматургии на современные пьесы, как правило, комедии (впрочем, пристрастие публики к этому жанру носит постоянный характер).

*Таблица 5. Репертуар драматических театров России для взрослых. Лидеры по прокату*

№ п/п	Название и автор произведения	Всего постановок	Количество спектаклей	Количество зрителей (тыс. чел.)	Количество зрителей на 1 спектакле
2000 год					
1	Пока она умирала (Комедия нашей жизни). Пушкина Н.	49	665	248,7	374
2	Кадриль. Гуркин В.	47	413	112,3	272
3	Семейный портрет с посторонним (Чужой) Лобозеров С.	29	262	80,6	308
4	Женитьба. Гоголь Н.	31	230	55,2	240
5	Шоу-программы. Разные авторы.	14	214	51,6	241
6	Блэз (Париж очень опасный город). Манье К.	21	213	69,2	325
7	Хозяйка гостиницы (Трактирщица). Гольдони К.	23	205	81,3	397
8	Чайка. Чехов А.	19	188	61,8	329
9	Вишневый сад. Чехов А.	25	176	65,1	370
10	Банкрот (Свои люди - сочтемся). Островский А.	18	175	57,5	329
2007 год					
1	Концерт. Без автора	45	811	224,5	277
2	Смешные деньги. Куни Р.	7	110	47,6	433
3	Очень простая история. Ладо М.	9	106	31	293
4	Шоу-программа	7	89	8,8	99
5	Ужин по-французски (Коктейль) (Играем в дружную...). Камолетти М.	8	82	28,1	343
6	Ревизор. Гоголь Н.	6	79	27,1	343
7	Квадратура круга. Катаев В.	4	74	27,8	376
8	Слишком женатый таксист (Особо любящий). Куни Р.	7	73	14,9	204
9	Бирликде Тирилик (В единении сила). Гебенов И. (Борлаков Б.)	1	70	5,3	76
10	Соблазн. Берадзе М.	1	66	19,6	297

Таблица 6. Репертуар драматических театров России для взрослых. Лидеры по количеству зрителей на 1 спектакле

№ п/п	№ п/п в рейтинге по прокату	Название и автор произведения	Всего постановок	Количество спектаклей	Количество зрителей (тыс. чел.)	Количество зрителей на 1 спектакле
2000 год						
1	25	Иисус Христос - суперзвезда. Уэббер Л.	3	65	47	723
2	20	Чума на оба ваши дома. Горин Г.	10	121	68,2	564
3	24	Укрощение строптивой. Шекспир В.	10	110	61,6	560
4	14	Пигмалион. Шоу Б.	17	165	90,7	550
5	22	Двенадцатая ночь, или Что угодно. Шекспир В.	11	111	57,2	515
6	21	Лес (Бенефис в начале августа). Островский А.	11	114	55,4	486
7	18	Восемь любящих женщин (Фреди, 2-й выстрел). Тома Р.	18	140	61	436
8	15	Ромео и Джульетта. Шекспир В.	15	163	70,6	433
9	23	Утешитель вдов. Маротта Д.	9	111	48,1	433
10	12	Ревизор. Гоголь Н.	12	167	69	413
2007 год						
1	-	Женщины без границ. Он, она, они. Поляков Ю.	2	30	22,5	750
2	-	Заяц. Коляда Н.	2	28	18,6	664
3	-	Сибирская свадьба. Корнев М.	1	32	19,6	613
4	-	Звездный час. Людвиг К.	2	24	13,5	563
5	-	Примадонны. Людвиг К.	3	34	19,1	562
6	-	Любовь на свежем воздухе. Ломовцев Ю.	2	26	13,2	508
7	-	Безумный день, или Женитьба Фигаро. Бомарше П.	5	37	16,4	443
8	2	Смешные деньги. Куни Р.	7	110	47,6	433
9	-	Кровать, леди и джентльмены (Мы не одни, дорогая). Куни Р.	2	32	13,5	422
10	-	На всякого мудреца довольно простоты. Островский А.	3	42	17,6	419

Таблица 7. Общие показатели деятельности репертуарных театров различных типов в 2004 и 2007 гг.

Название театра	Число мероприятий	Число зрителей (тыс. чел.)	Поступления от мероприятий (тыс. руб.)	Число новых постановок	Среднее число зрителей на 1 мероприятии	Средняя цена 1 посещения мероприятия	Численность работников театра	В т.ч. художественный и артистический персонал
-----------------	-------------------	----------------------------	--	------------------------	---	--------------------------------------	-------------------------------	--

2004 год									
1 тип	Малый театр	5 33	26 2,4	546 86	2	492	208	73 2	184
	Театр им. Моссовета	3 20	20 3,8	463 68	4	637	226	33 2	103
2 тип	Сатириконт	2 57	21 9,5	377 61	3	854	172	29 8	67
	Мастерская П.Фоменко	1 45	32 ,9	179 07	2	227	544	88	36
3 тип	Приют комедианта	2 80	35 ,5	663 8	6	127	187	68	32
	Театр Наций	1 52	47 ,5	317 7	2	313	67	67	14
2007 год									
1 тип	Малый театр	3 35	18 9,2	783 88	3	565	414	63 9	191
	Театр им. Моссовета	3 07	18 1,4	765 31	3	591	422	29 8	104
2 тип	Сатириконт	3 07	86 ,6	589 16	3	282	680	27 8	65
	Мастерская П.Фоменко	2 37	47 ,3	344 89	1	200	729	17 6	54
3 тип	Приют комедианта	3 19	48 ,9	167 85	3	153	343	90	39
	Театр Наций	7 7	8, 2	616 9	4	107	752	77	10

Перейдем от общей картины к более детальной (см. таблицу 7). В предыдущий исследуемый период – с 1991 по 2000 год – были рассмотрены лишь два из четырех типов репертуарного театра. На рубеже веков к ним добавляется еще один – репертуарный театр без труппы. В статье данный тип представлен санкт-петербургским театром регионального подчинения «Приют комедианта» и московским театром федерального подчинения – театром Наций. Однако если «Приют комедианта» относится к типу репертуарных театров без труппы с 2000 года, то театр Наций начал обретать черты указанного типа только в 2007 году, после того, как его художественным руководителем в конце 2006 года стал Евгений Миронов.

По отношению к общей ситуации в театрах ведения Министерства культуры РФ (сокращение количества зрителей при росте числа мероприятий) показатели деятельности трех типов репертуарных театров ведут себя по-разному. Так, например, театры консервативного типа, напротив, сокращают число мероприятий, вследствие чего сокращаются и количественные характеристики аудитории. Театры современного типа – Сатириконт и «Мастерская П. Фоменко» – наращивают объем деятельности, но если в «Мастерской П. Фоменко» за этим следует закономерный рост числа зрителей, то в «Сатириконт» наблюдается спад зрительского интереса. В группе театров без труппы – «Приюте комедианта» и театре Наций – присутствует и первая, и вторая модель режима деятельности. Количество зрителей «Приют комедианта» увеличивается соразмерно с повышением числа мероприятий, а театр Наций, напротив, сокращает прокат репертуара почти в 3 раза и теряет значительную часть (более 80%) зрителей. Очевидно, регресс связан со сменой руководства и стратегией развития театра и объясняется тем, что в 2004 году более 2/3 проката репертуара (96 из 156 мероприятий) было осуществлено театром Наций «за пределами своей территории в России» (а в 2007 году – лишь 5 мероприятий из 77) [13]. Не вдаваясь в

анализ содержательной части репертуара, можно сказать, что с приходом Е. Миронова театр Наций сократил территориальный охват своей деятельности и сосредоточил ее почти полностью на столичном регионе.

Важно подчеркнуть, что в таблице 7 собраны общие данные, объединяющие показатели функционирования театров на собственных площадках, на выездах и на гастролях. По этой причине, к примеру, среднее число зрителей на спектаклях «Мастерской П. Фоменко» более чем в 2 раза превосходит коммерческую вместимость обоих залов театра, в каждом из которых продается по 90 мест. Отметим также, что статистика ГИВЦ собрана только по деятельности театров на территории РФ, однако наличие зарубежных гастролей также указывает на состояние дел в театре. Из перечисленных театров на зарубежные гастроли в 2004 году были приглашены Малый театр, театр им. Моссовета, «Сатирикон» и «Мастерская П. Фоменко».

Несмотря на общую тенденцию сокращения зрительской аудитории, а возможно, что и вследствие нее, цены на билеты в изучаемые театры неуклонно растут. Причем если в предшествующее десятилетие средняя цена одного посещения могла изменяться в 3-4 раза в зависимости от театра, то в 2000-е годы кратность цен в большинстве случаев остается прежней, но уже присутствуют и более резкие разрывы. Так, например, в 2004 году средняя цена одного посещения театра Наций составляла 67 рублей против 544 рублей – в «Мастерской П. Фоменко». Хотя уже в 2007 году, после смены руководства, в театре Наций средняя цена одного посещения выросла более чем в десять раз, создав театру репутацию одного из самых дорогих в столице. Глядя на изменения цен в изучаемых театрах, можно сказать, что театры консервативного типа заняли умеренную позицию в вопросе ценообразования, в то время как театры современного типа пошли на значительное повышение цен. Но если на посещаемости «Мастерской П. Фоменко» это не отразилось, то в «Сатириконе» резкое падение среднего числа зрителей на одном спектакле не в последнюю очередь связано с почти четырехкратным увеличением средней цены в течение трех лет (с 2004 по 2007 год).

В период с 200 по 2007 год Малый театр остается верен своей миссии – сохранения классического наследия русского театрального искусства. Репертуарная афиша практически полностью состоит из хрестоматийных названий, исключением являются лишь две постановки по пьесам современного чешского драматурга И. Губача («Корсиканка», «Старый добрый ансамбль») и костюмная драма «Плащ кардинала» по пьесе П. Гусева, впрочем, являющейся инсценировкой романа XIX века «Сен-Мар, или Заговор во времена Людовика XIII» А. де Виньи. Однако данные постановки не пользовались зрительской популярностью, напротив, в статистике средней заполняемости зала лидирующие позиции принадлежали постановкам по проверенным временем произведениям классиков отечественной и мировой драматургии. Вероятно, по этой причине к 2007 году в афише Малого театра самым близким к нам по времени автором оказывается С. Моэм.

Рассматриваемый период ознаменован плодотворным сотрудничеством Малого театра с С. Женовачом, выпустившим на исторической сцене 3 постановки: программное для театра «Горе от ума» в 2000 году, «Правда хорошо, а счастье – лучше» в 2002 году и «Мнимого больного» в 2005 году.

Важно отметить, что, при созвучии понимания высокой миссии искусства, при совпадении традиционалистских взглядов на роль драматургического текста в постановках, Женовач и Малый театр все же являлись театральными антагонистами, несущими две взаимоисключающие идеи – режиссерского и актерского театров. Не случайно театроведы оценивали приход С. Женовача в Малый театр как возможность «революции внутри академического организма» [8]. Но революции не произошло, поскольку Женовач крайне бережно отнесся к актерским традициям Малого, умело встроив их в собственные убедительные интерпретации классических произведений. Можно сказать, что, приглашая С. Женовача, Малый театр искал такие пути эволюционного развития, которые позволили бы не только сохранить, но и обогатить традиции актерского театра.

В целом статистическая картина в Малом театре свидетельствует, с одной стороны, о наличии выдержанной, строгой репертуарной политики, а с другой – о гармоничных отношениях театра со своей публикой, которая ожидает от театра консервативного искусства и ценит академизм. Вместе с тем театр ищет возможности для освежения традиций.

С цельностью репертуарной афиши Малого театра ярко контрастирует репертуар театра им. Моссовета. Вектор развития, выбранный им в 1990-е годы, перешел вместе с театром в новое тысячелетие. Единства режиссерской эстетики или определенной смысловой направленности контента тоже не наблюдается. Все также спектакли выпускают, помимо худрука П. Хомского, различные режиссеры: как постановщики самого театра – А. Ленков, С. Юрский, так и приглашенные – Ю. Еремин, А. Житинкин, Н. Чусова.

Статистика посещаемости свидетельствует о неослабевающем зрительском внимании к театру, в то время как критики нередко отзываются о премьерах весьма сдержанно. Изучая прессу, посвященную деятельности театра в исследуемые годы, можно заметить, что чаще рецензенты отмечают слабость постановок и отсутствие художественной логики в формировании репертуара, а на удачу театра,

которые, конечно же, тоже присутствуют, реагируют скорее удивленно: «Никто не делал ставки и на Театр Моссовета: отличная труппа, славная история и (в целом) удручающе несовременная, безликая режиссура. «Серебряный век» загодя считался проходной премьерой – а они все-таки прорвались!» [17].

Тем не менее, глядя на статистику театра им. Моссовета, можно сделать вывод, что это один из ведущих столичных театров. Для театральных деятелей давно не секрет, что успех у публики нечасто сопровождается успехом у критики, и наоборот. Спектакли театра им. Моссовета, регулярно собирающие тысячный зал, являются характерным подтверждением этого факта. В 2000-е годы театр продолжает делать ставку на зрительский успех, работая с А. Житинкиным и Н. Чусовой – любимцами антрепризы, непритязательной в эстетическом и содержательном отношении.

Таким образом, представители театров консервативного типа остались последовательны в воплощении тех программ, которых они придерживались в предыдущее десятилетие.

Репертуар театров современного типа привлекает внимание своей оригинальностью и обращением не только к классической, но и к современной литературе и драматургии. В афише «Сатирикона» наравне с У. Шекспиром и А. Островским фигурируют П. Зюскинд и М. МакДонах, а в «Мастерской П. Фоменко» вместе с Н. Гоголем и А. Пушкиным представлены такие современные писатели, как П. Гладилин, Б. Фрил и М. Шишкин.

И «Сатирикон», и «Мастерская П. Фоменко» сохраняют статус московских театральных ньюсмейкеров: премьеры, пускаемые этими театрами, становятся событиями столичных сезонов, а «Мастерская П. Фоменко» в 2004 году дает за рубежом почти столько же гастролей, сколько ведущие российские театры оперы и балета [13].

«Сатирикон» продолжает развивать освоенную в 1990-х годах стилистику красочного, но содержательного шоу, приглашая к сотрудничеству не только именитых режиссеров (таких, как Р. Стурра), но и открывая Москве новые режиссерские имена. Так, в исследуемый период Ю. Бутусов поставил свою знаменитую трилогию – «Ричард III», «Король Лир» и «Макбет», принесшую исполнителю заглавных ролей К. Райкину не одну «Золотую маску». А в 2007 году репертуар театра пополнился комедиями «Забавный случай» К. Гольдони и «Бальзаминов» А. Островского в постановке М. Брусникиной. Как и прежде, художественный руководитель К. Райкин, работая с приглашенными режиссерами, создает разнообразный, но художественно-целостный, узнаваемый репертуар, то есть – лицо театра. Интересно, что в прокатной политике «Сатирикон» придерживается все-таки приоритета кассы, однако важная для театра постановка «Ричард III» является лидером не только проката, но и посещаемости. Конечно же, второе неразрывно связано с первым, но в этом случае необходимо подчеркнуть счастливое совпадение зрительского успеха и уместной экспериментальности постановки (что делает ее значимой не только для «Сатирикона»).

Статистика «Мастерской П. Фоменко» свидетельствует об огромном зрительском спросе, многократно превосходящем возможности камерных зрительных залов театра, поэтому в 2000-е годы около трети своего проката театр осуществляет на выездях (освещаемые в статистике 2004 и 2007 год – не исключение). Основатель театра П. Фоменко по-прежнему демократичен по отношению к работам своих учеников, и на сцене его театра идут спектакли Е. Каменьковича, М. Карбаускиса, И. Поповски и других воспитанников великого режиссера.

О феномене «Мастерской П. Фоменко», о необыкновенной режиссуре самого П. Фоменко и неиссякаемо талантливой труппе написали, вероятно, все современные критики. В 2000-е годы значение «Мастерской» для отечественного репертуарного театра продолжало расти, П. Фоменко выпустил такие этапные для театрального процесса постановки, как «Одна абсолютно счастливая деревня», «Три сестры», «Война и мир», «Бесприданница».

Любопытно, что из-за частых выездных показов в статистике театра в данный период наблюдаются некоторые парадоксы. Так, лидерами по количеству зрителей становились, в основном, перечисленные выше программные спектакли, за исключением «Одной абсолютно счастливой деревни». В то же время в прокатной политике театра в 2004 и 2007 годах акцентировались другие названия, но исключением вновь была «Одна абсолютно счастливая деревня». Из чего мы можем сделать вывод, что этот спектакль игрался в основном на собственной площадке театра, что объясняется, вероятнее всего, нестандартным пространственным решением постановки.

Таким образом, «Мастерская П. Фоменко» сохранила положение одного из самых востребованных театров Москвы не только у публики, но и у критики, и в середине 2000-х годов остро стоял вопрос о необходимости расширения помещений театра.

До сих пор в работе рассматривались лишь театры Москвы, но для изучения театров, относящихся к третьему и четвертому типу, автор обратился также к театрам Санкт-Петербурга.

Согласно мнению П. Руднева, «театральный Петербург 2000-х – это театральная Москва середины 1990-х. Резкое обеднение круга имен – «старики» слабеют, «молодые» не являются, им просто некуда идти, негде развиваться, некуда податься. Новое театральное поколение ищет пространство для деятельности на стороне» [9]. В ситуации городского театрального кризиса, застоя в 2000 году



кардинально меняется авторский театр «Приют комедианта», сохраняя государственную форму собственности, но преобразовываясь в репертуарный театр без труппы. Руководивший театром с 1995 года Виктор Минков объединил должности директора и художественного руководителя, перейдя к единоначальной модели управления и утвердив, по сути, схему продюсерского театра в чистом виде.

Репертуар «Приюта комедианта» обширен и разделяется на экспериментальное, психологическое и развлекательное направления. В экспериментальном сегменте представлен А. Могучий («PRO Турандот», «Дисморфомания»), молодые режиссеры, например, выпускник СПбГАТИ А. Савчук («Стулья») и В. Сенин («Кто боится Вирджинии Вульф?»). Психологическое направление развивается в основном В. Фильштинским, работающим со своими учениками («Гамлет», «Дама с камелиями», «Двое на качелях»), также нельзя не отметить и значимый для театра «Трамвай «Желание» в постановке В. Бычкова. Спектакли развлекательного направления занимают наибольшую часть репертуара, среди них можно назвать «Занозу» Д. Якубова – лирическую комедию о театре с народными артистами Т. Пилецкой и И. Краско, «Проделки Скапена» В. Коняева с молодыми актерами и другие постановки.

С принятием новой организационно-творческой модели, «Приют комедианта» попал в ситуацию, усложняющую расширение аудитории театра и, следовательно, воспитание собственного зрителя. Ведь в афише театра подобной модели стоят спектакли различных команд, с различными эстетическими устремлениями, тематическими направлениями, и, конечно, с разными актерами, а российский зритель не привык отделять театральный коллектив от здания. Следовательно, выполнение задачи поиска и удержания нового зрителя, стоящей перед менеджментом театра, затруднено в случаях, когда репертуар состоит из проектов непохожих друг на друга команд. При взгляде на статистику посещаемости «Приюта комедианта» становится ясно, что театр вполне справляется с подобной задачей – здесь более половины спектаклей репертуара проходят при средней заполняемости выше 70%, чему, вероятно, также способствует камерный зал на 168 мест.

Иначе дела обстоят в театре Наций, где в декабре 2006 года произошла смена руководства: вместо директора М. Чигиря директором и художественным руководителем был назначен Е. Миронов. Существование театра при М. Чигире отмечено как разнообразными творческими начинаниями: фестивалем современного танца «ЦЕХ», фестивалем театров малых городов России, спектаклями А. Жолдака и др., так и чрезмерно затянувшимся капитальным ремонтом здания. Спектакли на стационаре театр все же проводил, оборудовав камерную площадку на 120 мест, однако 2/3 проката репертуара осуществлялось на гастролях по территории России [13].

Тем не менее, ГИВЦом были предоставлены данные по репертуару лишь за 2007 год, поэтому проследить динамику изменений репертуарного предложения театра можно лишь с момента прихода Е. Миронова. Собственно, именно в этот период в театре Наций начал формироваться репертуар как единая программа. Таким образом, можно сказать, что переход театра Наций из проектной в репертуарную форму театра начался также с назначением Е. Миронова.

В первый год художественного руководства Е. Миронов оставляет в афише основную часть созданного ранее репертуара – экспериментальную «Федру» А. Жолдака, хореографическую степ-фантазию «Два пьоро, или белый ужин» и др. и выпускает четыре премьеры. Можно сказать, что А. Миронов сохраняет и развивает идеи своего предшественника, продолжая сотрудничество и с А. Жолдаком, и с молодыми выпускниками ГИТИСа с курса О. Кудряшова («Шведская спичка» Н. Гриншпуна и «Молодец» В. Панкова). В целом, репертуар 2007 года имеет выраженную экспериментальную направленность, чем, скорее всего, объясняется низкая посещаемость (50% и ниже) большей части спектаклей репертуара.

Отдельно требуется сказать об общих пороках всех изучаемых театров – неравномерности проката и несоответствии частоты проката зрительскому интересу, что особенно отчетливо прослеживается при сопоставлении соответствующих рангов в таблицах лидеров проката по средней посещаемости. Очевидно, что театры не уделяют должного внимания изучению статистических данных, которые отражают картину реального зрительского спроса. Между тем, подобное исследование способно помочь театрам лучше понять пристрастия публики, и, следовательно, расширить собственную зрительскую аудиторию.

Резюмируя сказанное, можно сделать ряд выводов. Во-первых, в 2000-е годы репертуарное предложение театров России становится гораздо разнообразнее, чем в предыдущее десятилетие, что не останавливает процесс падения посещаемости. Театры консервативного и современного типов продолжают развиваться в направлениях, определенных ими в 1990-е годы. Театры консервативного типа выстраивают гармоничные отношения со своей публикой и с различной степенью аккуратности интегрируют в свою художественную программу современную режиссуру. В свою очередь, театры современного типа открыты для сотрудничества с мэтрами сцены и молодыми режиссерами, а значит, можно говорить о начавшемся процессе интеграции на кадровом уровне.

Интерес к качественной современной отечественной и зарубежной литературе проявляют театры современного типа и театры без труппы. Последние также стремятся давать возможность попробовать свои

силы на сцене молодым творцам, и эта цель обретает особое благородство в условиях ограниченности пространств, где могли бы работать молодые художники. Кроме того, лишь в репертуарных театрах без труппы оказываются возможным радикальные сценические эксперименты как с текстами, так и с действием, со способами актерского существования. Таким образом, в 2000-е годы оформляются и начинают функционировать новые элементы театральной инфраструктуры, способствующие омоложению творческих кадров и обновлению сценического языка.

Итак, театральный процесс 1990-х годов характеризуется с одной стороны, началом постмодернистских опытов, с другой – погоней за коммерческим успехом. Кроме того, исследователи отмечают разрыв с действительностью, оторванность от комплекса социокультурных и этических проблем конца XX века. Однако к 2007 году в России начинает обновляться система репертуарного драматического тетра, унаследованная из СССР. Благодаря этому процессу оформляются инициативы и движения, положившие начало выходу отечественного театра из творческого кризиса.

### Литература

1. *Борлаков В.* Карачаево-балкарская довоенная драматургия. Карачаево-Черкесское отделение Ставропольского книжного издательства, 1975. URL: <http://www.elbrusoid.org/upload/iblock/fa9/fa97d8b0b6e2f09aeb0ac23e00744698.pdf/> (дата обращения: 03.06.2016).
2. *Вислова А. В.* Русский театр на сломе эпох. Рубеж XX-XXI веков. М.: Университетская книга, 2009. 272 с.
3. *Гаевская М.* Бенефис вчера и сегодня // Театральная жизнь, 1998. № 7. URL: [http://www.maly.ru/news\\_more.php?number=3&day=12&month=4&year=2006/](http://www.maly.ru/news_more.php?number=3&day=12&month=4&year=2006/) (дата обращения: 19.01.2016).
4. *Дмитриевский В. Н., Стрельцова Е. Н.* Театральная деятельность в 1999 году. М.: ГИВЦ МК РФ, 2000.
5. *Должанский Р.* Возможности сравнялись с амбициями // Коммерсант, 1996. № 159. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/240020/> (дата обращения: 19.01.2016).
6. *Зайонц М.* В зале старинного замка // Сегодня. 28.01.1995. URL: [http://www.maly.ru/news\\_more.php?number=5&day=19&month=7&year=2005/](http://www.maly.ru/news_more.php?number=5&day=19&month=7&year=2005/) (дата обращения: 19.01.2016).
7. *Левшина Е. А.* Летопись театрального дела рубежа веков. 1975-2005. СПб.: Балтийские сезоны, 2008. 462 с.
8. *Руднев П.* Классик Женовач // Взгляд, 2007. URL: <http://www.vz.ru/columns/2007/5/15/82305.html>.
9. *Руднев П.* Новая ситуация в театре. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vz.ru/columns/2006/6/16/37665.html>.
10. *Серия П.* Передовой опыт, поиски, решения. Театральная деятельность. Сост. Каменец А. В. М.: ГИВЦ МКИТ РФ, 1992.
11. Театр Сатириконт [Электронный ресурс]. URL: <http://www.satirikon.ru/index.php/> (дата обращения: 19.01.2016).
12. Театры Российской Федерации в цифрах за 2000 год. М.: ГИВЦ МК РФ, 2001.
13. Театры Российской Федерации в цифрах. 2004 год. М., 2005.
14. Театры Российской Федерации в цифрах. 2007 год. М., 2008.
15. Театральное искусство. Информационный обзор. Сост. Каменец А. В. М.: ГИВЦ МКИТ РФ, 1995. 30 с.
16. Экономические основы культурной деятельности. Индивидуальные предпочтения и общественный интерес. В 3-х тт. СПб.: Алетейя, 2002. Т. 1. 640 с.
17. *Филиппов А.* Повесть о потерянном времени. [Электронный документ]. URL: <http://www.smotr.ru/200109/2001servek.htm> (дата обращения: 03.06.2016).
18. *Фролова Н. Л.* Нетипичные организационно-творческие формы российского репертуарного театра в 2000-е годы // Обсерватория культуры, 2016. Т. 13. № 3. С. 321—328.