

## Искусство театральной режиссуры в XX–XXI веках

**Сергей Алексеевич ЧЕБОТАРЁВ**

ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный университет им. Г.Р. Державина»  
392000, Российская Федерация, г. Тамбов, ул. Интернациональная, 33  
✉ [serzh.chebotarev.tsu@mail.ru](mailto:serzh.chebotarev.tsu@mail.ru)

**Аннотация.** Дан анализ культурно-исторического развития искусства театральной режиссуры в XX–XXI веках. Рассмотрены особенности режиссёрского театра на примере театра Анатолия Васильева, театра Марка Захарова, театра Женовача, театра Петра Фоменко и др. Отмечено, что на протяжении всего периода происходит трансформация роли режиссёра в театре. Значимость театрального режиссёра – художника перерастает в более сложные формы своего существования: драматург – организатор представления – педагог и воспитатель театрального коллектива. Проведённый анализ режиссёрских школ позволил сделать следующие выводы. Во-первых, русский театр на рубеже XX–XXI веков сумел сохранить свои традиции даже в условиях мощнейшего компьютерного и телевизионного бума. Во-вторых, театр продолжал занимать одно из ведущих мест в духовном и нравственно-эстетическом воспитании общества. В-третьих, режиссура отечественного театра принимала и умножала лучшие традиции реалистического искусства, идущие от К. Станиславского, В. Немировича-Данченко, Е. Вахтангова, М. Чехова, учитывая современные веяния и интересы зрителей. В-четвёртых, вёлся активный поиск новых форм в режиссуре и актёрском мастерстве, формировались экспериментальные театры и студии. В-пятых, огромное место в режиссуре отводилось постановке классики. Отмечено, что рассматриваемый период давал возможность с наибольшей полнотой раскрыться самобытности в режиссуре и актёрском мастерстве.

**Ключевые слова:** искусство, театр, режиссура, режиссёрский театр

**Для цитирования:** Чеботарёв С.А. Искусство театральной режиссуры в XX–XXI веках // Неофилология. 2021. Т. 7, № 28. С. 718–725. <https://doi.org/10.20310/2587-6953-2021-7-28-718-725>



Материалы статьи доступны по лицензии Creative Commons Attribution («Атрибуция») 4.0 Всемирная

## Art of theater direction in the 20th–21st centuries

**Sergey A. CHEBOTAREV**

Derzhavin Tambov State University

33 Internatsionalnaya St., Tambov 392000, Russian Federation

✉ [serzh.chebotarev.tsu@mail.ru](mailto:serzh.chebotarev.tsu@mail.ru)

**Abstract.** We analyze the cultural and historical development of art of theater direction in the 20th–21st centuries. We consider the features of director's theater on the example of Anatoly Vasiliev's theater, Mark Zakharov's theater, Zhenovach's theater, Pyotr Fomenko's theater, etc. We note that throughout the entire period there is a transformation of the role of the director in the theater. We note that throughout the entire period there is a transformation of director's role in the theater. The significance of the theater director – artist grows into more complex forms of his existence: the playwright – the organizer of the performance – the teacher and educator of the theatrical collective. We conduct an analysis of directing schools allow us to draw the following conclusions. Firstly, the Russian theater at the turn of the 20th–21st centuries managed to preserve its traditions even in the conditions of the most powerful computer and television boom. Secondly, the theater continued to occupy one of the leading places in the spiritual, moral and aesthetic education of society. Thirdly, the direction of domestic theater adopted and multiplied the best traditions of realistic art, coming from K. Stanislavsky, V. Nemirovich-Danchenko, E. Vakhtangov, M. Chekhov, taking into account modern trends and interests of the audience. Fourthly, there was an active search for new forms in directing and acting, experimental theaters and studios were formed. Fifthly, a huge place in directing was given to the production of classics. We note that the period under review provided an opportunity to fully reveal the originality in directing and acting.

**Keywords:** art, theater, direction, director's theater

**For citation:** Chebotarev S.A. *Iskusstvo teatral'noy rezhissury v XX–XXI vekakh* [Art of theater direction in the 20th–21st centuries]. *Neofilologiya – Neophilology*, 2021, vol. 7, no. 28, pp. 718–725. <https://doi.org/10.20310/2587-6953-2021-7-28-718-725> (In Russian, Abstr. in Engl.)



This article is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

XX век стал самым скандальным и мудрым, самым гуманным и жестоким, самым ярким и постоянно ищущим веком. Это век парадоксов, открытий и грандиозных перемен. Этот век подарил миру искусство театральной режиссуры, которое возникло в конце XIX века с появлением на свет ещё одного феномена столетия – Московского Художественного театра.

И именно с этим театром связано понятие «режиссёрский театр», с которого и началась самостоятельная жизнь театральной режиссуры как профессии. Такой же диалектический и неоднозначный, как новый век, Художественный театр заложил новую веху в становлении сценического искусства. Здесь зародилось реалистическое искусство театра – искусство жизненной правды, глубокого

психологизма, воссоздания «жизни человеческого духа» на сцене. Из стен этого театра вышли люди, достижения и имена которых вошли в историю, многое предопределив в развитии современного русского театра. Это К. Станиславский, Вл. Немирович-Данченко, Е. Вахтангов, В. Мейерхольд, А. Таиров, А. Лобанов и др. Позже их дело продолжили Ю. Завадский, А. Гончаров, М. Кнебель, Г. Товстоногов, а затем Ю. Любимов, М. Захаров. Они были не только свидетелями развития режиссёрского театра, но и непосредственными участниками его становления. Их спектакли стали классикой, образцом для подражания [1].

Значимость театрального режиссёра – художника переросла в более сложные формы своего существования: он стал не только

властителем творчества актера и драматурга, могучим организатором представления, но и чутким педагогом и воспитателем театрального коллектива. Он стал лекарем собственного времени.

XX век – это век великих потрясений, революций, двух мировых войн, социально-политических катаклизмов. И чтобы человечество не превратилось в бездушную, агрессивную машину, в покорного раба обстоятельств, не ожесточилось, необходим был театр – чуткий барометр своего времени [2].

Ещё Ф.Г. Лорка отметил важную миссию театра в возрождении нации: «Чуткий прозорливый театр... способен в считанные годы переменить образ чувств целого народа и, точно так же, увечный театр, «отрастивший копыта вместо крыльев» [3, с. 160], способен раслупить и усыпить нацию» [4, с. 29].

Именно в XX веке театр стал, как отмечал Н.В. Гоголь, «кафедрой, с которой можно много сказать миру добра» [5, с. 386]. А.Н. Островский же называл театр «великой школой... публика ждёт от него разъяснения моральных и общественных явлений и вопросов, задаваемых жизнью» [6, с. 236].

Потому с самого начала на режиссёра была возложена обязанность вести театр по линии идейно-эстетической, по линии гуманизма и гражданственности.

Так было заложено изначально. Но времена изменились, изменился и театр. Так что же сегодня значит театр в нашей жизни? И каким сейчас стал его хранитель режиссёр?

Самое замечательное, что сейчас происходит – это «легкое дыхание» открытий молодых режиссёров и уже признанных мастеров, «половодье» новых идей и замыслов. Но самое страшное – это падение шкалы ценностей в условиях рыночных отношений.

Одна из главных проблем современного русского театра: быть ли ему коммерческой антрепризой или художественным ансамблем. В угаре и суматохе постоянных перемен происходит превращение театра в фабрику спектаклей. Это протекает почти незаметно, но однажды заболев этим вирусом, режиссёрский театр попадает под власть внешней техники и товарности.

«Жизнь человеческого духа» перестаёт быть его главной целью, и режиссёр уже не хочет «умирать в актёре», потому что в та-

ком случае его не заметят. Для такого режиссёра доблестью становится техническая обстановка. Такое искусство не греет, оно мертво [2, с. 140].

История театра уже знает такие примеры. Ещё Г. Крег мечтал об актёре-марионетке, с помощью которого можно было бы воплощать свои грандиозные замыслы. Сегодня Боб Уилсон (американский режиссёр) идёт по этому пути. Но этот театр далёк от русской психологической актёрской игры, где всё о живом человеке и во имя живого человека.

Многие российские режиссёры оглядываются сейчас на театры Америки с их феерическим блеском и фантастическими решениями спектаклей. Но они не задумываются над тем, что серьёзного театра в Америке нет, и Бродвей – это центр другого искусства. Там нет театра в том гуманном, даже миссионерском значении, которое вкладывается русскими творцами в его суть.

Американцы находятся в погоне за престижем. Но испытывают при этом острый дефицит театральной школы.

И что они делают? Они усердно учатся на Станиславском, Михаиле Чехове, на творениях русских наследников «системы».

Так ведь все это богатство находится именно у нас! И именно мы владеем им! Мы являемся прямыми наследниками лучших традиций актёрской и режиссёрской школы, и наша обязанность – сохранить их для тех, кто родился и будет жить в XXI веке.

Один из лучших режиссёров нашего времени Кама Гинкас так и сказал: «Театр – это плоть. При всей своей эфемерности. Она упруга, дышит, воздействует. Не слова, не идеи и не проблемы. Плоть... И режиссёрское дело есть рождение живой театральной плоти» [7, с. 142]. Театр для русского человека – это нечто живое, убить и предать которое почти невозможно.

Наше сумбурное время даёт нам знак – рождаются новые спектакли, новые театры, новые имена. Оно напоминает чем-то 1920-е гг.: годы студии МХТ, Е. Вахтангова, В. Мейерхольда, М. Чехова, А. Таирова, А. Лобанова, А. Попова – всех не перечислить. Это похоже и на бурный, обновляющий процесс 1960–1970-х гг.: БДТ Г. Товстоногова,

А. Эфрос, «Современник», «Таганка», театр Ю. Завадского.

И вот, на рубеже веков, появляются люди, под знаком имени которых предвещается нечто новое и значительное. Они являются творцами нового реалистического искусства, корни которого исходят из многолетнего опыта Станиславского и его учеников.

Их стили и принципы работы во многом отличаются, поиски и эксперименты подчас имеют разную направленность, но их роднит то, что все, на кого возлагает свои надежды новое время, все они – прямые наследники учеников Станиславского.

Анатолий Васильев – один из крупных режиссёров конца XX века, ученик М.О. Кнебель и А.Д. Попова, выпускник ГИТИСа, стены которого насквозь пропитаны духом Станиславского и его театральных наследников.

Театр Анатолия Васильева, выросший на благодатной почве лучших традиций Художественного театра, органически соединил этот опыт с достижениями великолепного режиссёра XX века Ежи Гротовского и его «бедным театром». Театр Васильева глубоко полифоничен. У режиссёра выработался свой особый стиль работы над постановкой, работы с актёрами, выбора пьесы автора. Обладая глубоким философским мышлением, Васильев особое внимание уделяет рассмотрению всех тем и понятий жизни современного театра и человека.

Театр Васильева – это театр глубоких перемен, его отличительная черта: экстенсивность сцены даже в самые интенсивные моменты. Это театр, находящийся на границе физического и психологического. Это театр пластики, рождённой чувственным импульсом актёра. Здесь на первом месте стоит импровизация. Неповторимость и неожиданность в игре актёра очень важны для Васильева. В его спектаклях всегда есть какая-нибудь странность формы, даже некоторое излишество, которое режиссёр ставит в центр. Поэтому то, что происходит в театре Васильева, редко когда превращается в публичный акт сценического искусства. Это, скорее, театр-лаборатория, театр-студия. Его язык сложен и часто несёт в себе какое-то абстрактное мышление.

Однако это не значит, что режиссёрские искания Васильева ушли в область, далёкую

от реалистического искусства Станиславского: огромное внимание в спектаклях Васильева уделено созданию атмосферы. Для Васильева это – аура, возникшая вокруг исканий, и она может легко возникнуть и исчезнуть, если попытаться её удержать. Атмосфера является той средой, пространством, где рождается материя и время. Носитель материи – это актёр, носитель времени – это спектакль. И то, и другое нуждается в познании – на этом построена философия театра Васильева. Для него работа над спектаклем – это каждый раз труднейший и глубочайший поиск ответов, поставленных жизненной философией современности.

Свой собственный театр Анатолий Васильев открыл в 1987 г., он назвал его «Школа драматического искусства».

К этому шагу молодой режиссёр готовился долгие годы, в течение которых осуществил ряд постановок: в МХАТ («Соло для часов с боем» О. Заградника), в Театре имени Станиславского («Первый вариант» Вассы Железновой, М. Горького, «Взрослая дочь молодого человека» В. Славкина), в театре Комеди Франсез («Маскарад» М.Ю. Лермонтова) и т. д. И только приобретя достаточно широкий опыт, Васильев решился создать свой театр, в котором традиции Художественного театра нашли своё новое воплощение.

Стремление к новизне, к поиску новых форм и решений спектакля очень многое определяет на современной сцене.

«Жизнь человеческого духа» приобретает новые краски и оттенки, новое звучание. На сцену врывается, как сказал Марк Захаров, «новый эстетический запах» [8, с. 200].

Именно эта эстетическая новизна и определяет «зерно» театра Марка Захарова, который так же, как и Васильев, окончил ГИТИС, только на 17 лет раньше, став уже в 1973 г. главным режиссёром Театра имени Ленинского комсомола. Режиссура Марка Захарова – это всегда острая форма, непредсказуемость, блестящая фантазия, смелая трактовка и современное решение. Публику каждую минуту шокируют. Каждое новое событие ошеломляет, удивляет и заинтересовывает своей неожиданной правдой.

В этом заключается основной секрет режиссуры Марка Захарова: он идёт некоторое время со зрителем «нога в ногу». В полном

эмоциональном контакте, а потом вдруг разом «предаёт» это единение и сворачивает в сторону. В этом – сущность «режиссуры зигзагов» Захарова. Он поставил себе «задачу воссоздать жизненный процесс как зигзагообразное развитие человеческих намерений» [9]. В одном из своих интервью режиссёр сказал: «Главной сферой для меня была и остаётся... та область, которая связана с движением нервной и психической энергии артиста, взаимодействующего с партнёром и воздействующего на психику и подсознание людей, собравшихся в зрительном зале. Тут главный источник всех моих «изобретений» [10].

Что касается формообразующей работы режиссёра, то Захаров считает, что это, прежде всего, работа со зрительским подсознанием. Между зрителем и сценой происходит контакт, который является своеобразным гипнозом. Зритель воспринимает всё происходящее не только на сознательном, но и на подсознательном уровне, становясь подвластным магии сценического действия. Режиссёр же, будучи создателем спектакля, заранее «закладывает» программу «гипноза» в рождающийся спектакль. Вот почему такое огромное внимание Захаров уделяет сценографической части спектакля – представления. И если Станиславский только лишь заговорил о роли подсознательного в сценическом искусстве, то Марк Захаров значительно развил эту проблему, придав ей особое звучание.

Очень часто искания современных режиссёров происходят именно с целью по-новому взглянуть на уже созданное, преобразовать, усовершенствовать и приспособить его под мерки времени. Но, бывает и другое, в результате чего происходит рождение театров-открытий.

Так, например, XX веку уже известны «театр жестокости» А. Арто, «живой театр» П. Брука, «бедный театр» Е. Гротовского. И вот на рубеже XX–XXI веков в России появился «здоровый театр» Сергея Женовача.

Это театр, в котором происходит, по словам его создателя, созидание, а не разрушение: он тренирует покой, уверенность, сочувствие к ближнему, сопереживание. Театр Женовача недаром помещают во главу театрального ренессанса, основание к чему обнаруживается в тяготении его к традиционному

для русского театра психологизму. Спектакли Женовача отличаются особой деликатностью, не назойливостью, нежностью, трепетностью и вниманием к обычному человеку. «Здоровый» театр требует от зрителя работы ума и души, за что его искусство часто относят к элитарному. Его спектакли спокойны, подробны и всегда медленны. Женовач всегда тщательно «взрыхляет почву» пьесы, долго и скрупулёзно анализирует её перед тем, как приступить к репетиции.

При этом огромное внимание он уделяет «выращиванию» актёра, органическому вживанию его в роль.

Театр Женовача – это театр ансамбля. Для него как для режиссёра очень важно найти своего артиста, своего художника, осветителя, директора. Потому что, по его мнению, сила театра нового века именно в коллективности и ансамблевости.

«В театре надо существовать вместе», – считает он, подчёркивая тем самым непреходящую ценность основ режиссёрского театра, заложенного К.С. Станиславским и В.Н. Немировичем-Данченко [3, с. 163].

Будучи их верным театральным наследником, Женовач придерживался того мнения, что при создании важно не изобретение режиссёрской концепции, а коллективное сочинение произведения искусства в процессе импровизации. Этому он обучает своих студентов в РАТИ, этому он сам научился когда-то здесь уже у выдающегося режиссёра современного театра Петра Наумовича Фоменко.

Если Женовач сосредотачивает свои поиски на «оздоровлении» духа театра и зрителя, то Фоменко занимается больше изучением точного образа человеческого состояния, «совершенного и пронзительного».

Фоменко любит театр и любит актёров. Он – замечательный психолог и педагог. Он очень хорошо знает все слабости человеческой природы и каждый раз использует свои наблюдения в постановке спектаклей.

Театр Фоменко – это театр гротеска, где особенно преувеличено чувство, как высокое, так и низкое. Ему присущ высокий контраст и близкое соседство низкого с высоким внутри монолога, а иногда даже одного предложения. Так, например, в спектакле «Мизантроп» (Мольер) идёт нежнейший лю-

бовный диалог Альцеста и Селимены, они стоя обнимают друг друга и вдруг... делают три совершенно нелепых прыжка вбок. Такое поведение актёров – обычное для актёров Фоменко, оно разрушает высокопарность момента, делая его трогательным и по-детски искренним, наполняет сцену замечательным человеческим содержанием гораздо больше, чем любые интонационные изгибы. В этом кроется один из секретов его режиссуры.

В своих творческих поисках он не озабочен внешними эффектами, он погружён в тайны словесной ткани, в органическое соединение человеческих страстей, музыки света, пластики сцен, в игру с пространством – во всё то, из чего рождается художественная реальность сценического действия, что так завораживает зрителя.

Театр «Мастерская Петра Фоменко» отличается великолепным вкусом, воспитанным наилучшими произведениями классиков. Для Фоменко классическая драматургия стала как раз той областью исследования, в которой развернулась его режиссёрская фантазия. В его театре были поставлены «Волки и овцы» А. Островского, «Владимир III степени» Н.В. Гоголя, «Приключение» М. Цветаевой и мн. др. В решении классики Фоменко находит нечто новое: драматическое действие прошлого как бы вживается в атмосферу настоящего, овладевая сценой, умышленно лишённой возвышения, кулис, писанных декораций, и возрождая полузабытый дух театральности. В его спектаклях всё свежо и наполнено стихией по-молодому бесстрашной актёрской игрой. Спектакли Фоменко создают особое ощущение огромности, стерефоничности звучания, которые буквально обволакивают зрителя. Они притягивают зрительское внимание свежей, неожиданной правдой, доходящей порой до наивности, своей неповторимой индивидуальностью и внутренней наполненностью. Посмотрев спектакли «Мастерской Петра Фоменко», начинаешь понимать, что такое есть «жизнь человеческого духа», о которой так много говорил Станиславский.

Поэтому, сколько бы ни утверждали, что «система» Станиславского давно устарела, всегда найдутся режиссёры, которые смогут опровергнуть эти ложные слухи. И то, что было заложено в основу режиссёрского теат-

ра XX века, найдёт своё новое воплощение в XXI веке, люди которого так непохожи на предыдущее поколение.

На рубеже XX–XXI веков появляются новые имена в отечественной режиссуре.

Необыкновенное умение создавать миры и пространства из самых тяжёлых и привычных предметов, используемых в необычном качестве, отличает режиссуру Эймунтаса Някрошюса, открывшего в 1998 г. в Вильнюсе свой театр «Менофортас».

Создание жёсткого ансамбля чётко выстроенного спектакля и бесстрашия, с которым углубятся идеи пьесы, являются особенностью театра «Модернь» Светланы Враговой, которая ведёт свою работу в русле импровизации по методу Михаила Чехова – одного из лучших учеников Станиславского.

Вдумчивое и бережное следование за авторским текстом, при этом сочинение нового спектакля по канве драматурга, соединение игровых и импровизационных принципов с традициями психологического реализма русского театра – вот те человеческие качества, которые определяют направление режиссёрских поисков Иосифа Райхельгауза в его «Школе современной пьесы».

Итак, русский театр на рубеже XX–XXI веков, несмотря ни на что, сумел выжить и сохранить свои традиции даже в условиях мощнейшего компьютерного и телевизионного бума:

- театр продолжает занимать одно из ведущих мест в духовном и нравственно-эстетическом воспитании общества;

- режиссура отечественного театра принимает и умножает лучшие традиции реалистического искусства, идущие от К. Станиславского, В. Немировича-Данченко, Е. Вахтангова, М. Чехова, учитывая современные веяния и интересы зрителей;

- ведётся активный поиск новых форм в режиссуре и актёрском мастерстве, рождаются экспериментальные театры и студии;

- современность даёт возможность с наибольшей полнотой раскрыться самобытности в режиссуре и актёрском мастерстве;

- конец XX века открыл для нас новые имена в драматургии: Л. Петрушевская, Н. Коляда, С. Гремина, М. Арбатова и др. Современная пьеса ставит на передний план проблему нравственного падения личности и

потери духовных ценностей, которая никогда не перестаёт волновать современного человека;

– огромное место в режиссуре отводится постановке классики. В её трактовке современная режиссура пытается найти ответ на решение актуальных проблем, волнующих человека на пороге XXI века.

Словом, то, что было изначально заложено в сущность режиссёрского театра при его рождении, значительно развивается и усовершенствуется с каждым новым спектаклем, новой работой, новым именем в истории русского театра.

Как бы тяжело ни было современному сценическому искусству противостоять надвигающейся денежной стихии, у него ещё достаточно сил и веры, чтобы выстоять и победить в этой борьбе. Реализм и эстетика традиционного русского театра, определив верное направление режиссёрских исканий на рубеже XX–XXI веков, продолжает уверенное и стремительное движение в будущее. И каким бы ни был русский театр нового тысячелетия, он всегда останется верным хранителем лучших традиций театра «жизни человеческого духа».

### Список литературы

1. Васильченко Н.Н. Отечественная театральная культура в ситуации постмодернизма (опыт культурологического анализа) // Культура и время перемен. 2018. № 1 (20). С. 24.
2. Darie B. The art of acting: intercrossing borders between science and art // Klironomy. 2021. № 1 (1). P. 138-149.
3. Сазонова В.А. Традиции и новаторство в преподавании современного актёрского искусства // Социально-экономические явления и процессы. 2012. № 4 (38). С. 160-165.
4. Лорка Ф.Г. О театре // Ф.Г. Лорка. Театр. М., 1957. С. 29-32.
5. Сазонова В.А. Театральная педагогика: традиции и современность. История, теория и практика. Тамбов: Изд. дом «Державинский», 2019. 470 с.
6. Островский А.Н. Автобиографическая заметка // А.Н. Островский о театре: Записки, речи и письма. Москва; Ленинград, 1947. С. 182-239.
7. Веллингтон А.Т. Современный театр. Эксперименты над формой и содержанием // Историческая и социально-образовательная мысль. 2017. Т. 9. № 3-1. С. 139-145.
8. Иксанова Г. Театр без границ // Ватандаш. 2018. № 7 (262). С. 199-204.
9. Никифорова В. Кризиса театра не будет // Театральная жизнь. 1991. № 23. С. 51-55.
10. Сердобольский О. Пётр Фоменко в интерьерах петербургской зимы // Театральная жизнь. 1995. № 3. С. 8-9.

### References

1. Vasilchenko N.N. Otechestvennaya teatral'naya kul'tura v situatsii postmodernizma (opyt kul'turologicheskogo analiza) [National theatre culture in a situation of post-modernism (experience of cultural analysis)]. *Kul'tura i vremya peremen* [Culture and Time for Change], 2018, no. 1 (20), pp. 24. (In Russian).
2. Darie B. The art of acting: intercrossing borders between science and art. *Klironomy*, 2021, no. 1 (1), pp. 138-149.
3. Sazonova V.A. Traditsii i novatorstvo v prepodavanii sovremennogo akterskogo iskusstva [Traditions and innovation in teaching of modern performing arts]. *Sotsial'no-ekonomicheskiye yavleniya i protsessy – Social-Economic Phenomena and Processes*, 2012, no. 4 (38), pp. 160-165. (In Russian).
4. Lorca F.G. O teatre [About theatre]. In: F.G. Lorca. *Teatr* [Theater]. Moscow, 1957, pp. 29-32. (In Russian).
5. Sazonova V.A. *Teatral'naya pedagogika: traditsii i sovremennost'*. *Istoriya, teoriya i praktika* [Theater Pedagogy: Traditions and Modernity. History, Theory and Practice]. Tambov, Publishing House "Derzhavinsky", 2019, 470 p. (In Russian).
6. Ostrovsky A.N. Avtobiograficheskaya zametka [Autobiographical note]. *A.N. Ostrovsky o teatre: Zapiski, rechi i pis'ma* [A.N. Ostrovsky about the Theater: Notes, Speeches and Letters]. Moscow, Leningrad, 1947, pp. 182-239. (In Russian).

7. Vellington A.T. Sovremennyy teatr. Eksperimenty nad formoy i sodержaniyem [A modern theater: experiments over forms and content]. *Istoricheskaya i sotsial'no-obrazovatel'naya mysl'* – *Historical and socio-educational thought*, 2017, vol. 9, no. 3-1, pp. 139-145. (In Russian).
8. Iksanova G. Teatr bez granits [Theater without borders]. *Vatandash*, 2018, no. 7 (262), pp. 199-204. (In Russian).
9. Nikiforova V. Krizisa teatra ne budet [There will be no theater crisis]. *Teatral'naya zhizn'* – *Theatre Life*, 1991, no. 23, pp. 51-55. (In Russian).
10. Serdobolskiy O. Petr Fomenko v inter'yerakh peterburgskoy zimy [Pyotr Fomenko in the interiors of the St. Petersburg winter]. *Teatral'naya zhizn'* – *Theatre Life*, 1995, no. 3, pp. 8-9. (In Russian).

#### Информация об авторе

**Чеботарёв Сергей Алексеевич**, кандидат исторических наук, и. о. заведующего кафедрой сценических искусств, Тамбовский государственный университет им. Г.Р. Державина, г. Тамбов, Российская Федерация, [serzh.chebotarev.tsu@mail.ru](mailto:serzh.chebotarev.tsu@mail.ru), <https://orcid.org/0000-0003-3963-6180>

**Вклад в статью:** идея, поиск и анализ литературы, написание статьи.

Статья поступила в редакцию 12.07.2021  
Одобрена после рецензирования 30.08.2021  
Принята к публикации 02.09.2021

#### Information about the author

**Sergey A. Chebotarev**, Candidate of History, Acting Head of Performing Arts Department, Derzhavin Tambov State University, Tambov, Russian Federation, [serzh.chebotarev.tsu@mail.ru](mailto:serzh.chebotarev.tsu@mail.ru), <https://orcid.org/0000-0003-3963-6180>

**Contribution:** idea, literature search and analysis, manuscript drafting.

The article was submitted 12.07.2021  
Approved after reviewing 30.08.2021  
Accepted for publication 02.09.2021