

VI открытая городская научно-практическая конференция учащихся
и педагогов учреждений дополнительного образования
«НОВОЕ ПОКОЛЕНИЕ»

Секция: Искусствоведение

**«Маленькие трагедии» А. С. Пушкина
через призму современного театра**

Макаров Валерий,
9 класс (15 лет)
МБОУ "Классическая гимназия
№ 54 «Воскресение»"
Октябрьского района г.о. Самара

Руководитель:
Костенко Анна Юрьевна,
учитель ОПК, методист
МБОУ «Классическая гимназия
№ 54 «Воскресение»»
Октябрьского района г.о. Самара

Самара, 2017

План

I. Введение

II. Основная часть

§1. Отличительные черты современного театра

§2. Постановка « Маленькие трагедии» в современном театре

§3. Достоинства и недостатки современной режиссуры

III. Заключение

Литература

Приложение

I. Введение.

Актуальность.

Современный театр — очень сложное и многогранное явление. Прежде всего, современный театр — это живая связь времен. По-прежнему остаются популярными в современном театре такие пьесы, как «Гамлет» В. Шекспира, «Ревизор» Н. В. Гоголя. Вновь и вновь мучается своей непосильной ношей Гамлет, заглядывая за грань жизни и смерти: «Быть или не быть? Вот в чем вопрос?». В нашем театре Юного Зрителя Принц Датский произносит свой монолог в пространстве жестяных бочек, которые напоминают машинную заправку. Снова Городничий произносит свою сакраментальную фразу: «Над кем смеетесь? Над собой смеетесь!..» Одна из тенденций современного театра — осовременивание классики. Например, в постановке драматического театра в Москве Хлестаков в «Ревизоре» в конце спектакля читает рэп. В постановке этого же спектакля в Киеве практически все актеры одеты в современные костюмы и разговаривают по мобильным телефонам. Мы можем часто наблюдать, как Татьяна из Пушкинского «Онегина» в опере П. Чайковского поет свою знаменитую сцену письма, закачивая любовные фото в планшет. В Большом театре в опере Глинки «Руслан и Людмила» действие происходит в тайландском массажном салоне.

Как к этому относиться?

С этой целью я провел социологический опрос. В опросе участвовали взрослые и дети. Среди опрошенных были педагоги и гимназисты, актеры СамАРТа и зрители, студенты театрального отделения СГАКИ. Респондентам предлагалось ответить на следующие вопросы: 1. Какую роль в вашей жизни играет театр? 2. Какому театру в нашем городе вы отдадите предпочтение? 3. Как вы относитесь к постановкам современных режиссеров? 4. Смотрели ли вы в ноябре премьеру «Маленькие трагедии» в СамАРТе?

Результаты опроса в нашей гимназии показали, что среди учащихся и учителей нашей гимназии не так много поклонников современного театра. Учащиеся отдают предпочтение кинотеатру, а педагоги предпочитают классические постановки.

Проблема: с одной стороны, искусство должно идти в ногу со временем и как-то выживать в условиях массовой культуры — ведь кто-то должен покупать билеты в театр, чтобы он продолжал свое существование. Но, с другой стороны, при таком «переодевании» театральной классики теряется ее историческое своеобразие, исчезает неповторимое ощущение прошлого, которое тоже необходимо зрителю.

Цель работы: показать новые приемы современной режиссуры, новые пути решения сценического пространства, позволяющие соединить современность с неповторимым ощущением прошлого, отвечающие на извечные сложнейшие вопросы человеческого бытия.

Гипотеза: современный театр, идя в ногу со временем, не утрачивает своего главного предназначения — возвышать жизнь человеческого духа со сцены.

Объект исследования: современная режиссура.

Предмет исследования: постановка " Маленькие трагедии".

Новизна исследования: современный театр — это всегда напряженные поиски нового. Ведь новым взглядам на мир, новым ритмам жизни должны соответствовать и новые приемы режиссуры, новые пути решения сценического пространства, которые мне хотелось бы проанализировать в своей работе.

Задачи исследования:

- 1) провести опрос, проанализировать ответы;
- 2) исследовать современную режиссуру на примере постановки « Маленькие трагедии»
- 3) показать достоинства и недостатки современной режиссуры;
- 4) сделать вывод.

Основная часть

§1. Отличительные черты современного театра

Театр Романа Виктюка, безусловно, является современным театром. На всю Украину и даже на всю Европу прогремела постановка шекспировского «Гамлета» с Л. Кравчуком в главной роли. В театре Р. Виктюка главным является не слово, не текст произведения, но само видение режиссера: многообразные цветовые композиции, актерская пластика, сценические конструкции. Очень интересными были постановки русской классики в двадцатые годы XX века. Вспомним театр Мейерхольда, удивлявший, восхищавший и даже шокировавший зрителя. Судя по воспоминаниям современников, особый интерес представляли инсценировки произведений русской классики, осуществленные Мейерхольдом. Русский зритель, привыкший к классическим постановкам, с трудом принимал сценические нововведения. Экспериментирование над содержанием — гораздо более сложный процесс, связанный, прежде всего, с работой драматургов. Неординарные произведения драматургии требовали новых сценических решений и нового зрителя. Румынский писатель-эмигрант, обосновавшийся во Франции Эжен Ионеско стал одним из родоначальников «театра абсурда», где смещены время и пространство, а герои напоминают то ли сумасшедших, то ли жителей иных миров. Но это лишь впечатление. Театр абсурда поднимает сложнейшие вопросы человеческого бытия. Человек, согласно такой трактовке, трагически одинок в мире, ему сложно найти взаимопонимание с себе подобными, отыскать собственный, отличный от других жизненный путь. Еще одна очень важная черта современного театра — пристальное внимание к внутреннему миру, сложным душевным коллизиям, психологии современного человека. Где, как ни в театре, мы можем посмотреть на самих себя и понять, как сложен мир вокруг нас!

§2 Постановка «Маленькие трагедии» в современном театре

Цикл коротких пьес А.С. Пушкина «Маленькие трагедии» хорошо известен каждому школьнику. История знает множество театральных и киноверсий этого бессмертного произведения, для множества великих артистов – таких как И. Смоктуновский, В. Золотухин, В. Высоцкий – образы из «Маленьких трагедий» стали знаковыми в карьере.

СамАрт представил постановку «Маленьких трагедий» молодых режиссеров Татьяны Наумовой, Алексея Елхимова и Дмитрия Добрякова под руководством Анатолия Праудина, известного постановщика из Северной столицы, в не совсем привычной для самарского зрителя современной форме. "СамАрт" сталкивает классический литературный текст с сокровенным, больным, выстрадавшим в современном реальном мире, с тем, что невозможно переиграть и это притягивает. В своей работе я хочу исследовать эту постановку и рассказать про интересующие меня аспекты режиссуры современного театра. Этот необычный спектакль создавался этюдным методом: первые два года обучения будущие режиссеры вместе с актерами СамАрта сочиняли среду, делали макеты, «искали себя» в материале Пушкина. Так родилась сценическая композиция из сцен «Пира во время чумы», «Скупого рыцаря», «Каменного гостя» и «Мозарта и Сальери». Этюд – это сквозная непрерывная импровизационная проба актера собой предлагаемых обстоятельств и событийной ситуации или действие актера в предлагаемой (придуманной, сочиненной или воспроизведенной по памяти) событийной ситуации.

Молодые режиссеры не стремятся показать известные всем сюжеты «Маленьких трагедий», а, скорее, создают ассоциативные образы, опираясь на пушкинский текст, показывая его не только через призму современности, но и затрагивая собственную жизнь. Через личные истории, рассказанные актерами, герои как бы прорываются к темам Пушкина, по-новому открывая для себя и для зрителя эти произведения. Анализ драматургии через личный опыт авторов

становится основой композиции, и сюжеты трагедий плавно перетекают один в другой.

У «Пира» интересный режиссерский язык. Татьяна Наумова решает спектакль пластически, на сцене мир на грани апокалипсиса, с ползающими полулюдьми, респираторами и отчаянным развратом под присмотром сладострастной Смерти-Чумы (потрясающая работа Ольги Ламинской).

Неожиданный вышел эксперимент! В некоторых новых пьесах оставляют паузы для актерских монологов "от себя", в спектаклях по классике тоже используют схожие приемы; например, у Валерия Фокина в недавнем "Маскараде" актер посреди сцены читает сочиненный им монолог.

Заданный в первой части постановки драматический конфликт между священником и гостями чумного пира связывает все истории. Священник присутствует во всех сценах, являясь главным персонажем. Его истории касаются спасения и Скупого рыцаря и Дон Гуана и Сальери. Роль священника потрясающе и проникновенно исполнила мой педагог по актерскому мастерству Вероника Львова.

Молитва является лейтмотивом этой постановки, она символизирует путь освобождения от чумы, зависти, соблазна, стяжательства. «Попробуй», – говорит Дон Карлос Лауре. И Лаура впервые готова читать «Отче наш». молитва выносится в зал как прямое обращение к зрителю: «Попробуйте! Поверьте, что молитва может спасти, надо только попробовать открыть свое сердце!». При этом спектакль достаточно ироничен, а некоторые сцены решены, пожалуй, даже фарсово. Например, «Каменный гость» начинается с забавной сцены с кладбищенскими воронами, а заканчивается столкновением «живого этюда» Донны Анны и Дона Гуана с откровенно театральной сценой из фильма Швейцера с Владимиром Высоцким в одной из главных ролей. Дон Гуан смотрит сцену из фильма, пытаясь дотянуться до огромного Высоцкого – Дона Гуана. Стихом Пушкина актер так и не заговорит — за него это делает Высоцкий (фильм включают в особенно ярких сценах). В этом приеме, конечно, код к спектаклю: как Дон Гуан 21 века не может найти адекватного языка для объ-

яснения с Донной Анной, так и режиссеры "СамАрта" пытаются найти себя и нас, пытаясь пересказать ее своими словами, объяснить, "как понял". Именно этот поиск и становится предметом спектакля.

Неслучайная деталь: Высоцкий повторяет: "Мне, мне молиться с вами..." — как будто отвечает священнику на его призыв молиться. Почти на всех участниках Трагедий военные шинели. Это имитация борьбы с нашим миром, вечная война, в которой участвует каждый. Хочется отметить интересный режиссерский ход в сцене монолога Донны Анны. Объясняясь с Доном Гуаном, актриса снимает с себя шинель, и одевает красное платье. Это некий символ красоты души, ассоциация огненной природы.

Есть и черный юмор в СамАртовской постановке — очень комично выглядят патологоанатомы, напевающие арии из «Волшебной флейты», которые вскрывают труп Моцарта. На протяжении всей сцены они пытаются найти орган, отвечающий за гениальность великого композитора. Многие зрители в зале смеялись над этой картиной, но меня она тронула до мурашек. Порой люди думают, что судьбы великих людей наполнены весельем и радостью, но они ошибаются. Многие даже и не догадываются, какая тяжелая участь была у Моцарта. Он умер очень рано, в бедности, его тело бросили в общую могилу. Так что режиссерский ход вполне оправдан, это могло быть и реальной жизни композитора. "Жить не страшно", — скажет священник в первой части. Жить не страшно, подтвердят два веселых патологоанатома в последней сцене. Потому что жизнь вечна, во что ни верь — в бессмертную душу или в музыку Моцарта. Что-нибудь обязательно переживет смертное тело.

Каждый может оступиться в пропасть «страстей человеческих бесчисленных, как песок». Через героев «Маленьких трагедий» режиссер, артисты пытаются говорить со зрителем о себе, обнаруживать в себе ростки пороков, которые могут привести к гибели вне зависимости от времени, места действия и возраста человека. Прикрываясь множеством модных «концепций», «философий», «эстетик», человек остается всё же незащищенным перед лицом Судьбы, либо очищающей нас испытанием, либо низводящей в прах.

Проанализируем еще одну современную постановку «Маленьких трагедий» литовского режиссера Эймунтаса Някрошюса.

Сценический мир Някрошюса, не обходится вообще без метафор. Но эти метафоры и связанные с ними переносные смыслы обусловлены именно общими свойствами искусства, условностью и обобщенностью, которые в полной мере присущи театру литовского режиссера. Что касается индивидуального метода режиссера, то для него характерно создание именно автологичных образов.

Важнейшим свойством режиссера является, прежде всего, преобладание пластика актера, конкретных физических действий, связанных с тактильностью, — в отличие, например, от обобщенной актерской пластики, отчетливо ритмизованной, нередко с элементами пантомимы, танца, акробатики, как, например, у Любимова или Стурюа.

Созданные Някрошюсом сценические образы часто называют ребусами, а его театр герметичным. Это представление также мало соответствует действительности. Если судить этот театр «по законам, им самим над собою признанным», если воспринимать и принимать его язык, то и каждый спектакль в целом, и его отдельные образы, рассмотренные как часть спектакля, открываются для диалога и интерпретации. Конечно, это не значит, что создания режиссера вовсе лишены тайны, хотя бы потому, что спектаклям Някрошюса, как и любому художественному миру, заведомо присуща неполная явленность. Героям режиссера свойственно контактировать с окружающей действительностью при помощи осязания и конкретных физических жестов. В «Маленьких трагедиях» Эймунтас Някрошюс интересно трактует роль Донны Анны. Любовь Дона Гуанна и Донны Анны показана пластически. Донна Анна зажигает на сцене спички, кидая их в Дона Гуана. Но, например, Лауре в следующей сцене не удается зажечь спички, таким театральным приемом Някрошюс хочет подчеркнуть вспыхнувшие чувства настоящей любви к Донне Анне.

Во второй части спектакля возникает интересный персонаж, отсутствующий в литературном источнике. Этот персонаж, с которым связана одна из

сквозных тем спектакля, — Девочка-смерть в исполнении Дали Михелявичюте. Она действует на протяжении всего спектакля почти безмолвно, разве что порой вскрикивая и хохоча, и лишь в сцене смерти Дона Гуана она произносит несколько реплик, принадлежащих в пьесе Командору. Пушкинский «Каменный гость» сам по себе окутан множеством кладбищенских ассоциаций. Однако сквозная тема смерти в спектакле является режиссерским решением. Поначалу Девочка ведет себя дурашливо. Она почти не расстается с колесиком, которое катит перед собой. До определенного момента эта героиня с торчащими вверх хвостиками, с комически раздутыми щеками (такими их сделали два кусочка яблок, которые она спешно затолкала в рот), в огромных, не по размеру, ботинках, похожих на ботинки Командора, ассоциируется с нищей девчонкой, играющей на кладбище. Но финальная ипостась героини ретроспективно придает ее играм и другие смыслы, ассоциирующиеся с пляской смерти. Эта Девочка по-своему продолжила «донжуанский список» Дона Гуана, осуществив предсказание Лепорелло, который, вспоминая Инезу, заявил: «А живы будем, будут и другие». Увидев Дона Гуана и Лепорелло, она сразу попыталась обратить на себя их внимание, помахав рукой перед лицом и того и другого. Добившись же своего, Девочка с готовностью, спеша предварить их вопрос, отрицательно мотает головой и предъявляет свои пустые ладошки, показывая тем самым, что она вовсе не воровка, как можно было бы подумать о кладбищенской нищенке. Желая продолжить отношения с Доном Гуаном, который ей, судя по всему, понравился, подает ему подвернувшуюся под руку маску. Это та же маска, что действовала в первой части спектакля, и потому она мгновенно отсылает нас к маске Моцарта. Но теперь она — часть памятника Командору. Первым побуждением Дона Гуана было швырнуть и разбить маску, но Лепорелло остановил его. Тогда Девочка, подхватив порыв Дона Гуана, подняла маску, в которую тот незамедлительно прицелился зажженной свечой, словно револьвером. И, продемонстрировав пострадавшую маску, сломала ее. Дон Гуан же, с удовольствием включившись в такую игру, отшвырнул остатки маски подальше.

И впредь Девочка то и дело влюбленно смотрела на Дона Гуана. В ней, порой чередуясь, порой смешиваясь, проступало и детское, и женское, а иногда вдруг — потустороннее.

В тот момент, когда Донна Анна бросила в Дона Гуана своим платьем, Девочка выглянула из-за памятника, не в силах скрыть интереса к происходящему. В ее взгляде в этот миг была смесь ревности и какого-то недоступного другим знания. После ухода Донны Анны Девочку охватила, казалось, совершенно детская радость от «победы» Дона Гуана, так что они с Лепорелло немедленно затеяли веселую беготню. Но, когда это празднование и веселую игру продолжили Дон Гуан и Лепорелло, она, надев оставленное Донной Анной платье, стояла, закусив его подол и едва сдерживая ревность. Будь перед нами обычный персонаж, можно было бы сказать, что на счету сценического Гуана действительно стало одной жертвой больше.

С развитием действия Девочка все больше ассоциируется с тем, кому ведома судьба Дона Гуана — с самой судьбой, со статуей Командора, со смертью... Такие ассоциации сгущаются в тот момент, когда она затевает игру со свечами, стоящими на памятнике Командору. Она тушит свечу в ответ на приглашение статуе, которое делает Лепорелло. Тушит и вторую, оказавшуюся на том же месте, когда приглашать Командора пришел уже Дон Гуан. Вдруг будто вспорхнула свеча, к которой потянулся Дон Гуан, и оказалась наколотой на шпагу в руках той же Девочки, скрывшейся за памятником. Все это только на первый взгляд было похоже на продолжение предыдущих игр. Не желая отдавать Дону Гуану свечу, Девочка наградила его взглядом, какого мы еще не видели. В нем было что-то страшное. Сходные ассоциации преобладают и в тот момент, когда во время последней встречи Дона Гуана и Донны Анны Девочка проходит по заднему плану, зайдя за памятник, как бы предвещая смерть.

Моцарта Някрошюс представляет как разрушителя. И это шокирует многих. Понятно, что экстремизм Някрошюса, недвусмысленно использующего Пушкина для личного разбирательства с Небом, Судьбой — но тем самым вскрывающего и в Пушкине нечто принципиально новое — не мог найти под-

держку у ревнителей духа и буквы. А Някрошюс действительно впервые сказал страшную, по сути, вещь: Моцарт— безбожник, он посягает на соперничество с Небом, самым даром своим Моцарт неизбежно обречён на кровавый конфликт с миром.

Гений музыки Моцарт, обращающийся во второй части спектакля в гения любви Дона Гуана, несёт самым фактом своего существования гибель и разрушения. И это лежит действительно «по ту сторону добра и зла»: можно восхищаться им и ненавидеть его в равной мере. Гений и злодейство оказываются не просто совместны — нерасторжимы. На Страшном суде герою предъявляют Книгу бытия, где на каждой странице отпечатки его ступней: он изгадил всё, к чему прикасался, на каждой странице жизни оставил свои чёрные следы. И если Сальери предстаёт хранителем традиций (он подробно занимается сочинительством, сидя за роялем), то этот традиционализм вызывает у режиссёра сарказм (на пюпитре — бухгалтерские счёты, костяшки которых Сальери в упоении перекидывает, перечисляя ноты: «фа, си, до диэз...»). Моцарт же воспроизводит свою музыку, взламывая эти счёты, жонглируя костяшками, подкидывая их фонтаном. Някрошюс любит раз найденный ход, но его старые приёмы оборачиваются новыми метафорами. Так, фейерверк зажжённых спичек — в котором откликаются и фейерверки костяшек Сальери, и фейерверки сахара зэка — в «Каменном госте» обозначает вспыхнувшую любовь Дона Гуана к Донне Анне. А Лаура, развивая метафору, проводив любовников, вытряхивает из шляпки обгорелые спички. Надо не быть начётчиком и догматиком, надо слышать музыку в рваных ритмах танца Моцарта, в его нечёсанных патлах и хриплом голосе. Но напрасно Сальери, допытываясь от Моцарта тайны его творчества, твердит: «Угу... угу...», — ему не дано постичь. Не дано услышать. Он может только страдать, когда, исполняя «Реквием», Моцарт просто вырвет из рояля струну и раскрутит её над собой. В руках Моцарта и это — музыка. Что для Сальери останется непостижимым. Естественно, ведь это же он отрицательный герой, и музыка может жить только в рояле... Не по Сальери ли звучал «Реквием»? Оскорблённый поведением Моцарта, Сальери, отравив его, соорудил гипсовую

посмертную маску и, следуя моцартовским урокам, пытался извлечь музыку уже из этой маски, бесполезно стуча в неё костяшками-нотами: «ля, фа, ми бемоль...». Моцарт воскрес, отвинтил ножку рояля и укатил её со сцены. Сальери занял место отвинченной ножки — придавленный роялем, обречённый нести на себе его тяжесть — свой крест.

§3. Достоинства и недостатки современной режиссуры

Проблемы театра неотделимы от проблем всего современного искусства. Контекст культуры говорит нам о характеристиках сознания в синергетических категориях. На лицо качество переходного момента со всем набором плюсов и минусов в сопровождении. Положительной тенденцией хочется считать очень динамичное развитие. Без реформы театрального образования никогда не будет современного театра. Даже самый отъявленный консерватор должен понимать, что универсальной системе Станиславского требуется новое качество. Настоящий театр должен быть живым. Изменилась природа человеческой психики, и одной аналитики в театре мало. Еще в начале 20 века, в советское время, преобладал повсеместно аристократический принцип экономии чувств, сдержанности. Следствием этого являлась личность жестко самоконтролирующая себя на уровне любых проявлений как физических, так и эмоциональных. Воспитание советское и постсоветское связано с чувственно-эмоциональной растраченностью. И, чтобы покорить, растеребить такого зрителя, нужна мощная энергетика. Несмотря на то, что XX век принято считать эпохой режиссерского театра, многие театры отличаются не оригинальностью режиссерских решений, а именно индивидуальными подходами к работе с актерами. В данном случае спектакль «Маленькие трагедии» исключение, здесь сами артисты под руководством Анатолия Праудина высупают в роли режиссеров. Минимум слов, только пластика, видеоряд. В совместном творческом поиске себя в «Маленьких трагедиях» Пушкина актеры не боялись экспериментировать. И это нашло отклик у зрителя. В ноябре ребята старшего курса театральной студии посетили спектакль «Маленькие Трагедии» в театре СамАрт. Ребята рассказывали, что

сначала им было трудно включиться в постановку, этот условный жанр очень труден для восприятия, и требует колоссального внимания. Но потом они с упоением смотрели спектакль, и будто влились в него. Ведь темы, которые затрагивались в постановке, произвели большое впечатление на ребят. Особенно им понравилось то, что герои рассказывали свои монологи через призму нашего времени. Юное поколение словно бы смотрело на себя в зеркало. После спектакля ребята долго обсуждали увиденное, они нашли в этих историях себя.

К сожалению, не вся часть зрелого поколения восприняла и поняла спектакль. Они привыкли к «музейным» спектаклям и порой отторгают новые прочтения спектакля чисто из-за сложившихся принципов. Но на дискуссионной площадке каждый зритель смог высказать свое мнение об увиденном. Зал пылал эмоциями, каждый хотел высказаться. Интересно, что люди все время проводили аналогию с собой. Спектакль вызвал интерес у публики, был полный аншлаг. Каждое поколение сумело найти в постановке, то что их тронуло, а это самое главное.

Безусловно, театр не может быть скучным. Но эпатаж с раздеванием, вульгарщиной, сквернословием, цинизм, недостаток культуры просто не допустимы. Во все времена театр был Храмом. Ни варьете, ни кабаре, ни клуб, ни трактир — это иные учреждения. В театр хочется вернуть планку. А сделать это можно, если вернуть в театр Бога. Речь идет не о религиозном театре, а о театре, имеющим свою вертикаль. Перефразируя Достоевского: «если Бог есть, тогда не все дозволено». Когда есть это внутреннее ощущение высоты, тогда театр имеет свой сакральный образ, ради которого в него и ходит зритель.

Заключение

На примере постановки «Маленькие трагедии» я исследовал суть современного театра, открыл для себя новые аспекты режиссерской деятельности. Театр, как и все искусство в целом, нужны лишь для того, чтобы раскрывать главные жизненные вопросы и чувства людей. Современный театр не стремится

ся воссоздать масштабные декорации, продемонстрировать красивые костюмы, он направлен на подсознание и эмоции людей.

Великий К.С.Станиславский говорил: "Красиво не то, что по театральному ослепляет и дурманит зрителя. Красиво то, что возвышает жизнь человеческого духа на сцене и со сцены, то есть чувства и мысли артистов и зрителей". Конечно, не всегда бывают качественные постановки, порой режиссеры меняют время действия пьесы и даже не оправдывают свои задумки, делают это лишь для пиара, а не для надобности раскрытия чувств. К сожалению, в нашей стране мало достойных театров, которые могут похвастаться хорошей и качественной современной драматургией, но я горжусь за наш город, за наш родной театр, который ставит такие высокопрофессиональные экспериментальные постановки.

.

Литература

1. А.С. Пушкин. Избранные сочинения. М.: Художественная литература, 1978.
2. Энциклопедический словарь юного зрителя. М.: Педагогика, 1989.
3. М.Петрова. Рядом с Пушкиным. Самарская Газета, 17.11.2016.
4. Интернет-ресурс <http://www.krugosvet.ru/node/33304?page=0%2C4>. Энциклопедия «Кругосвет». Статья «Театр (театральное искусство)».
5. Интернет-ресурс <http://vozduhlada.ru/statii/problemy-teatra.html> Проблемы современного театра.

Приложение

Афиша спектакля. Дизайн-проект Валерия Макарова



САМАРСКИЙ ТЕАТР ЮНОГО ЗРИТЕЛЯ

А. Пушкин

МАЛЕНЬКИЕ ТРАГЕДИИ

5 НОЯБРЯ
17:00

Режиссерская группа:
ТАТЬЯНА НАУМОВА
АЛЕКСЕЙ ЕЛХИМОВ
ДМИТРИЙ ДОБРЯКОВ

Художественный
руководитель постановки-
АНАТОЛИЙ ПРАУДИН

Пьесы:
"Чума", "Каменный гость",
"Скупой рыцарь",
"Моцарт и Сальери"

Адрес театра: ул. А. Толстого,
109, Телефон кассы: 332-21-69

16+