

**БАЛЕТНЫЙ «РЕНЕССАНС» В КУЛЬТУРЕ ЕКАТЕРИНБУРГА**

В статье исследуется проблема интерпретации музыкальной классики (на примере деятельности Екатеринбургского театра «Урал Опера Балет»). Анализируется премьерный спектакль «Дон Кихот» М. Петипа – Л. Минкуса (1869–1871 гг.), в хореографии А. Горского (1900 г.; художники: К. Коровин и А. Головин); выявляются художественные и музыкально-театральные связи с традициями культуры Серебряного века, раскрываются новые аспекты творческого осмысления спектакля современными постановщиками (хореограф-постановщик Ю. Бурлака, дирижер А. Богорад, художники: А. Пикалова и Т. Ногинова). Делается вывод о рождении яркого, зрелищного представления – танцевальной феерии, отражающей дух культуры русского «духовного ренессанса» начала XX в.

К л ю ч е в ы е с л о в а: культура; театр; балет; живопись; музыка; хореография; традиции; новаторство; композитор; творчество.

Проблема художественной интерпретации музыкальной классики является одной из актуальных в современной театральной культуре России. Ее научному осмыслению посвящены многие работы, статьи, высказывания теоретиков музыкального театра (оперного и балетного), культурологов, искусствоведов, музыкантов прошлого и современности (Б. Покровский [12], М. Михайлов [8], В. Красовская [5], Ю. Слонимский [14], А. Сигалова [1], Б. Эйфман [11], О. Петров [10], Л. Барыкина [7], Н. Курюмова [6] и др.). Исследование ее сегодня обусловлено наиболее типичными для современных интерпретаторов – оперных режиссеров, хореографов (в России и за рубежом) тенденциями существенного переосмысления классических сочинений, стремления отойти от традиционных трактовок и заново представить классику в антураже реалий нового времени, более близкого современным слушателям и зрителям, с целью вскрыть иные, подчас весьма далекие от композиторского замысла сюжетные мотивы и смыслы. Востребованной сегодня является и противоположная тенденция – реставрация и ретроспекция старых спектаклей прошлых лет и десятилетий, которые получают новую жизнь на современной сцене.

Обе эти тенденции проявляются и в деятельности Екатеринбургского театра «Урал Опера Балет», для которого характерны, с одной стороны, постоянные новаторские изыскания, когда классические спектакли подвергаются подчас весьма существенному обновлению (достаточно назвать недавние постановки опер «Евгений Онегин», «Риголетто», «Волшебная флейта», балетов «Ромео и Джульетта», «Золушка» и др.), с другой стороны, обращение к ретроспективам, восстанавливающим классические версии прошлых лет (опера «Царская

невеста» в декорациях и костюмах Ф. Ф. Федоровского; балеты «Наяда и рыбак» М. Петипа, «Вальпургиева ночь» Дж. Баланчина и др.).

В этот ретроряд вписывается и *новый спектакль* нашего театра — балет «Дон Кихот» Л. Минкуса (1826–1917), премьера которого состоялась 4–7 июля 2019 г. Он представляет собой версию постановки начала XX в., осуществленную тогда молодым талантливым хореографом Александром Горским (1871–1924) в Большом театре в Москве (1900) и в Мариинском театре в Петербурге (1902). В основу спектакля Горского легло либретто Мариуса Петипа (1818–1910), он был создан по мотивам бессмертного романа Мигеля де Сервантеса «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский»<sup>1</sup>.

Важно отметить, что спектакль Горского был рожден русской культурой Серебряного века, ее тенденциями к идеализации жизни, преодолению материальности бытия, восприятию мира сквозь эстетическую призму *Красоты*. Философы, литераторы, художники и музыканты этой уникальной эпохи воспринимали жизнь «как эстетический феномен» (Ф. Ницше), искусство — как великую преобразующую силу, способную обновить человека. В этом ключе развивалась в те годы деятельность художников созданного С. П. Дягилевым творческого объединения «Мир искусства» (К. Коровин, Л. Бакст, А. Головин, Н. Рерих, А. Бенуа и др.), которые в своем творчестве пытались по-новому осмыслить культурные традиции как России, так и Европы, стремились к синтезу искусств (живопись, театр, музыка). Одной из характерных черт этой эпохи был также значительный интерес русской творческой интеллигенции к культурам Средневековья и Ренессанса, а также к античности, который объединял многих выдающихся художников: поэтов-символистов (К. Бальмонт, В. Брюсов, А. Блок и др.), акмеистов (О. Мандельштам и др.), режиссеров (В. Мейерхольд), живописцев (А. Бенуа, А. Головин и др.) и композиторов (А. Глазунов, Н. Черепнин, Н. Мясковский, С. Прокофьев и др.). Именно эта эпоха дала миру уникальный культурный «проект» — знаменитую дягилевскую антрепризу, направленную на пропаганду русского искусства за рубежом и сумевшую вывести балет на принципиально новый художественный уровень в знаменитых «Русских сезонах» в Париже. Особую роль в этом процессе сыграл, безусловно, великий композитор И. Стравинский.

Спектакль «Дон Кихот» А. Горского стал прямым отражением этих новаторских веяний культуры Серебряного века и многими своими чертами предвосхитил достижения балетных постановок дягилевской антрепризы. Прежде всего, это сказалось в его оформлении, которое осуществили яркие мастера-«мирискусники», ученики Василия Поленова — Константин Коровин (1861–1939) и Александр Головин (1863–1930)<sup>2</sup>. В работе над спектаклем художникам помогали

---

<sup>1</sup> Премьера балета «Дон Кихот» М. Петипа — Л. Минкуса в Москве состоялась в 1869 г. (дирижер А. Ф. Арендс, в главных ролях: Китри-Дульсинея — Л. А. Рославлева, Базиль — В. Д. Тихомиров); «Дон Кихот» в Петербурге был поставлен в 1871 г.: дирижер Р. Дриго, в главных ролях: Китри-Дульсинея — М. Кшесинская, Базиль — Н. Легат).

<sup>2</sup> К. Коровин в то время был штатным декоратором казенной сцены в Москве (впоследствии, с 1910 по 1919 г., — главный художник московских Императорских театров). А. Головин с 1898 г. был декоратором Большого театра в Москве, а с 1901 по 1917 г. — главным декоратором Императорских театров в Петербурге.

барон Н. Клодт, Г. Голов, Г. Теляковская. Художники привнесли в сценографию и особенно в костюмы спектакля стилевые приметы культуры Ренессанса, дух и традиции культуры Испании времен Сервантеса (XVI–XVII вв.), а также некий живописный флер современной французской культуры, импрессионистического стиля, с которым они хорошо были знакомы<sup>3</sup>.

При этом спектакль Горского органично впитал в себя дух русской культуры рубежа XIX–XX вв: Абрамцевского кружка и выросшей из него Московской частной русской оперы Саввы Мамонтова, спектакли которой оформлял К. Коровин; традиции высокоинтеллектуальной, эстетизированной культуры Петербурга, спектаклей Мариинского театра, декорации к которым создавал А. Головин.

«Дон Кихот» Горского, с одной стороны, отвечал девизу мамонтовского театра: «приучать глаз народа к *красивому* везде» [цит. по: 15, 52], с другой — проявлялся в новаторском стремлении балетмейстера внедрить в хореографию некоторые принципы эстетики Московского художественного театра К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко (открыт в 1898 г.), насытить действие *жизнью*, активным движением. Особенно это касалось массовых сцен. «У меня на сцене наблюдается постоянное движение масс, при этом я совершенно не признаю соблюдение какой-либо симметрии. Направо танцуют одно, налево — другое, в глубине — опять третье, зрителя интересует уже вся сцена», — писал балетмейстер [цит. по: 3].

Горский в целом бережно отнесся к либретто Мариуса Петипа, сохранил его сценарный план и частично хореографию (хотя точных данных об этом исследователи привести не могут). Как пишет Л. Михеева, «...сам Петипа в своих мемуарах с горечью писал, что Горский выдал его спектакль за свой. Некоторые исследователи считают, что в сохранившемся варианте, якобы 70 % принадлежит Петипа» [9].

В действительности изменений было немало, прежде всего они коснулись ряда сцен. Так, картина «В кабачке», сдвинутая Петипа в петербургском спектакле 1871 г. во 2-й акт, была возвращена Горским в 1-й акт. В нее Горский ввел танцовщицу Мерседес, а также сцену ложного самоубийства — шутки Базиля (у Петипа эта сцена была в финале балета). В 1-м акте у Горского появился эффектный персонаж Эспада (его роль, в отличие от петербургской «женской» версии образа у Петипа, исполнял мужчина, а его партнершей стала Уличная танцовщица, с которой образовался красивый дуэт). В картину «Среди мельниц» Горский включил любовную сцену Китри с Базилем, а в картину «Заповедный лес» перед «пауком» вставил модный в ту эпоху танец «серпантин». В картине «Сад Дульсинеи» у хореографа был расширен дивертисмент и появилась Повелительница дриад. При этом в финале балета Горский сохранил введенные Петипа (в 1871 г.) сцены появления Герцога и Герцогини. Сохранил Горский также и Пролог, появившийся у Петипа в петербургской редакции 1871 г.

Некоторые изменения коснулись и музыки Минкуса, хореограф добавил к ней испанский танец Антона Симона и фанданго с музыкой Эдуарда Направника.

<sup>3</sup> Оба художника на Всемирной выставке в Париже в 1900 г. были удостоены золотых медалей.

Как известно, в музыкальной науке сложился традиционный взгляд на музыку Минкуса как на исключительно прикладную, соответствующую «дансантиности», типичной для балетной культуры середины XIX в. Думается, что такой взгляд утвердился в результате сравнения весьма скромных заслуг Минкуса с гениальным новаторством балетов Чайковского, неоспоримые преимущества которых, как известно, были связаны с психологической глубиной музыки, ее концептуальностью и симфонизмом, которые подняли русский балет как жанр на недостижимую высоту, хотя во времена Чайковского не все это могли оценить.

Известный балетовед Ю. Слонимский писал, что музыка балета Минкуса «откровенно служебна и носит как бы вторичный, а не первичный характер». С другой стороны, он отмечал, что она «подказана *фантазией Петипа*, как бы растворяется в зрительно-пластических образах». Ю. Слонимский выделял такие ее свойства, как «единодушие и единогласие с хореографией», что, по его мнению, «придает партитуре Минкуса в восприятии публикой специфическое качество — *ее слышишь потому, что словно видишь*» (здесь и далее курсив мой. — О. Д.) [цит. по: 9]. Эти качества музыки Минкуса сумел услышать и воплотить в хореографии и Горский, чем значительно обогатил ее содержание и эмоциональные смыслы. В этом ему помогала и особая *музыкальность* живописного оформления К. Коровина и А. Головина, которая, по мнению критиков, воспринималась и в культуре Серебряного века, и позднее как «визуальная симфония» [15, 52]. Успех «Дон Кихота» Горского в России и за рубежом обусловил последующее участие художников в дягилевской антрепризе.

Все отмеченные черты и особенности спектакля Петипа — Горского по-новому ярко и оригинально воплотились и в новом спектакле екатеринбургского театра, постановку которого осуществили дирижер Алексей Богорад, хореограф Юрий Бурлака, сценограф Альона Пикалова, художник по костюмам Татьяна Ногинова. Полную партитуру балета восстановил и оркестровал отдельные сцены Александр Троицкий.

Постановщики спектакля провели большую работу по собиранию материалов, изучению хореографии Горского, постановок «Дон Кихота» в разных театрах и т. д. Как отмечает Ю. Бурлака, он «стремился максимально собрать информацию о хореографическом тексте Горского и его вариантах...» [Там же, 51]. Особенно балетмейстеру помогли архивные источники: кинохроника с танцами О. Лепешинской, М. Плисецкой, общение с «артистами разных поколений» (в частности, с Е. Фарманянц), изучение программ «Дон Кихота» 1900-х гг., указывающих «на некоторые детали мизансцен, расстановку акцентов, присутствие действующих лиц, которые со временем исчезли из спектакля». Особенно ценными для балетмейстера были сохранившиеся «эскизы и монтировочные снимки сцены». Однако он считает, что эскизы Коровина и Головина «достаточно трудно реализовать в масштабе сцены», работавшие в то время Н. Клодт и Г. Голов знали манеру этих художников и «умели превратить эту *импрессионистскую живопись* в падуги, кулисы, задники и станки» [Там же]. В связи с этим и художнику-сценографу Алене Пикаловой «пришлось долго углубляться в манеру письма и также собирать информацию из разных источников», так как «макетов «Дон Кихота»

не сохранилось». В результате в оформлении екатеринбургского спектакля соединились две индивидуальные манеры художников — яркость и красочность стилистики Коровина и строгость, графичность Головина. Те же черты присущи и костюмам «Дон Кихота». Художник Т. Ногинова, с одной стороны, руководствовалась мыслью Коровина, что краски — это «аккорды цветов и форм», «дающие радость» зрителю, с другой — ориентировалась на умелую стилизаторскую манеру Головина, тонко чувствующего и понимающего дух эпохи Ренессанса. Художник на основе эскизов прославленных мастеров, представлявших как бы условный костюмный образ того или иного персонажа, создавала свой вариант, прописывая все детали будущих костюмов для их дальнейшей реализации в пошивочных цехах. Заметим, что пошивочные цеха театра успешно справились с труднейшими задачами, создав великолепные костюмы для солистов и кордебалета (заведующая женским цехом — О. Кузьмина, заведующая мужским цехом — А. Башкирова). Особенно сложной и трудоемкой была работа мужского цеха, создавшего более 70 костюмов для всех главных солистов нескольких составов и для солистов и кордебалета, исполняющих характерные танцы (сегидилья, болеро, фанданго и др.). Помощь в изготовлении костюмов (для миманса и др.) оказали и другие предприятия Москвы и Екатеринбурга.

Балетмейстер Ю. Бурлака добивался в спектакле органичного синтеза музыки — танца — живописи и театрального действия, стремясь создать не буквальную реставрацию спектакля Горского, а скорее «образ спектакля, исходя из найденных материалов». По мысли постановщика, «Дон Кихот» Горского — Коровина — Головина был цельным сценическим произведением. Через десять лет, уже в другую эпоху, на этой нерасторжимости сценических элементов будут основаны спектакли Фокина в «Русских сезонах». В создании своего «хореографического образа» спектакля Ю. Бурлака ориентировался на принципы Горского, который «...ломал симметрию танцевальных ансамблей и стремился к живости, правдивости действия — он тесно связывал это с игрой цветовых пятен и общим колоритом. И вместе с художниками добивался разных состояний — яркой испанской площади или более сумрачного кабачка, или идеального псевдоантичного мира дриад» [15, 67]. Как и Горский, Ю. Бурлака требовал от художника разнообразия в костюмах танцоров (например, для каждого из 8 тореадоров создавался специальный костюм). «Я хочу, — говорил балетмейстер, — ощутить, что такое *московский* Горский во всем великолепии композиции и буйстве красок <...> *Визуальное решение* — первое, что будет бросаться в глаза; абсолютно непривычный крой костюмов, их длина, соответствующие прически и головные уборы — это не современные гладенькие балеринские головы. Если уж играть в эпоху, то углубляться в детали» [Там же]. Во многом аналогом подобного подхода Ю. Бурлака считает «Раймонду» С. Вихарева в миланском Ла Скала (реконструкция спектакля Мариинского театра 1898 г.) или «Спящую красавицу» (1890), восстановленную П. Гершензоном и С. Вихаревым в костюмах И. Всеволожского и живописи Левота, Шишкова, Бочарова (Мариинский театр, 1999).

Побывав на первом премьерном спектакле «Дон Кихот», можно смело сказать, что всем постановщикам и исполнителям удалось воссоздать и дух испанской

культуры эпохи Ренессанса, и стихию всепоглощающей танцевальности, увлекающей буйством красок, темпераментом, «массовостью», живой и действенной, как у Горского, и при этом поистине «имперским» размахом сценического действия и его масштабностью, при которых забываешь о меньших объемах и пространствах сцены нашего театра.

В спектакле ярко, броско и захватывающе звучит музыка Минкуса не только из собственно «Дон Кихота», но и из других его балетов<sup>4</sup>. Выразительны и колоритны также и отдельные номера, включенные в спектакль из произведений других композиторов<sup>5</sup>. Эта кажущаяся пестрота имен и названий не повлияла на общее впечатление от музыкальной стилистики спектакля, которая воспринимается *единой*, ассоциируясь с балетными традициями XIX в. В те времена сложились определенные интонационно-ритмические, «дансатные» стандарты, которые использовались в разных сочинениях, и, как пишет Б. Королек, «от композитора не требовалась индивидуальность». Минкус также успешно пользовался такими типовыми формулами, но, обладая при этом несомненным талантом, умел создать яркую мелодику, рельефный тематизм, который в целом соответствовал содержанию балетов. Б. Королек считает, что Минкус обладал «прекрасным чувством формы», «чувством театра» и «жестовости», связанным со сценическим развитием, и все это рельефно ощущается в нашем спектакле, особенно в драматических сценах. Но главное достоинство музыки Минкуса — безусловно, ее захватывающая *танцевальность*, которая ориентирована на национальные испанские и цыганские традиции, эффектно и ярко подчеркнутые в оркестровой партитуре. Постановщики, и прежде всего дирижер Алексей Богорад, а также аранжировщик Александр Троицкий, стремились «привести партитуру к ее состоянию на 1900 г.». Думается, что это им вполне удалось. Оркестр под умелым управлением А. Богорада звучит четко, ритмично, слаженно, передает характер и настроения всех испанских танцев, соло персонажей, дуэтов и ансамблей. Балетный коллектив театра продемонстрировал свой заметно возросший профессиональный уровень, как солистов, так и кордебалета. Успешно справились со своими сложными партиями солисты (на премьере 4 июля: Е. Кабанова — Китри-Дульцинея и А. Меркушев — Базиль). Буквально заворожил «каскад испанских танцев» (М. Петипа), эффектно исполнил роль Эспады Г. Сагеев в паре с Рафаэлой Эрнандес Морел, прекрасны были танцы тореодоров. Впечатлили также сцены дриад, нимф, амуров в сцене «Сад Дульцинеи», воссоздающей дух античной культуры.

Наш спектакль может вполне соперничать со спектаклем М. Петипа — А. Горского Мариинского театра, который до сих пор находится в его репертуаре,

<sup>4</sup> Болеро — из балета «Зорайя, мавританка в Испании» (1881); танец Эспады — музыка из балета «Бандиты» (1875); характерная сцена в странствующей труппе актеров — на музыку из балета «Фиаметта» (1863); вариация Китри — музыка из балета «Роксана, краса Черногории» (1878).

<sup>5</sup> А. Симон: балет «Оживленные цветы», 1899 г. — в танце Мерседес, фортепианная пьеса «Воспоминание о бале» — в вариации Повелительницы дриад; *Риккардо Дриго*: балет «Весталка», 1888 г. — в вариации Дульцинеи, хореография М. Петипа — в вариации второй солистки в финале; *Александр Гербер*: балет «Дон Кихот» — марш амуров-воинов, в мужском испанском танце; *Цезарь Пуни*: балет «Мраморная красавица», 1867 г. — в болеро, 3-й акт; *Эдуард Направник*: две испанские пьесы для фортепиано, ор. 51, 1890 г. — в фанданго, 3-й акт.

а также с фильмом Р. Нуреева (спектакль австралийского балета, 1972 г.), со спектаклем Метрополитен-опера (1983 г.) с участием М. Барышникова. Но если два последних были ориентированы на блистательных танцовщиков, подчас затмевающих своим мастерством других исполнителей и массовые сцены, то спектакль екатеринбургского театра как бы *объемлет всю труппу* — и солистов, и кордебалет, и миманс. В этом видятся его несомненные достоинства и удача, так как такой подход позволяет постановщикам создать яркую *зрелищную феерию Танца* во всех его проявлениях и особенностях. Как отмечает А. Василенко, «новизна спектакля Горского» была «в непрерывном наплыве сцен... действие следует непрерывным потоком, и только, если внимательно взглядеться, можно разглядеть в этом потоке традиционные па-де-де, па-де-труа и вариации (причем вариации старинного типа — не сольные, а парные и тройные)» [15, 37]. Именно такие композиции сохранились и в нашем спектакле, что проявилось, к примеру, в сцене сна Дон Кихота, «где наиклассичнейшие па и позировки» Горский собирал «в асимметричные коллажи», придавал «линиям прихотливую текучесть; в кордебалетных композициях прежних времен все это было немыслимо» [Там же]. В нашем «Дон Кихоте» проявилось и типичное для Горского, по словам А. Василенко, «буйство бутафории — кинжалов, гитар, вееров, кастаньет, тамбуринов». Этот «непрерывно движущийся вещный мир — *красная волна плащей* тореро или аккомпанирующий Китри веер — создает “глубину фона”, которую сам Горский ставил себе в заслугу» и которая так украсила спектакль екатеринбургского театра [Там же].

В целом екатеринбургский «Дон Кихот» создал атмосферу праздника, радости, незлобивога юмора и веселья, оттененного некоторыми драматическими эпизодами, но непременно снимаемыми комическими ситуациями. В нем ощутим подлинный дух *культуры Ренессанса*, ее полнокровный оптимизм, щедрость и изобилие, источающие неиссякаемую *радость бытия*, что соответствует восприятию Испании и самим Сервантесом, и Мариусом Петипа, которые считали, что в ней «казалось <...> носится *сама Радость* и *скачет само Веселье*» [2]. В истории екатеринбургского оперного театра это 9-я по счету постановка балета «Дон Кихот», и, пожалуй, самая яркая и впечатляющая, в которой в отраженном виде сияет свет *культуры Серебряного века*, ведут *диалог* Москва и Петербург, Россия, Испания и Франция, свободно и талантливо «перекликаются» эпохи и стили, заново вошедшие в современный ареал уральской культуры.

---

1. Алла Сигалова [Электронный ресурс]. URL: <http://www.allasigalova.ru/> (дата обращения: 05.07.2019.).

2. Балет Л. Минкуса «Дон Кихот» [Электронный ресурс]. URL: <http://musicseasons.org/balet-l-minkusa> (дата обращения: 05.07.2019).

3. Деген А., Ступников И. Минкус «Дон Кихот» [Электронный ресурс]. URL: <http://belcanto.ru> (дата обращения: 05.07.2019).

4. Дьяконова Л. Танец как феномен культуры [Электронный ресурс] // Общество. Среда. Развитие (Тerra Humana). 2011. № 3. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/tanets-kak-fenomen-kultury> (дата обращения: 05.07.2019).

5. Красовская В. История русского балета. 3-е изд., стер. СПб., 2010. 286 с.
6. Курюмова Н. Современный танец в культуре XX века: смена моделей телесности : дис. ... канд. культурологии. Екатеринбург, 2011. 176 с.
7. Лариса Барыкина — о себе, о танце и хореографии, конкурсах и фестивалях : [видеозапись]. СПб., 2017.
8. Михайлов Л. Семь глав о театре. Размышления, воспоминания, диалоги / вступ. ст. Б. А. Покровского; послесл. В. Ф. Кухарского. М., 1985. 335 с.
9. Михеева Л. Минкус «Дон Кихот». История создания [Электронный ресурс]. URL: <http://belcanto.ru> (дата обращения: 05.07.2019).
10. Петров О. Танец Тьерри Маландэна, или Может ли ожить старое дерево / отв. ред. А. Ф. Бадаев. Екатеринбург, 2010. 224 с.
11. Пичужева А. Осмысление классики в русле бытовой культуры 1990-х гг. на примере спектакля Б. Эйфмана «Онегин» // Человек в мире культуры (Екатеринбург). 2017. № 2/3 (21). С. 186–188.
12. Покровский Б. Размышления об опере. М., 1979. 280 с.
13. Светлов В. Я. Современный балет. СПб., 2009. 285 с.
14. Слонимский Ю. П. И. Чайковский и балетный театр его времени. М., 1956. 335 с.
15. УРАЛ ОПЕРА БАЛЕТ : буклет. Екатеринбург, 2019. 120 с.

*Статья поступила в редакцию 15.07.2019 г.*

УДК 792.54(470.54) + 78.087.31 + 316.74:7

Г. Е. Гун

## **СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ АСПЕКТЫ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ОПЕРНОГО ТЕАТРА: РЕГИОНАЛЬНОЕ И ЛОКАЛЬНОЕ ИЗМЕРЕНИЕ**

Статья посвящена социокультурным аспектам функционирования оперного театра. Описывая специфику его становления и развития в индустриальном городе (на примере Магнитогорска, известного как город «стали и музыки»), автор приходит к выводу о том, что оперный театр придает городской культуре черты уникальности. Оперный проект разнообразит культурную жизнь промышленного моногорода, наполняя ее новыми смыслами. В исторической перспективе меняется городской хронотоп.

**К л ю ч е в ы е с л о в а :** социокультурное развитие; регион; музыкально-театральная культура; оперное искусство; оперный театр; город «стали и музыки».

Изучение региональных традиций музыкально-театральной культуры является одной из интересных и актуальных научных проблем. Культурология и искусствоведение, социология культуры и социальная психология, регионоведение и урбанистика предлагают свои подходы к исследованию данной проблемы, но междисциплинарный подход является наиболее перспективным.

---

ГУН Галина Евгеньевна — доктор культурологии, доцент, заведующий кафедрой философии, культурологии и социально-гуманитарных дисциплин Магнитогорской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки (e-mail: [filosof\\_gun@mail.ru](mailto:filosof_gun@mail.ru)).

© Гун Г. Е., 2019