

## **«ОТТЕПЕЛЬ» И ТЕАТРАЛЬНАЯ КРИТИКА. КЕМЕРОВСКИЙ ТЕАТР ДРАМЫ В ВОСПРИЯТИИ СТОЛИЧНОЙ КРИТИКИ (СЕРЕДИНА 1950–1960-Е ГОДЫ)**

**Бураченко А. И.**

*ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств», Кемерово, Россия (650024, г. Кемерово, ул. Ворошилова, 17), e-mail: [aleksbur@mail.ru](mailto:aleksbur@mail.ru)*

---

**В работе представлен анализ ситуации в театральной критике в период «оттепели», обнаружена смена вектора развития института театральной критики в региональной художественной культуре. В этот период возникает новый идеал критики, который подкреплялся изменениями в политической жизни страны. На примере Кемеровского театра драмы рассматриваются основные критерии анализа спектакля в 1960-х годах. В оценке деятельности театра первостепенной становится соответствие художественным реалиям, развитию искусства, а не следование идеологическим установкам. Приоритетным являлись работа режиссера, художника, воплощение образа человека актером, а не иллюстрация идейных устремлений персонажей. Оценка художественных достижений театра данного периода позволила сформулировать основные характеристики театрального процесса Кемерово. Столичный анализ заложил основы для модификации провинциальной критики.**

---

Ключевые слова: театральная критика, «оттепель», Кемеровский театр драмы, провинция.

## **"THAW" AND THEATRICAL CRITICISM. THE KEMEROVO DRAMA THEATRE IN AN ASSESSMENT OF CAPITAL CRITICISM (THE MIDDLE 1950 –THE 1960<sup>TH</sup> YEARS)**

**Burachenko A. I.**

*Kemerovo State University of Culture and Arts, Kemerovo, Russia (650029, Kemerovo, street Voroshilova, 17), e-mail: [aleksbur@mail.ru](mailto:aleksbur@mail.ru)*

---

**In work the situation analysis in theatrical criticism in the period of "thaw" is submitted, change of a vector of development of institute of theatrical criticism in regional art culture is found. During this period there is a new ideal of criticism which was supported with changes in political life of the country. On the example of the Kemerovo drama theater the main criteria of the analysis of performance in the 1960th years are considered. In an assessment of activity of theater paramount there is a compliance to art realities, art development, instead of following to ideological installations. Work of the director, the artist, embodiment of an image of the person the actor, instead of an illustration of ideological aspirations of characters were priority. Assessment of art achievements of theater of this period allowed to formulate the main characteristics of theatrical process Kemerovo. The capital analysis laid the foundation for modification of provincial criticism.**

---

Keywords: theatre criticism, «Thaw», The Kemerovo drama theatre, region.

Новым этапом в развитии театральной критики стал период «оттепели», проблема рецензирования стала мыслиться по-другому после смерти Сталина (о предшествующем периоде развития местной критики см.: [2]). Началось это с осознания osobosti сложившегося в 1930–1940-е годы идеала критики. Уже в 1954 году, после появления в «Новом мире» статьи В. Померанцева «Об искренности в литературе» (1953 год, № 12), журнал «Театр» разместил редакционную статью (без подписи) «О критике». В данной статье, не называя имен, были, с одной стороны, обозначены типы существовавшей тогда критики («приспособленческая», «долбательная», «проработочная»), особенности содержательной стороны деятельности критика («штампованный» и «творческий» подходы), с другой – очерчен идеал истинной критики: «Критик может и должен в критических суждениях идти "от себя", от своего вкуса и чувства. Но успех его, уровень его таланта, мера нужности его труда народу определяются

не только полнотой его искренности, но и емкостью его критического "я", тем, насколько широко охватывает он явления искусства и жизни, насколько глубоко проникает в их объективную сущность, насколько горячо и умело развивает и отстаивает он свою точку зрения, свои идеи и взгляды и, наконец, насколько полно выражаются в его взглядах идеалы и стремления народа» [9, с. 42].

Вошедшее после XX съезда КПСС в оборот словосочетание «культ личности» объясняло и причину формирования «неверной» советской литературной (и шире – художественной) критики, проявлявшейся «в стандартизации критических мнений, в образовании безапелляционной критики, затруднявшей широкий обмен суждениями, необходимый для литературы, как кровообращение для живого организма. А элементы субъективности и произвольных оценок, неизбежно привносившиеся в такую критику, порой способствовали образованию своего рода "ножниц" между нею и общественным мнением вокруг художественного произведения» [16]. Автор цитируемой статьи зафиксировал, что именно в сталинский период сложилось положение, при котором «литературно-критическая статья или заметка из частного суждения критика, из мнения того или иного органа печати превращалась нередко в истину "в последней инстанции", в не подлежащий обжалованию судебный приговор, который порой долгие годы тяготел не только над произведением, но и над именем его автора» [16]. Так же, как отмечает современный исследователь, сформированный властью институт критики привел к созданию установки, которая «воспитала в поколениях широкой публики сознание духовного иждивенчества и одновременно социального превосходства "заказчика" над "художником-подрядчиком"» [4, с. 13].

В период хрущевской «оттепели» (середина 1950-х – середина 1960-х годов) проблема рецензирования стала актуальной в связи с новыми задачами, которые выдвигались государством-партией перед литературой и искусством. Между двумя важными документами – «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» (ЦК ВКП(б), 1946 год) и «О литературно-художественной критике» (ЦК КПСС, 1972 год) – возникали различные варианты регулирования деятельности критиков. Найденные в 20–30-е годы способы воздействия на театр в связи с наступившими в период «оттепели» изменениями в общественной жизни использовались не всегда. В передовой статье журнала «Театр» в связи с новым курсом партии, новыми задачами, поставленными в работе 1-го секретаря ЦК КПСС Н. Хрущева «Высокое призвание литературы и искусства», намечены основные направления театральной критики. В ней не должно быть места «вкусовщине и субъективизму, групповым интересам и беспринципной проработке, предвзятости и трусости, фигуре умолчания и огульному охаиванию, скептическому брюзжанию и разделению наших художников на "чистых" и "нечистых", угодных и неугодных» [5, с. 4]. Критика должна «оставить позу комментатора и ин-

форматора, разжевывающего уже сказанное, поясняющего уже сделанное» [5]. Обозначен был и новый идеал партийной художественной критики, умеющей «открывать новые горизонты, а не только подсчитывать старые ошибки», критика по своей сути представлялась как «боевой передовой отряд советского искусства, учитель и друг художников, трибуна больших современных мыслей, активный помощник партии» [5, с. 4].

Наличие двух мнений о театральном процессе, возможность самой оппозиции журналов «Театр» и «Театральная жизнь» говорили о смягчении политического климата в стране – в столице с середины 1950-х до середины 1960-х годов художественная критика наравне с официальной могла высказаться, «заступиться» за театр [6]. В 1960-е годы начало набирать силу иное направление в критическом анализе, важными становились не политическая нацеленность спектакля, не социологизированный анализ произведения искусства, а выявление социальной актуальности произведения через рассмотрение его художественной природы. В частности, касаясь вопросов специфики литературной критики, соотношения в ней эстетического и социологического (политического) анализов, Э. Сафронова в 1960 году отметила следующее: «Цель литературной критики – объяснить средствами научного познания, теоретическим путем все то, что вытекает из специфики ее предмета. В связи с этим речь может идти не о каких-то двух типах анализа – социологическом и эстетическом, а о познании литературы в ее эстетической специфике» [1, с. 272].

Однако при всех видимых изменениях, произошедших в системе функционирования культуры, коренных перемен все же не было – критика, как и прежде, призвана была выполнять охраняющие функции. Как отмечает современный автор, театральная критика периода 1960-х – начала 1980-х годов должна была «поддерживать сохранение монолитности театрального искусства, не выпуская его за границы "социалистического реализма"» [6, с. 96], так как «сам факт отхода от установленного канона расценивался в качестве отступления от официального курса государственной культурной политики» [6].

В столице намечаются планы по устранению различий в столичной и местной критике. Анализ деятельности рецензентов в местных газетах осуществлял журнал «Театр», который в рубрике «Газетное обозрение» проводил систематический мониторинг газетных выступлений. ВТО начало реализовывать широкий спектр инициатив по развитию критики на местах. Представитель президиума Совета ВТО И. П. Скачков назвал основные приоритеты, которые пытается реализовать ВТО в 1960-е годы: «Сейчас речь идет о том, чтобы вокруг каждого произведения театрального искусства было бы общественное мнение. И это общественное мнение должно организовать, конечно, отделение ВТО» [17, л. 80]. Далее, относительно вопроса взаимодействия театров и местной прессы он отметил следующее: «Это вопрос очень наболевший. В значительной мере сдерживает рост нашего театрального искусства

...неквалифицированная оценка произведений театрального искусства в местной прессе. Когда знакомишься с рецензией, которая помещена в прессе ... диву даешься, сколько там безвкусицы, безграмотности. Рецензент никогда не отличает спектакль от пьесы. Кроме того, газета иногда дезориентирует» [17, л. 87]. Спасение в этой ситуации виделось ему в том, чтобы приглашать на места московских критиков: «Если есть достижения интересные, то делайте так, как делают во многих отделениях ВТО. Поднимайте на ноги Москву. Во-первых, у себя поднимите общественность, потом к нам обратитесь. И уж если представителям понравятся ваши выступления, то никто не упустит возможности написать в прессе» [17, л. 90].

ВТО организует систематические семинары и лаборатории по театральной критике (см. например, заметку в «Кузбассе» о проведении третьего семинара театральных критиков областей Западной Сибири в Кемерове [25], а также воспоминания непосредственного участника этих семинаров Т. Шатской [27]). На семинарах читались лекции по идеологическим и эстетическим вопросам, рассматривалась специфика рецензирования, проводились просмотры спектаклей с последующим их обсуждением, осуществлялся анализ рецензий местных авторов (см.: [13]). Повсеместно стали создаваться секции критики, которые формировали критическое пространство того или иного города, региона.

Одним из серьезных мероприятий по линии ВТО в Кузбассе стал приезд специалистов в области сценографии и постановочных средств в кузбасские театры, результатом этого стало выступление на труппе (см., например, обсуждение С. Б. Васильева, заведующего художественно-постановочной частью Московского драматического театра имени А. С. Пушкина [12]), а также публикация в «Кузбассе» [7]. Кстати, в архиве имеется интересная стенограмма обсуждения внешней (сценографической) стороны спектаклей, основной тезис, который автор выступления Е. Луцкая там развивала, состоял в том, что художественное решение спектакля не имеет статуса столичный/периферийный, так как некоторые местные постановки могут дать фору московским спектаклям [26]. Как видно, в этот период именно художественная сторона спектакля становится более важной, чем идеологическая.

В жизни Кемеровского театра драмы тех лет можно выделить два периода, водораздел – приезд в Кемерово в качестве главного режиссера В. Климовского (1963). Театр в *первый период* (вторая половина 1950-х – начало 1960 годов) испытывал проблемы, в том числе и художественного порядка. На конференции Кемеровского отделения ВТО столичный критик Л. Жукова выступила с критикой художественной направленности театра: нетребовательность к репертуару (пьеса С. Сартакова «Поднимется мститель суровый» «чрезвычайно слабая, характеры героев статичны, не развиваются»), несоответствие профессиональным требованиям (в постановке «Слуга двух господ» К. Гольдони «актеры играют на готовых штампах. Зрите-

ли видят маски, а не живых людей. Актеры... больше балагурят, чем борются, добиваются, действуют» [8]).

Деятельность Кемеровского театра драмы стала еще и предметом общетеатральной рефлексии. Г. Щербина, рассматривая репертуар театра драмы в начале 1960-х, размышлял о том, как привлечь зрителя в зрительный зал и как его не потерять. Его размышления строились на непростом соотношении «высокого» и «кассового» репертуара в реальной деятельности театров. Под прицел попали «кассовые» спектакли Кемеровского театра: «Разве отражают они нашу кипучую сегодняшнюю жизнь, раскрывают цельные, могучие характеры наших современников, строителей коммунизма? Конечно, нет. Их основной пафос – водевильными или детективными приемами привлечь зрителей в зал» [1, с. 6]. С другой стороны, для таких спектаклей «исполнители ролей не ищут своеобразия характеров действующих лиц, не заботятся о настоящем перевоплощении, а полагаются на готовые, наработанные приемы для выражения тех или иных эмоций» [1, с. 7]. Он остановился на философии театрального дела: «работать не под знаком "театру нужен зритель", а под знаком "театр должен быть нужен зрителю"». Главной максимой, заключил Г. Щербина, должна стать взыскательность к самим себе [1, с. 6].

Особенность новой тенденции можно обнаружить в том, какой виделась критикам театральная ситуация. Ю. Грачевский в феврале 1957 года обнаружил два важных направления: 1) «на периферии можно видеть спектакли, поставленные не хуже, чем в Москве, общий уровень очень поднялся. Сейчас периферийным театрам можно предъявлять те же требования, что и столичным театрам» [19, л. 2]; 2) театры «обрели право на ошибку» [19, л. 4], т. е. позиция приезжего критика сменилась – теперь, как отметил Ю. Грачевский, перед критиком «не стоит задача... навязывать свою точку зрения, они не должны указывать, что это нужно исправить, а это оставить. Не в этом дело. Главное в том, что из всего, что будет высказано, вы примете то, что вы считаете нужным и полезным, а с чем не согласитесь – отметете». Имея большой опыт знакомства с театрами России, данный критик определил основные беды современного театра: при наличии интересных актерских образов – отсутствие цельности в режиссерском рисунке спектаклей; в театрах установилась «умеренная температура», что привело к созданию серых, однообразных спектаклей; драматургия безнадежно отстает от жизни [19, л. 3, 4]. В целом разбор спектакля Ю. Грачевским велся через анализ воплощения конфликта как своеобразного мостика между сценой и зрительным залом, актерские работы рассматривались через связь с драматургической основой, а также через поиск убедительной мотивировки поведения персонажа, динамики воплощаемого образа.

Позднее обсуждение Ю. Грачевским кемеровских спектаклей вылилось в публикацию в журнале «Театр». Журнальная статья, помимо отраженных в стенограмме соображений кри-

тика, содержала размышления о принципах демократизации театральной деятельности и о реализации их на примере рядового периферийного театра, где «дружный опыт приводит к такому положению, когда доказательное "мы" может законно противостоять любому безапелляционному "я"» [3, с. 54], где «первые завоевания коллективного руководства искусством, построенного на умелом сочетании демократии и единоначалия», где важно «творить самому, но помогать сообща – таков девиз театра». Итогом стало следующее заявление критика о Кемеровском театре драмы: «Главный режиссер и коллектив практикой всей своей творческой деятельности утверждают, что театр не служба, а призвание» [3, с. 57, 60].

«Художественную» линию анализа работ театра продолжил М. Коган. С одной стороны, критик сразу при обсуждении спектаклей заявил, что его интересует прежде всего анализ спектакля, а не пьесы [23, л. 4], с другой – он обозначил направление Кемеровского театра: «...утверждение романтического начала в человеческом характере» [23, л. 6]. Примечательно, что столичный представитель свои ощущения от просмотренных спектаклей соотносил с рецензиями местной газеты. Так, рассуждая о рецензии на спектакль «В поисках радости» В. Розова, где местный рецензент обвинил театр в «неверной» трактовке, М. Коган отметил, что «пьеса разобрана очень квалифицированно, статья написана квалифицированно и грамотно, но утверждать, что только такая должна быть трактовка пьесы, мне кажется неверным. Ни один спектакль нельзя разбирать отвлеченно» [23, л. 24].

Надо сказать, что не всякий приезжий критик имел высокий уровень подготовленности, попадались и функционеры. Очередной столичный критик, Н. Путинцев, который явно отличался от предыдущих критиков этого периода, анализ деятельности театра начал с проблемных моментов жизни театра: зритель «не ходит», огромные убытки (750 тыс. руб.), газета «Кузбасс» не уделяет должного внимания театру, репертуар не сформирован (нет пьесы к юбилею Ленина, выпущенные спектакли не восполняют должное в репертуаре) [14, л. 6]. Разбор спектаклей проведен непоследовательно, актерские работы не рассмотрены, а представлены стереотипными эпитетами: «провел мягко», «не понял замысла автора», «тонкий и умный актер», «персонаж не измельчен», «актриса большого благородства», «актер понравился», «с большой теплотой, человечностью вскрывает взаимоотношения с окружающими» и пр. [14, л. 7–11].

В этот период анализу актерской работы по-прежнему уделяется много внимания. Так, один из приезжих критиков сделал емкий анализ актерских работ через призму возможностей творческой индивидуальности, в его размышлениях допускалось сравнение удачной роли с неудачной, оценивалось то, насколько зритель «в спектакле». Например, по «Иркутской истории» (по пьесе А. Арбузова, реж. А. Волгин) содержится такое замечание:

«Думаю, что лучшей похвалой спектаклю могут быть слова, услышанные мной в зрительном зале. Бригада предлагает Вале получать зарплату погибшего Сергея, все ждут ее ответа. Только Виктор думает вслух: "Почему я так хочу, чтобы Валя сказала нет?". "И я тоже хочу, чтобы Валя отказалась", – раздался за моей спиной напряженный шепот. Двое молодых людей, подавшись вперед, не спускали с Вали глаз, они жили одной жизнью с героями спектакля. С большим внутренним удовлетворением прислушивалась я к их репликам. Они тоже против "иждивенчества" Вали и бурно аплодировали заключительной сцене» [15, л. 23].

Второй период Кемеровского театра драмы во время «оттепели» связан, как уже было сказано выше, с деятельностью В. Климовского. В одном из обзоров гастрольного лета 1966 года (по материалам местной печати) Кемеровский театр драмы был признан передовым театром провинции. Как отмечает критик, благодаря В. Климовскому «сейчас девиз театра – ставить только настоящие высокохудожественные пьесы, никаких компромиссов! И еще: работать без оглядки на столицу, не бояться быть первыми в решении театральной судьбы того или иного произведения» [10, с. 38]. Наиболее обстоятельный портрет театра в этот период был представлен в статье М. Стуль, в которой она судила о театре по гастролям в Челябинске. В данной статье показано, как воспринимается Кемеровский театр с точки зрения репертуара (пьесы Брехта, Арбузова, Радзинского, Айтматова), посещаемости зрителем, насколько режиссер и актеры способны завладеть уральским зрителем [24].

Одним из ярких спектаклей этого периода стала «Трехгрошовая опера» Б. Брехта в постановке В. Климовского. Не единожды в театр приезжали столичные критики (можно предположить, что Климовский «поднял на ноги Москву»), чтобы оценить данный спектакль по достоинству. Анализ велся с точки зрения художественной реализации немецкой пьесы (так, М. Тимченко, дипломница, изучавшая воплощение Брехта на советской сцене, заявила, что «по сравнению со спектаклем театра имени Станиславского, ваш [кемеровский. – А. Б.] – на шаг впереди» [22, л. 18]).

Как отметила Т. Л. Мотылева, литературовед, видевшая спектакли по Брехту в Москве и Берлине, кемеровская постановка является уникальной, так как это тогда была первая постановка Брехта в Сибири. Свое выступление она построила как спор с местной рецензией. Ею было отмечено, что кузбасский спектакль пошел в большей степени по пути «карнавализации», в ущерб жизненной достоверности, логики характеров и мотивировки поступков (см.: [22, л. 3, 4]). Безусловной удачей этого спектакля была признана роль Мэххита в исполнении А. Самохвалова: «Сценический герой Мэххит Самохвалова очень выразителен. Мимика тщательно отмерена. Полно раскрывая роль, он отчуждается от исполняемого им героя, выража-

ет ироническое отношение к нему. Особенно хорош он в коротком монологе на виселице. Герой пьесы цинично и умно раскрывает жестокие законы буржуазного мира» [22, л. 4].

Э. М. Красновская, представитель ВТО, свой анализ спектакля начала с анализа репертуара (признанного в рамках эксперимента удачно подобранным), сравнила спектакль с тартуской постановкой. Она заметила, что эстонская постановка «идет по линии внутреннего раскрытия характера, жизненной правды. И мне кажется, что в этом вы себя обеднили», ибо в тартуском Брехте возникало ощущение будничности, от которой становилось страшно. По кемеровскому спектаклю Красновская отметила, что «работа всего коллектива и режиссера над пластикой выразительна и очень интересна. Но иногда пластический рисунок бывает самодовлеющим и за ним нет конкретных живых людей. Вы не нашли речевого богатства» [22, л. 12, 13].

Принципиально, что новое отношение к театру в целом имело широкое распространение. Так, Ю. Фрид, московский критик, анализируя спектакль «Материнское поле» (по повести Ч. Айтматова, реж. В. Вайнштейн), выявляет «устройство» спектакля, но без апелляции к идеологическим требованиям времени: воплощение персонажа актером оценивается с точки зрения не идеологом, а соответствия социальной и художественной правды [11].

Театр середины 1960-х годов находился на взлете. А. Вольфсон, который был в советские годы одним из знатоков театральной провинции, так обозначил позиции Кемеровского театра драмы: «Репертуарная линия в общем и целом интересная. А ну найдите еще такой областной театр, который бы осуществил первый Брехта, готовился осуществить второй, в котором бы осуществлялся Бернард Шоу, существовала бы пьеса "104 страницы", в котором есть "Разбуженная совесть", в репертуаре которого нет пьес-однодневок» [18, л. 30].

Следует отметить, как анализируется спектакль этим приезжим критиком «художественной» формации. А. Вольфсон (на примере спектакля «Еще раз про любовь» по Э. Радзинскому, реж. В. Климовский) остановился на следующих моментах:

- отмечается форма спектакля (которая, однако, допускается критиком, как возможная) [18, л. 25];
- анализируется режиссерская партитура спектакля [18, л. 34];
- актерские работы рассматриваются с точки зрения технологии [18, л. 26, 27];
- отражены идеи шестидесятников [18, л. 26–27].

В один из приездов критики сделали попытку сформулировать некоторые константы о Кемеровском театре второй половины 1960-х годов; как правило, спектакли намеченного периода рассматривались единым «поток», на основании такого среза ставился диагноз творческой жизни театра, осуществлялся анализ функционирования театра в городе. Ю. Владимирский отметил, что «нет соединения коллектива. Внешне он существует, но внутри я

его не ощутил. Неважна форма, потому что торчат ребра режиссерского решения, но нет общего здания» [18, л. 17]. В. Калиш обозначил, что театр еще два года назад производил впечатление «коллектива средних творческих возможностей, с очень неравными спектаклями», исполнители не обладали творческим подходом [21, л. 18]. Однако обновление театра проходит не гладко, ибо девиз «За гражданственность в искусстве», который, по мнению критика, определял тогда содержание, не воплощается, потому как в спектаклях нет «единства автора-драматурга, режиссера и коллектива театра», актеры «не ощущают эстетической формы спектакля, играют в иной форме», так как нет «актера, который бы точно выражал идею театра и режиссерское решение» [21, л. 21, 25]. Крайность размышлений В. Калиша смягчалась М. Коганом, который знал театр около девяти лет: «...эти шесть спектаклей, которые мы видели, обнаруживают процесс становления коллектива единомышленников. Но полностью единомышленников еще нет» [21, л. 27].

В. Сечин, приехавший спустя год, отметил «по-настоящему современную манеру актерской игры, словом, тот уровень, который позволяет говорить со всей ответственностью и со всей принципиальностью, без всяких скидок» [20, л. 1–2]. Так, «Снимается кино» (по Э. Радзинскому, реж. В. Миллер) по взаимоотношениям со зрительным залом был признан спектаклем столичного уровня. Этот критик внес публицистическую струю в свои рассуждения о кемеровских постановках, проанализировав ленинскую формулу о том, что искусство должно принадлежать народу, однако это не должно идти по линии потакания вкусам зрителя, необходимо воспитание зрителя: «Искусство должно быть понято простым народом, чтобы оно не развлекало бы его, а учило переделывать мир» [20, л. 11].

В целом в этот период были заданы новые координаты для местной театральной критики, находящейся в определенных соотношениях со столичной критикой, с 1970-х годов началась смена вектора анализа – с идеологического на художественный.

### Список литературы

1. Бельчиков Н. Ф. Пути и навыки литературоведческого труда. – М.: Наука, 1965. – 334 с.
2. Бураченко А. И. Феномен театральной критики в провинции. Кемеровский театр драмы в отражении областной газеты «Кузбасс» (1930-е–1980-е годы). – Кемерово: Изд-во КемГУКИ, 2012. – 242 с.
3. Грачевский Ю. Театр – дело коллективное. Критический очерк // Театр. – 1957. – № 8. – С. 50-60.
4. Дмитриевский В. Н. Театр, зритель, критика: проблемы социального функционирования: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения / ЛГИТМиК. – Л., 1990. – 33 с.

5. За боевую театральную критику! // Театр. – 1963. – № 7. – С. 3–8.
6. Кузнецова Е. И. Государство и театр: экономика, организация, творчество: Середина 1960-х – начало 1980-х годов / Рос. терминолог. о-во «РоссТерм». – М.: Тривант, 2000. – 154 с.
7. Луцкая Е. Об оформлении спектаклей // Кузбасс. – 1957. – № 112. – 14 мая.
8. Маковкин Л. Больше спектаклей хороших и разных. По материалам конференции Кемеровского отделения ВТО // Кузбасс. – 1956. – № 82. – 7 апр.
9. О критике // Театр. – 1954. – № 4. – С. 37–48.
10. О. С. Только из газетных рецензий // Театр. – 1966. – № 12. – С. 37–39.
11. Обсуждение спектакля «Материнское поле» Чингиза Айтматова // ГАКО. Ф. р-984. Оп. 1. Д. 167. Л. 5–7.
12. Отчет о командировках в г. Кемерово, г. Сталинск, г. Прокопьевск с 20/II по 11/III 1957 г. в составе Луцкая Е. Л., Маркелова З. И., Васильев С. Б. // ГАКО. Ф. р-984. Оп. 1. Д. 91. Л. 1–17.
13. Отчетный доклад Председателя правления Кемеровского отделения ВТО на отчетно-выборной конференции 25 окт. 1965 г. // ГАКО. Ф. р-984. Оп. 1. Д. 168. Л. 41–66.
14. Протокол обсуждения спектаклей от 28 янв. 1960 г. // ГАКО, р-984. Оп. 1. Д. 109. Л. 6–11.
15. Рецензия театроведа З. Двяконовой-Бурчак о работе театров городов Кемерово, Новокузнецка, Прокопьевска от 11 февр. 1961 г. // ГАКО. Ф. Р-984. Оп. 1. Д. 128.266
16. Смирнов С. С. Заметки о критике // Лит. газ. – 1959. – № 98. – 8 авг.
17. Стенограмма IX областной отчетно-выборной конференции Кемеровского отделения Всероссийского Театрального Общества, 25 нояб. 1963 г. // ГАКО. Ф. Р-984. Оп. 1. Д. 147. Л. 47–96.
18. Стенограмма обсуждения спектаклей «Мещане», «Миллионерша» и «Еще раз про любовь», поставленных Кемеровским облдрамтеатром, 26 окт. 1965 г. // ГАКО. Ф. р-984. Оп. 1. Д. 161. Л. 21–36.
19. Стенограмма обсуждения спектаклей зимнего сезона 1956–57 гг. Кемеровского областного драматического театра им А. В. Луначарского, 19 февр. 1957 г. // ГАКО, Ф. р-984. Оп. 1. Д. 87. Л. 1–43.
20. Стенограмма обсуждения спектаклей Кемеровского драматического театра «Швейк во второй мировой войне» и «Снимается кино», 14 янв. 1967 г. // ГАКО. Ф. р-984. Оп. 1. Д. 186. Л. 1–12.
21. Стенограмма обсуждения спектаклей Кемеровского драмтеатра им. А. В. Луначарского московскими критиками ВТО, 18 апр. 1966 г. // ГАКО. Ф. р-984. Оп. 1. Д. 177.

22. Стенограмма обсуждения спектакля Кемеровского драматического театра имени Луначарского «Трехгрошовая опера», 13 марта 1965 г. // ГАКО. Ф. р-984. Оп. 1. Д. 161. Л. 1–20.
23. Стенограмма совещания в Кемеровском областном драматическом театре имени А. В. Луначарского, состоявшегося 5 апр. 1958 г. // ГАКО. Ф. р-984. Оп. 1. Д. 96.
24. Стуль М. В гостях у гостей // Театр. – 1967. – № 1. – С. 47–52.
25. Суворова Э. Семинар театральных рецензентов // Кузбасс. – 1964. – № 251. – 24 окт.
26. Театральные художники Сибири (отчет о командировке в гг. Кемерово, Сталинск, Прокопьевск с 24 февр. по 9 марта 1957 г.) // ГАКО. Ф. р-984. Оп. 1. Д. 91. Л. 18–23.
27. Шатская Т. Театральные блокноты: повесть. – Кемерово: Горизонт, 1998. – 90 с.
28. Щербина Г. Кто кому нужен? // Театр. жизнь. – 1960. – № 6. – С. 6–7.

**Рецензенты:**

Балабанов П.И., д.фил.н., профессор кафедры философии, права и социально-политических дисциплин Кемеровского государственного университета культуры и искусств, г. Кемерово.

Ултургашева Н.Т., доктор культурологии, профессор кафедры теории и истории народной художественной культуры Кемеровского государственного университета культуры и искусств, г. Кемерово.