

Интересная дискуссия

Послан Игорь - 13/08/2012 17:57

Просматривая сайт журнала «Театр», наткнулся на интересную дискуссию, относительно театрального образования в провинции России и театра вообще. Предлагаю вам ознакомиться с данным материалом и продолжить животрепещущую тему.

Нужны ли провинции театральные ВУЗы?



Участники дискуссии:

Олег Лоевский,

арт-директор фестивалей

«реальный театр»,

«фестиваль малых городов россии»,

«пространство режиссура», «чир-чиян».

заместитель директора по творческим

вопросам екатеринбургского тюза

Александр Попов,

генеральный директор продюсерской

компании «руартс продакшн» (москва),

основатель и директор летней школы

им. станиславского (бостон, сша)

Кирилл Серебренников,

режиссер, арт-директор фестиваля

«территория», руководитель актерско-

режиссерского курса школы-студии мхт

модератор Марина Давыдова

МД: Тема разговора «Нужны ли в провинции театральные вузы?», как вы догадываетесь, сформулирована намеренно провокационно. И она конечно же не содержит в себе отрицательного ответа. Это именно вопрос. Его надо бы уточнить: нужны ли они в том виде, в котором существуют? Особенно если учесть, что у нас и в столицах переизбыток театральных вузов и они каждый год выпускают внушительное количество артистов и режиссеров, из которых большинство непонятно куда девается.

АП: Продюсеров тоже стало много выпускаться...

МД: И, кстати, тоже непонятно, куда они все деваются...

АП: В банки идут...

ОЛ: Да куда только не идут выпускники театральных вузов. В Свердловске, например, есть курс пластики, который ведет замечательный человек Слава Белоусов, ученик Дрознина. У него нет отбоя от поступающих. К нему народ валит толпами, причем за деньги. Почему? Да потому, что потом его ученики идут в стриптиз-бары, кабаре, варьете и т. д.

АП: Другими словами, проблемы у столичных и провинциальных вузов во многом едины. Но я предлагаю для начала определиться с предметом. Имеешь ли ты в виду только вузы — или театральные училища тоже? Кроме того, надо отметить, что произошла некая эрозия названий. Раньше, мы помним, были культпросветучилища, театральные училища, а также институты искусств, институты культуры и театральные вузы. Причем, если раньше в «культках» нельзя было получить специальность «актер театра и кино», то теперь можно.

МД: Я думаю, что мы все-таки должны остановиться на сугубо театральных вузах и училищах,

поскольку институты культуры — это скорее из области культуртрегерства.

ОЛ: Это так и не так. Дело в том, что в советские времена в культпросветучилищах работали педагоги, изгнанные из театральных институтов, и часто лучшие педагоги. Например, Лев Вайсман, к которому из Москвы ездили поступать. Да и теперь... Мы говорим «провинция», заранее вкладывая в это какой-то негативный смысл. Но, например, когда актерский курс в Екатеринбурге набирал Вячеслав Кокорин или Анатолий Праудин, то к ним поступать стекались со всей России. И мне кажется, что у нас сразу же наметился поворот темы: есть государственные школы с преподавателями, часто совершенно безликими, но вписанными в государственную систему, и есть школы талантливых педагогов, которые могут работать и в училище, и в консерватории, и в театральном вузе, и в Москве, и в глубинке.

КС: То есть все зависит от конкретного человека. Особенно в России с ее вертикалью, работающей в ручном режиме. Если правильный человек есть — есть и театр, нет человека — нет театра. Есть человек — есть школа, и наоборот. А системы никакой нет. Точнее, она не работает. Мы об этом говорим часами, днями, годами...

МД: Но вопрос еще и в том, насколько этому конкретному талантливому человеку дают работать в рамках конкретного учебного заведения. К теме о провинциальных вузах меня подтолкнул мой визит в Нижний Новгород. Это город с двухмиллионным населением, расположенный всего в 400 километрах от Москвы, что для России не расстояние, как известно. В этом городе имеется крупный театральный вуз. И при этом сей город — жуткое театральное болото. О том, что происходит в тамошних театрах, можно судить по висящим на центральной улице афишам. Их репертуар — это либо хрестоматийная классика, сделанная в худших «музейных» традициях, либо какая-то коммерческая дребедень. При этом, как только в одном из нижегородских театров затесался такой нестандартный режиссер как Владимир Золотарь, ему тут же показали кузькину мать. А в театральном вузе в тот же примерно исторический период съели одного из самых интересных театральных педагогов Вячеслава Кокорина. Я беседовала с нижегородскими интеллектуалами. Они интересуются всем — кино, литературой, современным искусством. Всем, кроме местного театра. И при этом в городе имеется театральный вуз, который, как можно понять, более или менее занят воспроизводством театральной рутины. Естественно, возникает вопрос: а зачем ее воспроизводить?

ОЛ: Видишь ли, с Нижним Новгородом особая история. Это беда города, близко расположенного от Москвы: там все силы высасываются столицей. Он больше, чем Новосибирск — два миллиона жителей. Но он очень провинциальный. Из общекультурного слоя там всегда была сильна архитектурная школа. Все остальное было, в общем, Москвой как пылесосом вытянуто.

МД: Высасывается, так или иначе, отовсюду.

ОЛ: Но там другая дистанция. В отличие от Новосибирска или Дальнего Востока, к примеру. Вместе с тем я приведу такой пример. Когда там министром был Сергей Щербаков, он выделил большой бюджет и туда привезли много спектаклей — и авангардных и не авангардных. Это были лучшие работы Габриадзе, Гинкаса и т. д. И залы были переполнены. Так что потребность в хорошем театре там есть.

КС: Успех фестивальных проектов — это не показательно. Потому что в любой город, самый нетеатральный, завтра приедет что-то с «тарарамом» с «погремушкой», с пиаром, и у нас сразу же набьются полные залы. И возникнет иллюзия, что это «болото» — на самом деле театральный город.

МД: Поэтому расскажи лучше, как студенты провинциальных вузов и их педагоги сами приехали в Москву и как они реагировали на спектакли фестиваля «Территория».

КС: Первый фестиваль-школа «Территория», имеющий, как вы знаете, целью ознакомить молодых профессионалов с главными процессами в мировом театре, и не только, был для меня стресс совым. Я и мои коллеги по дирекции готовили его очень тщательно, программа была высокого уровня. После спектакля венгра Арпада Шиллинга Блэкленд (фестивального хита того года!) к нам пришли педагоги и сказали: если вы пригласили нас, чтобы показывать эту гадость, то мы сейчас же забираем наших детей и увозим! В общем, скандал! Студенты, которые люди, понятное дело, подневольные, стали им вторить: а где Станиславский? Мы приехали сюда учиться по Станиславскому. Дайте нам посмотреть спектакли Петра Наумовича Фоменко. Мы имели бледный вид, вспотели, испугались, было неприятно. К счастью, нам хватило ума повести себя дипломатично. Мы сказали: давайте сначала вы досмотрите программу до конца, а потом мы еще раз поговорим. Объяснили, что занимаемся межконтекстуальными проектами, то есть то, что мы привозим, - это не чистая драма, не чистый танец, а скорее такой микст. Что это территория эксперимента. Что мы показываем эти спектакли по одной простой причине: чтобы люди имели представление, как выглядит современный мировой, европейский театр, не выезжая при этом за тридевять земель. К концу фестиваля возмущение несколько поутихло. А на следующих фестивалях все было уже по-другому. Потому что люди уже понимали, куда и зачем они едут. Что это фестиваль современного искусства, что им предстоит увидеть нечто для себя непривычное. С ними приезжали практически те же преподаватели, но они уже чувствовали себя немного причастными к «эксперименту». Конечно, они всячески давали понять студентам, что спектакли, сделанные «по системе Станиславского», в сто раз лучше, чем спектакли, показанные на «Территории», но не исключали возможности посмотреть и на эту «любопытную гадость».

ОЛ: Понятие «современный», как правило, вообще относится ко временам молодости педагогов. В большинстве театральных вузов артист воспитывается не только вне современного театра, но и вне современной драматургии.

КС: Более того, поскольку о существовании современной драматургии все знают, ее отсутствие

во многих вузах — это не случайность, а просто намеренное нежелание ее завести.

ОЛ: Меня недавно поразила одна вещь. Встречаюсь я с артистом из Казани, он учится в Литинституте на отделении драматургии. У них курс по драматургии читает Сергей Есин. Я спрашиваю: и каких современных драматургов ты знаешь? Ответ: Николай Коляда. А какую последнюю его пьесу? Мурлин Мурло... Все! Время остановилось. О зарубежных драматургах я и не говорю. И это Литинститут! То же самое часто происходит в театральных вузах. Там по-прежнему считают, что Розов и Арбузов — это и есть современная драматургия. Среди дипломных показов актерских факультетов, как в столице, так и в провинции, редко встретишь современную пьесу. В результате студенты-актеры не встречаются на сцене со своими современниками-соперниками и, как играть их, попросту не знают. Настоящее время — один из важнейших компонентов живого театра. Будущих артистов не обучают даже, как менялась стилистика актерской игры во времени. Студентов ориентируют на то, как играют в местной драме. Потому что это их будущее место работы. Иначе им надо уезжать в Москву! Поэтому у меня порой возникает мысль, что чем мощнее вуз, тем мощнее мертвые традиции...

МД: Кстати, любопытно, что единственное, что, безусловно, подарила России театральная провинция — современный танец. Он возникал не в Москве или Питере, а в Екатеринбурге, в Челябинске, в Перми. Хотелось бы понять почему. Не потому ли, что для contemporary dance школа в привычном значении этого слова не имеет значения?

КС: Потому что тамошний артист, решивший заняться танцем, — это белый лист, *tabula rasa*. Он не скован традициями. Но и не стоит забывать о «персональном» факторе — в этих городах, так вышло, так карта легла, работают и работали Евгений Панфилов, Таня Баганова.

АП: А я все же хотел бы вернуться к Нижнему Новгороду. Я, в общем, согласен с предыдущими ораторами, но из моего опыта работы в столичных театральных вузах я заметил, что есть два основных провинциальных училища-донора — это как раз нижегородский вуз и еще саратовский. Они пачками выдают прекрасных артистов — от Евстигнеева до Жени Миронова. Причем, если мы говорим о Евстигнееве, то это середина 50-х, Женя — это конец 80-х...

КС: Еще Галя Тюнина... Сергей Сосновский... В конце концов, Олег Янковский, между прочим...

АП: Некоторые из них приехали в столицы уже сложившимися артистами, а некоторые, отучившись в провинции, поступали потом в столичные вузы.

КС: Это называется социальный лифт. Дело в том, что в России социальные лифты по большей части не отлажены. Они работают в режиме тыка, случайности. А удачное поступление во

второй, то есть столичный, вуз — это как раз и есть социальный лифт, шанс.

МД: Поставка талантливых кадров в столицы — это, по-моему, не социальный лифт, а именно что пылесос. С одной стороны, этот пылесос работает на полную катушку, с другой — в пыльной театральной рутине таланту нечего делать, так что он сам рад быть «всосанным». И это и есть главная наша проблема. То, что нижегородский или саратовский вузы поставляют столицам артистов, это сомнительная радость для страны в целом. И, признаться, небольшая заслуга вузов. Евстигнеев и Миронов — люди столь одаренные, что рано или поздно при нашей центростремительной системе оказались бы в Москве и без провинциального вуза.

ОЛ: Или возьмем, к примеру, Иркутск, точнее — Иркутское театральное училище, где преподавал Кокорин. Он выпустил многих ребят, которые сейчас работают в Москве. При этом в Иркутске, на мой взгляд, сейчас нет ни одного интересного театра.

МД: Поэтому я вернусь к вынесенному в заголовок вопросу. Для чего нужны провинциальные театральные вузы? Есть ли какая-то корреляция между театральными достижениями города и наличием в нем этого самого вуза? Если судить по результатам «Золотой маски», я ее не вижу. Какой спектакль из провинции прогремел за последнее время на «Маске»? Гроза Льва Эренбурга из Магнитогорска. А Нижний Новгород с его театральным вузом занимает нижнюю

ОЛ: Я так скажу. Независимо от наших дискуссий и прогнозов — количество театральных вузов будет сейчас только возрастать. Это связано с простой экономической проблемой: если екатеринбургский институт набирает студентов, то он старается взять с местной пропиской. Потому что квартир в театрах города нет и не будет, и пригласить выпускника из другого региона невозможно. Поэтому и впредь саратовские будут набирать саратовских, нижегородские нижегородских и т. д. И преподавать там будут артисты местных театров. Это — данность. И среди них могут оказаться люди талантливые, но может и не повезти. Я вообще уверен, что нет плохих артистов. Я езжу по России, смотрю по 200-300 спектаклей в год и вижу, что в каждом театре всегда есть два-три очень хороших артиста и много ожидающих своего открывателя. И хотя многие идут в артисты потому, что например, увидели Бреда Пита по телевизору, в них активировался какой-то особый ген, и они пошли учиться... Я тоже видел Бреда Пита, но не пошел же... И раз этот ген в них есть, то они могут стать хорошими артистами, только нужно серьезно в них поверить. Как это делает Кокорин, который набирает курс и всю свою жизнь ему подчиняет, он верит в своих учеников, они в него, или как это блистательно делает Коляда — с драматургами, режиссерами, артистами. Он же всем говорит: «Молодец, замечательно, пиши дальше». Я сказал как-то: «Коля, твои ребята не знают, что такое композиция». А он: «Ну и хрен с ней! Узнают, жизнь заставит, а пока пускай пробуют перо». И это приносит свои плоды. Среди его учеников Вася Сигарев, который, к слову, первый раз оказался в театре, когда пришел на свою собственную премьеру, Олег Багаев, Анна Батурина, Ярослава Пулинович. Он и с актерами так же работает. У него замечательные ребята. Неотесанные. Но он в них верит, он в них вкладывается. Они живут у него в театре, спят вповалку, он приносит им продукты, кормит.

МД: Но Коля Коляда — это уникальный случай, харизматическая личность. Если бы у нас на всю страну было тридцать таких Коля, тогда вопрос отпал бы сам собой. Но их, к сожалению, нет. Я не спорю, что вообще в жизни, а уж тем более в искусстве, все решает наличие личности. Но пусть все будет устроено так, как есть, личность все решит — это вообще не аргумент. В такой мощной стране, как Америка, появился президент Джордж Буш — и мощная держава дала явный крен, а сменил его Обама, и стало как-то получше. Но в том-то и дело, что в Америке есть некая отстроенная политическая система, которая позволяет от Буша в какой-то момент избавиться, а не жить с ним сорок лет кряду. Вот и я сейчас говорю именно о системе. ол: Все правильно, только система устроена сложнее, чем кажется. Внутри этой рутины всегда заведется какой-нибудь идиот, который заварит кашу. Да, Кокорина вытеснили из города, но он воспитал массу интересных людей и увез курс, который сейчас рассыпался по всей России и прекрасно работает. Он выпестовал в провинции массу серьезных артистов. Например, Мишу Окунева из Омской драмы. Ваня Вырыпаев считает себя его учеником. Раз есть структура, значит, рано или поздно заведутся и таланты. Нет структуры — не заведутся. (ВСТАВКА 2) Ее наличие амбивалентно. С одной стороны оно дает традицию, с другой — борцов с традицией. В свердловском вузе долгие время кафедра актерского мастерства воевала с Анатолием Праудиным, Дмитрием Астраханом, да и с Кокориным тоже. Но в этом же вузе есть нормальный артист драмы Андрей Русинов, у которого полкурса после выпуска сразу забрали разные важные театры. Он приличный артист, не более того. Но он превосходный педагог. И этот талант открылся в нем именно благодаря наличию структуры.

МД: Я что-то не понимаю. Ты вроде начал за упокой, а кончаешь за здравие...

ОЛ: Потому что это две стороны одной медали. И потом, представь себе, что Москва и Петербург берут на себя миссию воспитать артистов для всей России. Это же вообще превращается в бессмыслицу. Это просто невозможно. Я не верю в какую-то централизованную систему педагогики...

МД: Так и я не верю. Более того, я считаю, что систему надо не централизовать, а напротив — децентрализовать. Но вопрос в том, как именно это делать. Ведь приезд всех талантливых людей (от Миронова до Тюниной) в Москву — это и есть следствие нашей предельно центростремительной системы. Децентрализация — это не наличие на местах театров и вузов. Децентрализация — это когда Пина Бауш создает свой великий театр в такой дыре, как Вупперталь. В свое время Франция поставила задачу децентрализации культуры и выполнила эту задачу. Притом что для Франции децентрализация культуры гораздо менее актуальна, чем для России с ее огромной территорией...

АП: И давайте вспомним, кстати, что почти все крупные западные фестивали расположены отнюдь не в столицах.

МД: Вот именно.

АП: Так, может, было бы разумным, если бы наши театральные курсы существовали при успешных театрах, которым нужно воспроизводство. Сейчас они существуют как некая данность, которую невозможно ни закрыть, ни реформировать.

МД: То есть, грубо говоря, если в Магнитогорске появился интересный театр, то при нем имеет смысл набирать курс артистов?

КС: Не получится, потому что школа — это целая структура...

АП: Почему же? Можно ведь при пединституте или Челябинском институте искусств открыть в Магнитогорске филиал на четыре года.

МД: И потом пролонгировать, если нужно...

АП: Если взять для примера близкую нам по размерам Америку и посмотреть на их систему театрального образования, то мы увидим, что самым эффективным оказалась там практика сращивания театра и вуза. Я имею в виду ситуацию, когда лучшие американские театры с конца 60-х годов стали возникать при университетах — Йельский репертуарный театр, Американский репертуарный театр в Бостоне... Это очень похоже на то, что было в советские времена в Тарту, когда не город или штат финансирует театр, а университет. Можно и даже нужно, чтобы в таких городах, как Екатеринбург, Красноярск, Нижний Новгород, Иркутск, Новосибирск, возникали авторские проекты театрального образования. То есть, если в городе есть интересный режиссер, склонный к театральной педагогике, то набираться курс (или курсы) должен при театре, который этот человек возглавляет. Так и в Москве ведь когда-то было. И так это хоть какой-то смысл имеет. А иначе все просто формализуется. Еще один вариант — можно вернуться к идее региональных филиалов столичных вузов. Был не бесспорный, но, безусловно, заслуживающий внимания опыт ГИТИСа, который создал сателлитные, спутниковые программы в 12 или 14 регионах страны, включая Нижний Новгород, когда методом десанта лучшие педагоги вуза направлялись в различные города и преподавали при театрах там же набранным студентам. В результате эти студенты получали гитисовские дипломы. Мы, опять же, помним, что в наше (ВСТАВСКА 3) время было послевузовское распределение. Совсем неглупая штука. Во-первых, потому что шел кровообмен. Человек получал диплом ГИТИСа, Школы-студии МХАТ, «Щуки», «Щепки» или ЛГИТМиКа и, если не было поводов для освобождения, отправлялся в Воронеж, Красноярск и т. д. на два-три года. Таким образом, человек получал возможность сыграть там то, что в Москве сыграть не дали бы. И был шанс там зацепиться. Вот тут Олег говорил, что у театров нет ни квартир, ни общежитий... Но если бы у театров, как у цирков, которые сохранили систему цирковых общежитий, появилась какая-то волшебная возможность иметь в своем распоряжении некий жилой фонд, то можно было бы говорить о том, чтобы заманить в крупные города выпускников столичных вузов. Потому что на сегодняшний день у нас происходят заторы: московскими вузами выпускается ежегодно примерно 200 человек с дипломами актера драматического театра. И большинство из них некуда девать. Считается ханжеским, неприличными вопрос о госзаказе. Но при этом хорошо бы подсчитать,

сколько в стране театров различных форм собственности. А потом посчитать, сколько в них вакансий и нужно ли выпускать каждый год в Москве 200 артистов плюс 50-60 в Питере? Куда их девать?

ОЛ: На самом деле система распределения действительно была разумной. Многие столичные выпускники в результате приросли к тем городам, куда их направили. Кроме того, они выполняли очень важную функцию: выпускник столичного вуза был носителем новых театральных идей и правильной речи. Но я знаете чего боюсь... То, что у нас отсутствует культурная политика, - ужасно, но если она появится, может быть еще хуже. Это два страха в нашей стране — когда нет системы и когда есть система. Кстати, не только у нас. Тетчер тоже разобралась с английскими театрами, где были пустые залы и огромные дотации. Она лишила всех, кроме трех театров, дотаций...

КС: Английский театр — это как раз образец полного отсутствия госполитики. Это результат веры в магию экономики. Мол, экономика сама все отсеет, отрегулирует, отстроит. В культуре такой подход не работает. И неслучайно английский театр — это при наличии таких потрясающих актеров! — с точки зрения искусства, находится сейчас в весьма плачевном состоянии. То есть пьесы хорошие пишут, актеры есть, даже несколько режиссеров приличных, а в сумме такого мощного арт-театра, как в той же Германии или Франции, или даже в Польше, не получается.

АП: У меня есть еще одна идея. Мы в Америке уже почти 20 лет делаем Летнюю школу имени Станиславского. Идея родилась не на пустом месте. На Западе практика летних школ распространена очень давно. Это целая индустрия, которая приносит пользу участникам и доход организаторам. Студенты — причем не только из Тмутаракани, но и из очень приличных вузов — летом тратят 4-6 недель на то, чтобы позаниматься с мастерами мирового класса. На этом построена, например, программа British-American Drama Academy в Оксфорде. Молодые американцы прилетают в Англию и несколько недель занимаются шекспировским материалом с блестящими актерами и режиссерами Королевского Шекспировского и Королевского Национального. Мы делаем в Бостоне то же самое: привозим замечательных режиссеров и педагогов из России и занимаемся с американскими студентами мастерством актера на материале Чехова, Гоголя, Островского, Булгакова. За 5-6 недель можно очень много успеть. Кирилл не даст соврать — он в нашей школе преподавал. Никто не мешает делать такую же программу на мхатовской, гитисовской или «щукинской» базе для студентов российских вузов. Только это должно касаться всех «кульков» бескрайней России. Кто-то должен это субсидировать. Насколько я знаю, сейчас такие школы проводятся в основном в ближнем зарубежье.

ОЛ: Да потому, что на это получен грант. А я давно говорил о необходимости таких школ в самой России. Потому что вы себе плохо представляете, что на самом деле происходит в провинции с режиссурой и сколько там ужасающей актерской режиссуры. Она театрам административно удобна и экономически выгодна, актер может ставить что угодно, в любые сроки и за копейки. И раз в современном репертуарном театре артисты все равно ставят и еще долго будут ставить, не проще ли устраивать для них мастер-классы. Кокорин, кстати, уже много лет проводит

Байкальскую школу. Причем он прекрасно придумал. Поскольку Байкал — бренд, школа Михаила Чехова — бренд, а Кокорин действительно хороший педагог, западные люди платили нормально за обучение, а Слава на эти деньги привозил наших ребят, которые учились бесплатно.

АП: Только я бы сначала эту модель альтернативную, обтачивая ее на такого рода встречах, прописал на бумаге, потом опробовал бы методами деловых игр, чтобы проверить прочность, и только после этого стал бы внедрять. Потому что столько раз за последние 100 лет разрушили...

КС: Нет, нет. Ничего не надо разрушать! Просто рядом с умирающей системой надо строить параллельную кровеносную систему.

МД: Да, конечно, я тоже за осторожность — уж наразрушали... Но на все эти проекты нужны деньги. Получить дополнительные конечно же будет невозможно, и с неизбежностью встанет вопрос о перераспределении уже имеющихся в пользу такой системы.

ОЛ: И тут мы сталкиваемся с главной проблемой. Она даже не в чиновниках. Я знаю, что и в Минкульте есть нормальные, здравомыслящие люди. Но учредить что-то новое и уж тем более закрыть что-то старое, это и в столицах жутко сложно. А в провинции все еще жестче. Косная структура нашего театра помножена на косную структуру образования. Но если в этой косности что-то поменять, то все рухнет...

КС: Вот так и власть относится к реформам в сфере культуры. Не будите спящую собаку... Воя не оберешься!

МД: Поскольку разговор в очередной раз скатился к известной истине, что жить без реформ плохо, а во время реформ страшно, я задам каждому из участников дискуссии два завершающих вопроса: что, как вам кажется, должно быть и что будет? Ваш ответ на первый вопрос может быть сколь угодно идеалистичен. ол: Мой ответ предсказуем, он вырастает из той двойственности, которая меня раздирает. Я работаю в репертуарном театре, я пытаюсь помочь этой структуре нормально функционировать в новых условиях и при этом разрушаю и расшатываю ее. Мне трудно представить, (ВСТАВКА З) как жить без этой системы, хотя ясно, что дальше так жить нельзя. Поэтому, мне кажется, будет как есть. А должно быть... Старые театры должны закрываться и открываться новые. Нередко они будут (то есть должны) возникать на базе удачных курсов — вроде курса Олега Кудряшова. Короче, надо поддерживать то, что дает сама жизнь. И я в этом не вижу ничего ужасного. Традиционный репертуарный театр — это система, которая предполагает, что сегодня где-то может зародиться новая жизнь, а завтра угаснуть.

АП: На мой взгляд, с учетом западного опыта, надо разводить театральные коробки, то есть недвижимые, с театральными организмами. Коробки сохранять, реконструировать, обновлять, переоснащать, а театральные организмы, как и люди, их создающие, смертны. У них есть свой срок рождения, взросления и ухода. И попытка противиться естественному ходу вещей — это дорога в никуда. У новых театральных организмов должны появляться свои дома, потому что для театра очень важно иметь место приложения сил. Будет ли это репертуарная схема или центр инновационной культуры, или что-то еще — это уже как город решит. Нужна множественность форм. Но нужно уже, наконец, перестать ассоциировать театральное здание на углу улицы Ленина и проспекта Октября с областным драматическим театром только на том основании, что так было 70 лет кряду. Для меня это совершенно очевидно.

МД: А как все сказанное вами связано с проблемой театрального образования?

АП: А так и связано. Театральные вузы в провинции обесмысливают свое существование, если они выпускают людей в никуда или выпускают для стареющих, одряхлевших организмов, влачащих свое жалкое существование на углу улицы Ленина. А если появятся новые организмы, они начнут искать для себя новую кровь, пытаться воспитывать следующее поколение. Значит, кто-то из молодых неизбежно пойдет в педагогику и т. д. Живые процессы пойдут.

КС: Как будет? Будет еще больший разрыв между провинциальными и столичными театрами. Более того, из столичных театров хорошие специалисты будут вымываться на Запад, что уже и происходит. Пустые дыры в столичных театрах будут заполняться кем-то из провинции. Поэтому и уровень столичных театров будет опускаться. В итоге будет массовая деградация. Одновременно с этим начнутся интересные процессы. Например, какой-нибудь маленький город захочет себя идентифицировать как культурный, а не, допустим, криминальный город, и там заведется вдруг интересный театр или фестиваль. Я думаю, что первый процесс будет идти быстрее, чем второй. И в связи с этим общий упадок будет чувствоваться сильнее. Но! Чтобы этого не произошло, нужно (и тут я не уверен в тенденциях децентрализации в России, ведь вся система власти как раз максимально централизуется!), так вот, нужно создавать работающую систему, которая будет выполнять функцию планирования, в чем-то даже программирования на местах. Организовать некий «центр управления полетов», состоящий из экспертного сообщества, которое решает, что то или иное живое дело, тот или иной художественный проект надо поддерживать. Если эту новую систему наложить на гниющую умирающую систему нынешнего репертуарного театра, то, глядишь, какой-то противовес этим общим негативным процессам может и возникнуть. Но первое, что надо сделать, — провести общую и полную ревизию наличествующего в России театрального хозяйства. Как минимум инвентаризацию. Мы ведь толком даже не понимаем, сколько у нас этого хозяйства и какое оно.

МД: Я коротко подытожу наш разговор. Мы начали говорить про проблемы театрального образования в провинции, но естественным путем скатились на проблемы существования театра России вообще. Я, как модератор, могла бы эти общие рассуждения прервать, но это было бы неправильно — оторвать одно от другого совершенно невозможно. Любая попытка поменять что-то в системе образования толстыми канатами привязана к самой структуре театра в России. Несмотря на то, что участники дискуссии высказывались порой весьма пессимистично, я

полагаю, что разговор был небесполезен. Ведь для того, чтобы вложить в голову людям, от которых зависит культурная политика, что и как надо в ней поменять, хорошо бы самим это понять. А для того, чтобы понять, надо начать полемизировать. Вот даже сейчас, в ходе нашей дискуссии, мы до каких-то вещей все же договорились... Театр

**Анатолий Праудин, худрук Экспериментальной сцены театра-фестиваля «Балтдом»,
руководитель актерскорежиссерского курса СПбГАТИ, доцент**

У нас нефти, газа и леса действительно почти так же много, как театральных вузов и училищ, и это порой не богатство, а беда. Неизбежно возникает проклятый вопрос «что делать?». Как использовать эти возможности с максимальной отдачей. Участники дискуссии высказали ясные и внятные пожелания. Я же со своей стороны позволю себе поделиться некоторыми наблюдениями. Вот, например, что делается в Самаре... Драматический театр в лице художественного руководителя Виктора Гвоздкова только что выпустил курс, который воспитывался в рамках совместного проекта театра и СПбГАТИ. Актеров выращивали специально для успешного провинциального театра с помощью лучших питерских специалистов. Самарский ТЮЗ в свою очередь в сотрудничестве с местной Академией искусств и формирует режиссерский курс для создания в будущем режиссерского цеха в своем театре, и они призвали меня на помощь, предлагая создать тут собственную авторскую мастерскую. А что творится в Петербурге? Там возникает студия БДТ, совместный проект театра со СПбГАТИ, или, проще говоря, авторская мастерская Георгия Дитятковского. А мастерская Льва Додина? Это давно уже законченная школа. Другими словами, процесс создания авторских мастерских в России уже идет стихийно. Возможно, не везде и не теми темпами, какими хотелось бы. Но все же идет. Поэтому лично я смотрю в будущее с оптимизмом.

Децентрализация: как это делают на западе

Артур Гукасян, президент Международного фестиваля исполнительских искусств HIGH FEST, профессор лондонского университета «Метрополитен», руководитель Школы по арт-менеджменту и культурной политике в Ереванском государственном институте театра и кино.

Конечно, чемпионом по децентрализации являются США. Там уже все давно децентрализовано и планомерно децентрализовывается дальше. ЦРУ находится в Ленгли (штат Вирджиния). Селиконовая долина — в Калифорнии. Институты ядерных исследований разбросаны по всей стране — General Atomic Electronic Systems, Inc. San Diego, Idaho National Laboratory, Los Alamos National Lab. Такая децентрализация — принципиальное решение американского общества и американских властей. За этим следит специальный комитет при правительстве. Что-то вроде антимонопольного комитета. До сих пор идет дискуссии по поводу того, что здание ФБР находится в самом центре Вашингтона. Это историческое здание, гуверновское, уж вроде бы ничего не поделаешь, но в принципе, желательно, чтобы и это ведомство помещалось не в столице.

То же самое в сфере искусства и образования. В Рино (штат Невада) вдруг выстроили огромный центр современного искусства. Этот городок был когда-то известен только своим казино и тем, что там люди друг друга убивали из-за невадской нефти. А сейчас помимо актуальной художественной жизни там проходят еще три фестиваля уличных театров.

Или вдруг стала очень усиливаться флоридская школа театрального менеджмента, потому что два крупных специалиста по event-management, которые преподавали всю жизнь в Carnegie Mellon University (Питсбург) переехали во Флориду, и под них там открыли курс по артменеджменту. То есть американцы зачастую исходят из того, что главное — приобрести себе в той или иной сфере образования звезд. А дальше они сами уже привлекут студентов и т. д.

В Польше несколько иной подход. В Варшаве есть знаменитая театральная школа, но ее кукольное отделение находится в Белостоке. А Школа движения и пантомимы — во Вроцлаве. А что-то — в Гданьске. Но именно Варшава, полагая, что не стоит складывать все яйца в одну корзину, выделяет на все эти факультеты и филиалы деньги.

Швеция практически так же поступила с главным своим театром. То есть Шведский Королевский театр играет около 3000 спектаклей в год, и, как российская группа Ласковый май, имеет много постоянно гастролирующих трупп по всей стране. Шведы считают, что в небольших городах держать репертуарный театр не стоит: скорее всего, он будет провинциальным. Конечно, если какие-то люди решили на своем энтузиазме создать в провинции театральную студию, им не мешают. Могут поддерживать грантами и т. д. Но параллельно налажена активная гастрольная жизнь театра. Для гастролей создаются сверхкомфортные условия. Я видел в школе городка с населением 7000 человек зрительный зал, представляющий собой очень хороший «блэк-бокс», в котором висело 40 профильных прожекторов. В Ереване такого оборудования нет даже в Национальном театре. В этом зале в пятницу — субботу — воскресенье играют спектакли из Стокгольма. И так по всей стране. Помимо этого в такие городки приезжают какие-то выдающиеся люди, дают мастер-классы, занимаются с детьми. И это специальная государственная политика. На это выделяются огромные деньги. Этим занимаются Министерство образования, Министерство культуры, специальные советы. Что же до тамошних художников, то для них это социальный оброк. То есть вопрос: а почему художники уровня Додина или Женовача должны на время поехать куда-то в провинцию, там попросту не стоит. Проще говоря, те страны, которые хотели провести децентрализацию, создали в обществе в равной степени и материальные и, главное, моральные условия, при которых художник воспринимает необходимость работать вне столицы как свой гражданский долг.

[Журнал "Театр"](#)

=====

Re: Интересная дискуссия

Послан defkill - 23/07/2016 10:19

Интересно что в подобные ВУЗы тяжело поступить, ну или же выгоняют на первых экзаменах...

В какую-то шарагу (высшее училище культуры) поступить может любой желающий, а театральный ВУЗ резко меняет обстановку.

Когда был на Украине, хотел поступить в КНУТ, пришлось нанимать репетитора.

В итоге ушел псж с третьего курса, поехал в Москву, поступил в Школу-студию им. Вл.И. Немировича-Данченко при МХАТ им. А.П.Чехова на Актёрское искусство, всё же занятия с личным репетитором было куда плодотворней обучения в КНУТе...

Театральные ВУЗы нужны, как в интервью, нужны молодые в педагогике, старое поколение не может найти к молодым подход, попросту тратится время.

=====