DOI 10.15826/izv1.2020.26.2.041
УДК 378:792

А. А. Глуханюк

КУЛЬТУРНЫЕ КОНТЕКСТЫ СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В РОССИИ

Современное театральное образование в России находится под воздействием ряда факторов, оказывающих влияние на процесс восполнения театрального мира, реализуемый в театральных школах высшего образования. К основным таким факторам относятся формализация системы высшего образования в целом, размывание границ традиционной театральной школы, связанное с уходом старшего поколения педагогов, поиски новых форм театральной выразительности в культуре. Контекстуальность театрального образования предполагает как воздействие внешних социокультурных факторов на образовательный и творческий процессы, так и непосредственные текстовые решения, выраженные в публикациях, сценических действиях, театральной событийности. Представленные в статье материалы сочетают анализ теоретических источников и практики театрального образования с точки зрения их соотношенности с современным российским культурным контекстом. В результате исследования обозначены наиболее актуальные проблемы высшей театральной школы в России — целевая направленность обучения, качественные характеристики его результата и сочетание традиционного и инновационного в современном театральном пространстве.

К л ю ч е в ы е с л о в а: культурный контекст; театральное образование; компетенции выпускника; традиции и инновации.

Для характеристики современного театрального образования в России можно выделить несколько уровней контекстуальности. В своей статье мы остановимся на формальных и содержательных аспектах развития и трансформации, происходящих в системе высшего образования, обеспечивающего подготовку артистов драматического театра и кино, рассмотрим социокультурные, исторические, идеологические контексты.

Осенью 2019 г. в ведущих театральных вузах страны — Российском государственном институте сценических искусств (Санкт-Петербург) и Школе-студии им. Вл. И. Немировича-Данченко при МХТ им. А. П. Чехова (Москва) прошли конференции, посвященные рассмотрению вопросов театрального образования. Сами темы, вынесенные на обсуждение — «Российская театральная школа и современный театр» и «Актерское образование. Апгрейд», свидетельствуют об актуальности и потребности в осмыслении процессов, происходящих в высшей театральной школе и современном театральном искусстве.

Для кого и для чего мы учим сегодня актеров? — Вот ключевой вопрос дискуссий, развернувшихся в рамках заявленных конференций. Участие в обсуждении

представителей зарубежных театральных школ позволило не только рассматривать традиции российского актерского образования, но и говорить о тех тенденциях, которые сегодня принимают общемировой масштаб. Среди них конкурентоспособность, универсальность и разноплановость актера в современном театре, вовлеченность в актуальные творческие проекты и индустрии, соотнесенность приобретаемых в ходе обучения навыков и компетенций с запросами профессиональной сферы и др.

Приоритетными качествами актера традиционного российского театра долгое время считались его исполнительские качества. Профессионально оснащенный актер обладал навыками работы на сцене, основанными на «заветах» К. Станиславского. Следует учесть, что К. Станиславский, формулируя свои представления об актере, опирался на модель театра начала XX в. Театр-дом, режиссерский театр, в котором режиссер выступает не просто постановщиком, но режиссером-педагогом, отвечающим не только за профессиональное развитие актеров, но и за их этическое воспитание, творческий рост и развитие, сегодня мало востребован и редко встречается.

Современный российский театр тяготеет к модели директорской, где успешный менеджер осуществляет всестороннее руководство театром — от обеспечения хозяйственной и организационной составляющих до художественного руководства и подбора репертуара. Проектные практики, характерные для современной культуры в целом и для театра в частности, требуют от актера не только исполнительских навыков, но и конкурентоспособности, готовности быть «пластичным» во всех смыслах этого слова.

То, что современный театр изменился — очевидно. Изменилось ли и готово ли вообще меняться театральное образование — пока остается вопросом.

Книга «Постдраматический театр» Х. Т. Лемана, написанная в 1999 г. и попавшая в руки российским читателям лишь в 2013 г., раскрывает специфику современного театра и ставит вопросы о произошедших изменениях, которые требуют реакции со стороны театрального образования.

Сущность эстетической логики современного театра заключается в его стремлении преодолеть зависимость от литературы, в смещении акцента с текста пьесы на текст спектакля. Разрыв между театром и литературой «смещает акценты к театру как представлению, театру как зрелищу, для которого литературная основа — всего лишь одна из возможных подставок» [3, 20].

В ландшафте российского театра становятся востребованными такие направления, как вербатим, сторителлинг, иммерсивный театр, партиципаторный театр, инклюзивный театр, сайт-специфик, театр-променад, перформанс/инсталляция, контемпорари и др. Новейшие способы «делать театр», прежде всего, обусловлены меняющимся восприятием нового зрителя, активизацией его творческого потенциала, дигитализацией нашего восприятия мира и являются попыткой театра дать аудитории новый сенсорный опыт и перевести интеллектуальные методы воздействия в чувственные.

Культура постдраматизма резко меняет роль драматурга, режиссера, актера. Так, драматург отказывается от необходимости опровержения предыдущих

интерпретаций, по сути, его текст пишется в момент создания спектакля. Замысел спектакля создается всеми сегментами с нуля.

Актер перестает быть исполнителем, он становится соавтором. В центре — его личность, передача его личных рефлексий зрителю: «Актеры следуют своей собственной телесной логике: скрытым импульсам, энергетической динамике и механике самого тела, а также его моторике» [3, 52].

Режиссер выполняет роль медиума: «...театр постепенно превращается как бы в некий инструмент, посредством которого “автор” (“режиссер”) напрямую обращает свой “дискурс” к публике» [Там же, 51].

В отличие от драматического театра, главным признаком которого является создание актером психологически достоверного образа роли и репрезентация опыта персонажа (здесь и сейчас переживание рассказанной в пьесе истории), в постдраматическом театре актер представляет зрителю свое существование, называемое Леманом «перформативным», «мгновением абсолютного присутствия» [1]. Главной актерской задачей становится актуализация роли [2, 7–8].

Эрика Фишер-Лихте представляет результаты исследования актерского существования в пространстве современного перформативного искусства, которое прочно вошло в современную театральную практику. Центральным моментом в теории эстетики перформативности является открытие во второй половине XX в. возможности для художника воплощать свой замысел не только в форме произведения искусства, но и как событие.

Перформанс перенес внимание с произведения на самого творца — художника, тем самым обнаружив наибольшую ценность и неповторимость не артефакта, не застывшей формы, а процесса его создания и уникальности личности создающего — проживающего на глазах у зрителя некое «событие».

Эта принципиальная разница между произведением искусства (законченного и совершенного по форме) и перформансом как не только эстетическим, но и этическим событием есть основа теории о новом — перформативном способе актерского существования [Там же, 10–11].

Таким образом, «постдраматический театр» Х. Т. Лемана и «эстетика перформативности» Э. Фишер-Лихте есть теории, отражающие основные тенденции изменений, происходящих в мировом театре в последней трети XX в. и в XXI в.

Обращаясь непосредственно к заявленной теме, следует оговорить, что контекстуальность рассматривается нами в качестве некой игры слов, позволяющей в первом приближении взглянуть на процессы, происходящие в сфере современного российского театрального образования через призму не только контекстов времени и пространства, но и через те тексты, на которые это образование опирается.

Одной из основ организации учебного процесса становятся тексты, его обеспечивающие, — текст образовательного стандарта, текст образовательных программ, текст учебно-методических пособий. Язык этих текстов максимально формализован и удален от повседневной практики подготовки актера.

Отдельный пласт текстов — это документы, обеспечивающие образовательный процесс. Прежде всего это федеральный государственный образовательный

стандарт по специальности 52.00.01 «Актерское искусство», утвержденный приказом Министерства образования и науки Российской Федерации от 16 ноября 2017 г. № 1128. В соответствии с текстом данного образовательного стандарта «профессиональные компетенции, устанавливаемые программой специалитета, формируются на основе профессиональных стандартов, соответствующих профессиональной деятельности выпускников (при наличии), а также, при необходимости, на основе анализа требований к профессиональным компетенциям, предъявляемых к выпускникам на рынке труда, обобщения отечественного и зарубежного опыта, проведения консультаций с ведущими работодателями, объединениями работодателей отрасли, в которой востребованы выпускники, иных источников (далее — иные требования, предъявляемые к выпускникам)» [5].

Профессиональные компетенции могут быть установлены примерными основными образовательными программами (ПООП) «в качестве обязательных и (или) рекомендуемых (далее соответственно — обязательные профессиональные компетенции, рекомендуемые профессиональные компетенции)» [4, 8].

Если более ранние редакции федерального государственного образовательного стандарта по специальности предлагали определенный набор компетенций, то сегодня вузам предоставлена возможность их содержательного наполнения в соответствии с собственными потребностями и приоритетами. При этом остается открытым вопрос: есть ли желание и потребность в содержательном наполнении этих компетенций?

Так, в основной образовательной программе специализации «Артист драматического театра и кино» Екатеринбургского государственного театрального института, утвержденной 24 мая 2019 г., сформулированы следующие профессиональные компетенции, которыми должен обладать будущий актер:

«ПК-1. Способен поддерживать свою внешнюю форму и необходимое для творчества психофизическое состояние;

ПК-2. Способность решать на сценической площадке различные художественные задачи с использованием певческого голоса;

ПК-4. Владеет русским языком (артисты, прошедшие целевую подготовку для работы в национальном театре республики или национального округа Российской Федерации — языком соответствующего народа);

ПК-5. Способен определять формы и методы правовой охраны результатов интеллектуальной деятельности, распоряжаться правами на них для решения задач в сфере творчества;

ПК-6. Способен работать в творческом коллективе в рамках единого художественного замысла;

ПК-7. Способен самостоятельно разработать и выполнить грим для исполняемой роли;

ПК-8. Способен проводить актерские тренинги;

ПК-9. Способен управлять творческим коллективом» [4, 13–15].

Таким образом, мы имеем дело с формализованными характеристиками, описывающими квалификации представителя творческой профессии. Важным аспектом понимания реализации образовательного стандарта по актерскому

искусству на практике является традиционная система театрального образования, сложившаяся в XX в.

Российскую практику театрального образования отличает система мастерских, где один достаточно влиятельный и авторитарный художественный руководитель курса обеспечивает творческую и профессиональную составляющие образовательного процесса на протяжении всего периода обучения. Художественный руководитель чаще всего является действующим актером или режиссером профессионального театра и лишь относительно включен в разработку новых методических подходов к обучению. Таким образом, тексты образовательного стандарта и сопутствующих официальных документов — основной образовательной программы, учебного плана, рабочих программ специальных дисциплин («Актерское мастерство», «Мастерство актера драматического театра» и др.) очень мало соотносятся с практическим процессом обучения.

Потребность в методическом обеспечении образовательного процесса компенсируется за счет привлечения к разработке сопутствующих документов специалистов, не имеющих прямого отношения к преподаванию специальных дисциплин. Таким образом, тексты формальных документов имеют очевидные расхождения с процессами, происходящими в творческих мастерских.

Несмотря на то что последние образовательные стандарты и примерные образовательные программы по специальности 52.00.01 «Актерское искусство» разработаны с привлечением профильных организаций высшего образования — представителей федеральных театральных вузов России (учебно-методическое объединение по специальности возглавляет флагман театрального образования в России — Государственный институт театрального искусства, РАТИ–ГИТИС), в самом процессе разработки и дискуссиях принимают участие по большей части представители администрации вузов — проректоры, которые не занимаются непосредственной реализацией образовательных программ.

Практическая реализация подготовки актера осуществляется в следующих контекстах:

Контекст организации образовательного процесса. Система обучения в мастерских, о которой уже шла речь, предполагает полное погружение студента в пространство своей мастерской — сообщества единомышленников, отобранных художественным руководителем на этапе вступительных испытаний и образующих подобие театральной труппы на протяжении 4 лет обучения.

Контекст учебного класса. Часы, отведенные на освоение образовательной программы в учебном плане, и реальное время, которое студент проводит в мастерской, различны. Освоение актерской профессии предполагает высокую степень самоотдачи, самодисциплины и постоянной вовлеченности в тренинг. Современные студенты не всегда физически и морально готовы к таким затратам.

Отмеченные особенности реализации образовательного процесса влекут за собой ряд последствий, связанных в том числе с практическим воплощением тех задокументированных текстов, на которых строится система высшего актерского образования. В каждой мастерской происходит смещение содержания, изменение

учебного плана, а также превалирует определенный подход, «исповедуемый» художественным руководителем.

Несмотря на то что современный театр в мире в целом и в России в частности все дальше уходит от концепции театра-дома, предложенной К. Станиславским и развитой в советской системе театрального функционирования, и сегодня редко можно встретить в театре режиссера-педагога, берущего на себя ответственность за воспитание и профессиональный рост труппы, в образовательном процессе данная идея все еще находит отражение и всестороннюю поддержку. Вследствие опоры на традиционную модель театрального сообщества образовательный процесс, реализуемый в стенах театральных вузов, отличается оторванностью от формальных границ учебного плана и расписания. Студент театрального вуза занимается профессиональными предметами значительно больше, нежели мы можем найти часов в учебном плане. В очередной раз формальные тексты театрального образования не соответствуют реальным процессам.

Традиционность системы театрального образования в России в том числе основана на контексте педагога-наставника. Театральные вузы находятся в ситуации самовоспроизводства, когда на смену педагогическому составу приходят выпускники той же школы. Таким образом осуществляется передача и сохранение приоритетов и традиций конкретного театрального вуза. Если мы рассматриваем столичные вузы — Москвы и Санкт-Петербурга, данная модель оказывается привлекательной и рабочей. Но если речь идет о провинциальных институтах, коих в нашей стране не так много (есть лишь в Ярославле и Екатеринбурге), мы сталкиваемся с ситуацией отсутствия профессиональных педагогических кадров, способных не только сохранять традиции своей школы, но и реагировать на новые тенденции в современном театре.

Традиционная театральная школа учит «присваивать» авторский текст: говорить предложенные автором слова и проживать/воплощать (презентовать) чужую жизнь, при этом излагая определенную историю. На основе классической драматургии и литературы формируется актерская способность к перевоплощению, а также навык донесения мысли: своей на основе авторской [2, 12].

Постдраматический театр предлагает зрителю восприятию не только образ героя, но особое существование артиста, определяемое как «присутствие» и являющееся результатом работы над материалом, темой спектакля [Там же, 13].

Важно понимать, что авангард и традиция находятся не только в постоянном конфликте, но и, что наиболее важно и продуктивно, — в перманентном диалоге.

Традиционная школа психологического театра как раз призвана учить в первую очередь ремеслу: действенному анализу, режиссерскому разбору, этюдному методу, основам композиции и т. д. Российская театральная школа, несомненно, сегодня актуальна и востребована в мировом театральном сообществе, но также безусловно и то, что в российских вузах нет определенной разработанной методики воспитания актеров, учитывающей задачи актуального искусства, а значит, для сохранения той наработанной XX в. базы театрального образования необходимо искать пути актуализации театральной школы. Понимание и освоение вопросов контекстуальности современного театрального образования позволит осмыслить

уже происходящие процессы и спрогнозировать возможные пути развития современного театрального образования.

1. *Исаева Н.* Театр и его сумерки о книге Ханс-Тиса Лемана «Постдраматический театр» // Театр : [офиц. сайт]. 2013. № 10. С. 168–185. URL: <http://oteatre.info/teatr-i-ego-sumerki-o-knige-hans-tisa-lemana-post-dramaticheskij-teatr> (дата обращения: 10.01.2020).

2. *Левшин К. Н.* Тенденции постдраматического театра и перформативности в практике российской традиционной театральной школы в период 2000–2015 гг. : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2017.

3. *Леман Х. Т.* Постдраматический театр. М., 2013.

4. Основная образовательная программа «Артист драматического театра и кино» по специальности 52.05.01 «Актерское искусство». URL: http://www.egti.ru/uploads/gallery/OPOP_Actor_drama_2019.pdf (дата обращения: 10.01.2020).

5. Федеральный государственный образовательный стандарт высшего образования — специалитет по специальности 52.05.01 «Актерское искусство». URL: <http://www.egti.ru/uploads/files/520501-c-3-08122017.pdf> (дата обращения: 10.01.2020).

Статья поступила в редакцию 23.01.2020 г.