

ОТЗЫВ

официального оппонента Черкасского Сергея Дмитриевича
на диссертацию Самитова Дмитрия Геннадьевича
«Проблемы формирования и становления региональных
некоммерческих театров США второй половины XX века»,
представленную на соискание ученой степени доктора искусствоведения
по специальности 17.00.01 - «Театральное искусство»

Автор настоящей диссертации Дмитрий Геннадьевич Самитов давно и хорошо знает практику работы американских театров. Материал для диссертационного исследования он собирал еще с 1990-х годов, многие данные были получены в процессе личных наблюдений и интервьюирования деятелей американского театра еще в 1991 году.

В 2006 году им была написана диссертация на соискание ученой степени кандидата социологических наук «Организационно-творческая деятельность внебродвейских театров США второй половины 40-х-60-х годов XX века: (Социально-культурологический аспект)», защита которой состоялась в Диссертационном совете Московского коммерческого университета.

В 2008 и 2016 годах появились две книги Д.Г. Самитова, посвященные теме настоящей диссертации, – «В зеркале Бродвея: История, социология, менеджмент некоммерческих театров США» (М.: РАТИ-ГИТИС, 2008) и «Продюсирование некоммерческого театра: История, социология, менеджмент, маркетинг, правовые аспекты региональных театров США» (М.: Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 2016). Список статей автора по исследуемой им теме, приводимый в Библиографии диссертации, состоит из 29 наименований.

Актуальность темы диссертации безусловна – если в период, когда диссертант начинал свои исследования, проблематика жизни регионального американского театра, представляла в основном академический интерес, то сегодня, когда российские театры не могут существовать, опираясь лишь на государственную поддержку, когда понятия «фандрейзинг», «маркетинг», «пиар» стали повседневностью театральной жизни от Москвы до самых до окраин, – исследование функционирования американских некоммерческих театров может вызвать и, уверен, вызовет живейший интерес российских театральных практиков.

Научная новизна исследования заключается в первую очередь в количестве собранного и введенного в научный обиход материала, доступного лишь по англоязычным источникам.

Теоретическая база исследования обширна Библиография диссертации содержит 446 наименований, в том числе 328 на английском языке. Привлечены материалы хронологических справочников «Театральная директория» (Theatre Directory), публикации Группы театральных связей (Theatre Communications Group), ежегодные издания «Театральные профили» (Theatre Profiles), журнал «Американский театр». Используются веб-сайты многочисленных театров, о которых идет речь в диссертации.

Структура работы. Текст исследования содержит 388 страниц и состоит из Введения, трех глав, которые разделены на 25 разделов, Заключение, Библиографии и десяти Приложений (на 14 страницах приведен репертуар театров различных лет; на 3 страницах – таблицы структуры расходов и доходов двух из них).

Структура работы выстроена по хронологическому принципу, в каждой главе перед читателем один за другим проходят очерки истории почти тридцати театров.

Такая форма организации материала дает возможность разглядеть мелькающие страницы жизни этих коллективов, но неизбежно приводит к повторам и представляет дополнительную сложность для вычленения сквозных сюжетов, выделения узловых проблем, возникающих в практике региональных театров.

Автор диссертации обосновывает примененный им «очерковый принцип повествования» (с. 13) ссылкой на метод анализа, получивший название «микроистории». Диссертант сообщает, что это «признанное направление в исторической науке, возникшее в 1970-е гг. в Италии благодаря Дж. Леви и К. Гинзбургу, предполагающее изучение и анализ частных явлений с целью выявления общих тенденций в целом» (с. 13).

Однако первое же знакомство с подходами итальянских историков, которые используют микроистории для рассмотрения прошлого словно под увеличительным стеклом и сосредотачивают свое внимание на жизни самых малых социальных групп (городок, деревня, отдельная семья), обнаруживает серьезное предостережение. Так Жак Ревель, например, существенными недостатками микроисторий называет «ловушку описательности» и проблему репрезентативности изучаемого объекта. Удастся ли диссертанту избежать этих опасностей мы сможем судить после анализа диссертации.

Однако сразу подтвердим – в пересказе индивидуальных историй формирования и становления огромного количества региональных театров США, который содержится в диссертации, содержится ценнейший материал. При этом, в результате такой подачи информации неизбежно происходит фрагментаризация важнейших положений исследования.

Так на с. 76, где обсуждается ключевая тема диссертации о возможности постоянных трупп в региональном театре, читаем: «в середине 80-х годов XX века (...) Национальный фонд искусств (National Endowment for the Arts) создал специальную программу развития труппы. Тем самым удалось вернуться назад к периоду формирования творческого состава, сосредоточившись на создании ансамбля внутри каждого коллектива. Гарантируя актерам ряда региональных театров круглогодичную заработную плату, программа Национального фонда искусств создала условия для их творческого роста» (с. 76)

Казалось бы можно успокоиться – механизм сохранения постоянной труппы найден, ведь государственная (!) организация «гарантирует актерам ряда региональных театров круглогодичную заработную плату». О чем уж тут больше мечтать!

И лишь на с. 299 мы узнаем, что «по данным Группы театральных связей за период 1980–1990 годы (...) при ежегодно меняющемся количестве коллективов с постоянной труппой их число не превышало семи». Учитывая, что в Лигу резидентских театров США в разные годы входило около 70–80 театров, получается совсем другая картина – постоянных трупп в американском региональном театре оказывается менее 10%, то есть борьба за долговременное сохранение актерского ансамбля чаще всего терпит фиаско.

Первая глава исследования «Первые региональные театры США и их исторические прототипы» состоит из 7 разделов и последовательно пересказывает хронологию жизни театров, созданных до Второй мировой войны или сразу после нее. Среди этих театров – Театр Марго Джонс в Далласе (штат Техас), «Кливленд Плей Хаус» (штат Огайо), Школа драмы театра «Гудман» в Чикаго (штат Иллинойс), «Бартер Театр» в Абингдоне (штат Вирджиния), «Пасадена Плейхаус» (штат Калифорния), «Арена Стейдж» в Вашингтоне (округ Колумбия), Театр «Элли» в Хьюстоне (штат Техас).

Диссертант справедливо уделяет пристальное внимание старейшему театру

«Кливленд Плей Хаус», основанному еще в 1921 году, ведь многое из его опыта было заимствовано в дальнейшем движении региональных театров. Именно «Кливленд Плей Хаус» первым организовал муниципальную образовательную программу (1933), соединил ее с фестивальным процессом (Шекспировский фестиваль для студентов, с 1939). Театр установил постоянные контакты с местным университетом, успешно формировал будущую зрительскую аудиторию города через привлечение детей и как зрителей, и как участников детского театра. Большое значение имела сформулированная руководителем «Кливленд Плей Хаус» Фредериком Макконнеллом концепция регионального театра как неприбыльной (non-profit) организации, которая повлияла на все дальнейшее развитие региональных театров.

Важным и, к сожалению, злободневным, является описание отклика театра на произошедшее в Кливленде в июле 1966 года восстание афроамериканцев, повлиявшее на социально-экономическую жизнь всей страны. Невзирая на серьезные экономические затраты в первую годовщину восстания 1966 года «Кливленд Плей Хаус» организовал Летний фестиваль искусств, в котором участвовали все ведущие культурные организации города – Кливлендский симфонический оркестр, Музей искусств и межрасовый культурный центр «Караму Хаус».

Модель взаимообогащающего – и творчески, и финансово – сосуществования театра и театральной школы рассмотрена на примере развития театра «Пасадена Плейхаус», далее диссертант будет многократно приводить аналогичные примеры из жизни других театров.

Подробно рассмотрена история театра «Арена Стейдж», руководимого Зельдой Фиченлер, знакомого и российскому зрителю по гастролям 1973 года. Диссертант приводит выдержки из статьи К.А. Гладышевой о двух спектаклях, показанных в Москве и Ленинграде – «Наш городок» Т. Уайлдера и «...Получит в удел ветер» Дж. Лоуренса и Р. Ли. Тут же читаем описания других спектаклей «Арена Стейдж» – «Великая надежда белых» Г. Сэклера (с. 69–71) и «Индейцы» А. Копита (с. 71–73), сделанных по материалам американской прессы. Отмечаем это отдельно, потому что в целом воссоздание художественной ткани спектаклей встречается в диссертации крайне редко – творческое лицо театра или режиссера дается лишь за счет перечисления названий репертуара. Отклонения от такого подхода, к сожалению, малочисленны – можно назвать еще реконструкцию в третьей главе исследования документальных драм «Дело Опенгеймера» Х. Кипхардта (1968) и «Процесс катонсвиллской девятки» (1971) Д. Берригана (с. 271–275), поставленных Гордоном Дэвидсоном в театре «Марк Тэйпер Форум».

Обильный фактический материал первой главы невольно превращается под пером диссертанта в рассказ о *театральных подвижниках*, отдавших всю жизнь своему детищу.

Так, Джилмор Браун организовал «Пасадена Коммьюнити Плейхаус» в 1917 и руководил им 43 года до своей смерти в 1960 году.

Фредерик Макконнелл руководил театром «Кливленд Плей Хаус» 37 лет, поставил и спродюсировал 800 спектаклей, сыграв в 75 из них.

Роберт Портерфилд создал «Бартер Театр» в 1933 году, т.е. в самый разгар Великой депрессии и руководил им 39 лет до своей смерти в 1972 году (название театра связано с оригинальной идеей — учитывая тяжелые экономические обстоятельства, плату за билеты предлагалось брать не только деньгами, но и съестными продуктами, по бартеру).

Зельда Фичендлер создала театр «Арена Стейдж» в 1950 году и руководила им 41 год, но даже после ухода с должности художественного руководителя оказывала значительное влияние на творческое развитие театра.

Благодаря фактологии судеб этих выдающихся деятелей театра мы содержательно воспринимаем важный научный тезис о противопоставлении в театральном деле личностного начала (в первую очередь, творческой личности художника-основателя) и институционализации, бюрократического менеджмента.

На с. 79 диссертант пишет: «Художественный дефицит – побочный результат успешного развития региональных театров (...) Так называемая институционализация привела к тому, что внутри театра значимость творческих структур уменьшилась по сравнению со значимостью организационных, финансовых, маркетинговых, фандрайзинговых структур» (с. 79).

В этом точном описании проблемы жизни театра, которую автор отзыва, будучи театральным практиком, знает не понаслышке, слышится отзвук вечной борьбы художника с «конторой», которую начинал вести еще К.С. Станиславский. Трудно не распространить этот тезис и на театры других организационных структур и стран.

Приведенный в диссертации пример деградации театра «Элли», в котором определенный период думали об увеличении бюджета больше, чем о творческом развитии, убедительно раскрывает эту тему. Схожие сюжеты отступления от принципов построения первых некоммерческих региональных театров в сторону развлекательности прослежены и в других главах диссертации.

Материал первой главы заставляет также обратить внимание на то, что больше половины региональных театров раннего периода, были основаны и успешно руководимы *женщинами*. Среди них Марго Джонс («Хьюстон Коммьюнити Плейерз», 1936 и «Театр 47», 1947), Нина Вэнс (Театр «Элли» в Хьюстоне, 1947), Мэри Джон (Театр Фреда Миллера 1954, с 1963 году – «Милуоки Репертори»), уже упомянутая Зельда Фичендлер («Арена Стейдж», 1950). Добавим к этому списку имя Пэт Браун (театр «Магнолия», штат Калифорния, 1954), ставшую вторым художественным руководителем «Элли» и основателем Theater Communications Group, столь важной для работы региональных театров.

Является ли это случайным фактом благодаря статистически малой выборке (в главе рассмотрено функционирование лишь 9 театров) или это неслучайная черта движения региональных театров раннего периода? Как связано это с общим положением женщин в американском театре? Думается, что в коммерческом театре этого же периода женщин-руководителей театров в такой пропорции не наберется.

Ответ на эти гендерные вопросы, не рассмотренные в диссертации, мог бы придать новое понимание динамики распределения творческих сил между Бродвеем и региональным театром в разные годы.

Вторая глава исследования – «Развитие движения региональных некоммерческих театров США». Здесь диссертант меняет принцип отбора анализируемых театров. В первой главе была поставлена задача географической всеохватности и разнообразия типов региональных театров, акцентировалась специфика их возникновения.

Во второй главе внимание исследователя сфокусировано на жизни театров внутри одного штата. Рассмотрены работа четырех театров Сиэтла (штат Вашингтон) – Репертуарного театра Сиэтла, Современного театра, Интимного театр и Детского театра Сиэтла и двух театров Чикаго (штат Иллинойс) – Театра «Органик» и Театра «Гудман».

Такой подход абсолютно оправдан и давал возможность проанализировать сосуществование театров с другими культурными учреждениями штата – музеями, галереями, симфоническими оркестрами, библиотеками, тем более, что это отвечало бы одной из важных задач исследования, озвученных во Введении: «осуществить анализ деятельности некоммерческих региональных театров как единого театрального

движения и *составной части общенационального культурного процесса* (курсив мой. – С. Ч.)» (с. 11)

Тем не менее анализа проблем сосуществования составных частей культурного процесса не предложено. Упоминания о музеях и театрах лишь иногда вспыхивают на периферии исследовательского сюжета – названы Кливлендский симфонический оркестр и Музей искусств (с. 44), Кливлендский камерный оркестр (с. 53), Симфонический оркестр и Опера Сиэтла, Института искусств (с. 114), а за пределами второй главы – Бостонский симфонический оркестр и Бостонский балет (с. 310), а также перечислены учреждения Линкольн-центра в Нью-Йорке (Метрополитен Опера, Нью-Йоркский филармонический оркестр, Нью-Йорк Сити балет и т.д.) (с. 216).

Думается, что если рассмотрение деятельности региональных театров как *составной части культурного процесса* выходит за рамки диссертации, то это надо оговорить особо и по-иному сформулировать одну из задач исследования.

Продолжая во второй главе исследования накапливать микроистории, диссертант во многом повторяется, ведь повторяются и сами сюжеты жизни региональных театров. Тем не менее возникают и новые повороты темы.

Так история Репертуарного театра Сиэтла дает пример организации театра не снизу, т.е. в силу художественной инициативы творцов (режиссеров или актеров), а сверху – сильным Попечительским советом, реагирующим на запрос города.

Истории театров Чикаго раскрывают процесс включения непрофессионалов в работу неприбыльных театров. В результате специфики соглашения с Лигой Чикагских театров «в 1991 году в Чикаго насчитывалось около 5 тысяч актеров, из которых только 500 были профессиональными» (с.146). Благодаря этому с 1970-х годов Чикаго завоевал славу города с самыми широкими возможностями для начинающих сценическую карьеру.

История театра «Органик», который вырос на протестной волне 1969 года, а его режиссер С. Гордон после первой премьеры театра был арестован властями города, дает материал для анализа вклада контркультуры 1960-х годов в рост региональных театров, естественно противопоставляющих себя коммерческому театру.

История театра «Гудман» кроме важнейшей темы совместной работы театра и профессиональной театральной школы вводит сюжет последовательной и плодотворной работы с многочисленными диаспорами Чикаго.

Кроме театров Сиэтла и Чикаго во второй главе рассматриваются истории ряда других театров.

Опыт Актерского театра Луисвилла (штат Кентукки) дает возможность рассказать о фестивальном движении как механизме творческого роста театра, привлечение новых зрителей, выхода на общенациональную аудиторию.

История ухода режиссера У. Болла из Американского Консерваторского Театра (А.К.Т.) в Сан-Франциско, крупного театра с постоянной труппой и одной из лучших в стране консерваторской программ, созданного им в 1965 и руководимом 21 год до 1996 года, дает драматический пример «поражения главных принципов, лежащих в основе всего движения постоянных художественных региональных театров, когда искусство было вынуждено капитулировать перед финансовыми и деловыми расчетами» (с. 182).

И наконец история Театра «Лонг Уорф» (штат Коннектикут) дает возможность затронуть проблематику близости регионального театра к Нью-Йорку. Многие постановки этого театра из Нью-Хейвен переносились на сцены бродвейских и внебродвейских театров и «эти показы имели и обратную сторону – они разрушали целостность труппы, часть которой оставалась на долгий срок в Нью-Йорке» (с. 168). В результате художественный руководитель театра Арвин Браун был вынужден

отказаться от постоянной труппы и перешел на приглашение звезд.

Вывод автора диссертации из рассказа об этой ситуации несколько обескураживает: «Сотрудничество с театральным коммерческим сектором было выгодно использовано региональным театром и стало типичным фактом в организационно-творческой деятельности лучших некоммерческих театров США» (с. 169). Это после всех рассказов о выстраданной мечте американских театров о постоянной труппе? Сотрудничество, а на самом деле подчинение интересам коммерции, объявляется успехом «организационно-творческой» деятельности? Отметим это положение диссертации для последующего осмысления.

Третья глава исследования «Проблемы создания национального театра» открывается важнейшим сюжетом – историей создания Репертуарного театра Линкольн-центра в Нью-Йорке в 1963–64 годы (художественный руководитель – Элиа Казан, директор – Роберт Уайтхед), который по словам диссертанта замыслился как Национальный театр. И здесь сразу встает вопрос – что же именно имеется в виду под этим понятием?

Вивиан Бомонт Аллен, которая пожертвовала на создание театра 3 миллиона долларов и чьим именем впоследствии было названо его здание, мечтала, чтобы «в нашей стране в один прекрасный день появится Национальный театр, сравнимый по достижениям и достоинствам с “Комеди Франсез”» (с. 217), то есть здесь критерием полагались масштаб художественных достижений, преемственность и известность.

В тексте диссертации содержится упоминание о надеждах деятелей театра начала 1960-х, что «в США будет, наконец, создан Национальный театр, *субсидируемый государством* (курсив мой. – С.Ч.), с компетентным художественным руководством, с постоянной труппой и репертуарной системой, способный ставить как классику, так и лучшие произведения современных национальных и мировых драматургов» (с. 216). Здесь определяющим мыслится государственная поддержка такого театра.

Автор диссертации также приводит «высказывание о создании Национального театра США Роберта Фолза, режиссера театра "Гудман" в Чикаго. По его мнению, "Америка слишком велика и разнообразна, поэтому множество местных стационарных профессиональных театральных коллективов — это и есть американский национальный театр"» (с. 215).

Предложенное Фолзом определение Национального или национального театра (тут тоже путаница), с которой диссертант позже соглашается без аргументации (с. 238), представляется игрой слов и попахивает борьбой за финансирование и лоббированием своих интересов – режиссер, работающий в региональном театре, естественно хочет, чтобы государственные деньги, т.е. деньги Национального Фонда искусств (созданного в сентябре 1965 года, т. е. через 8 месяцев после открытия Репертуарного театра Линкольн-центра) уходили не на один «главный» театр в Нью-Йорке или Вашингтоне, а шли на поддержку театров других штатов.

Справедливость такой догадки подтверждает подход крупнейшего внебродвейского продюсера Джозефа Паппа, который в 1973 году напрямую связал проект построения национального театра с распределением государственной помощи региональным театрам. «Он предлагал создавать Национальный театр не как единый коллектив, а как сеть лучших театров страны. Выделив 5–6 театров, объявить их национальным достоянием и выдавать им ежегодную субсидию в размере половины ежегодного бюджета (Папп даже называет имена кандидатов на эти субсидии! – С.Ч.). Для театров второго плана он считал нужным выделять 25-процентную субсидию...» (с. 215).

Совсем уж запутывает рассказ о проблематике создания Национального театра в 1960-е годы упоминание на с. 220, что театр с названием Национальный уже

существует! Ведь с 1935 года действительно существовал Американский Национальный Театр и Академия (ANTA, American National Theatre and Academy). Эта некоммерческая театральная продюсерская и обучающая организация была основана именно как официальный национальный театр Соединенных Штатов, который должен был стать альтернативой коммерческим бродвейским театрам того времени. Она была ключевой для развития региональных театров в 1940-е–1980-е годы и существует до сих пор. Почему рассмотрение ее деятельности не входит в главу с названием «Проблемы создания национального театра» непонятно.

Необходимо также наконец прояснить, что же понимается под терминами «национальный театр» и «Национальный театр»? Чем Национальный театр должен отличаться от других ведущих театров? Является ли государственное финансирование определяющим признаком театра, который будет носить название Национального театра страны? – Если так, то ясно, что в этом смысле Репертуарный театр Линкольн-Центра и не собирался становиться Национальным театром – ведь с самого начала было известно, что государственное субсидирование будет составлять менее 10 %. Что же такое Национальный театр в понимании не только разных деятелей американского театра но и автора диссертации?

Без ответа на этот вопрос пересказ историй еще семи театров, приведенных в третьей главе, теряет сквозной сюжет. А ведь эта глава содержит интереснейший материал о жизни Театра «Гатри» в Миннеаполисе (штат Миннесота), Детского театра в Миннеаполисе (штат Миннесота), Театра «Марк Тейпер Форум» в Лос-Анджелесе (штат Калифорния), Репертуарного театра Беркли (штат Калифорния), Театра «Степпенвульф» в Чикаго (штат Иллинойс), Американского Репертуарного театра (АРТ) в Кембридже (штат Массачусетс).

К тому же без определения основного понятия главы остается не ясным смысл следующих высказываний: «Не имея юридического статуса национального театра, АРТ фактически мог им являться» (с. 323); «Несмотря на стремление быть одним из национальных центров театрального искусства и образования театр «Гатри», превратившись в крупную культурную институцию, как самостоятельный коллектив не стал национальным театром США, но явился важной частью американского театрального пространства» (с. 260).

Возникают и явные противоречия:

- «С начала создания драматического коллектива Линкольн-центра Попечительским советом в него *приглашались различные творческие команды, имеющие цели основать национальный театр (курсив мой. – С.Ч.)*» (с. 234).

- «Поддержка Попечительского совета и получение здания не заменяло Репертуарному театру Линкольн-центра постоянных государственных ассигнований, которых практически не было. Изначальная структура негосударственного финансирования театра также *исключала национальный статус данного творческого проекта (курсив мой. – С.Ч.)*» (с. 237).

Кроме того, к сожалению, рассказ об истории Репертуарного театра Линкольн-центра оборван на полуслове – текст содержит не более десяти строк о важнейших для творческой жизни театра пяти годах руководства Дж. Паппа (1973–1977), во многом бывшего идеологом движения общедоступного некоммерческого драматического театра, и семи годах руководства Грегори Мошера (1985–1992), который до прихода в Линкольн-Центр в 1978-1985 годах руководил театром «Гудман» (какой тут открывался интересный исследовательский сюжет на материале работы режиссера в двух театрах!).

Заключение работы содержит многочисленные выводы – их двадцать два. Автор отзывает предлагает обратить внимание на абзац, который подводит итог:

«Для российской театральной практики, которая существует, прежде всего, в рамках государственной театральной системы, изучение опыта американских некоммерческих театров позволит ... рассмотреть выборочное применение элементов продюсирования, менеджмента и маркетинга некоммерческих региональных театров США» (с. 332–333).

Какие именно элементы продюсирования, менеджмента и маркетинга автор диссертации, будучи опытным театральным менеджером, рекомендует рассмотреть для применения? В этом вопросе хочется предельной конкретности. В свое время Г.А. Товстоногов остановил режиссера, слишком общо рассуждавшем о своем решении спектакля, короткой репликой: «Режиссерское решение должно быть настолько конкретно, что его можно было бы украсть». Что именно стоит «украсть» из опыта региональных театров США, учитывая, что современному российскому театру, существующему в системе государственной поддержки, необходимо совершенствовать диалог с различными формами частной и общественной поддержки?

Проведенный анализ диссертации позволяет сформулировать одно из ее значительных достоинств. Материал исследования подводит к осознанию важнейших вопросов жизни, а порой и «неразрешимых проблем бытия» региональных театров. Не все из этих вопросов находят в тексте работы окончательные ответы. Ведь для того, чтобы микроистории отдельных театров стали макроисторией движения региональных театров необходимо мощное выделение сквозных сюжетов. Это сделано в диссертации не в полной мере. Попробуем сформулировать лишь некоторые.

1. Из приведенной в диссертации информации видно, как через историю разных театров красной нитью проходит история борьбы за постоянную труппу. Это мечта, боль американских театральных деятелей. При этом диссертация вскрывает трагическое противоречие между творческой потребностью иметь постоянную труппу и необходимостью организовывать блочный прокат, систему которого диктует экономический расчет.

Есть ли надежная стратегия для обеспечения постоянной труппы в региональном театре? Или, как показывает большинство из приведенных в диссертации историй, в 90% региональных театров это невозможно.

Думается если бы диссертация давала ответ на этот фундаментальный и архисложный вопрос, то она не только была бы представлена к защите, но была бы на расхват у американских театральных деятелей.

Но если постоянные труппы редкость, как же тогда достигаются высокие художественные результаты и ансамблевость игры в ряде региональных театров?

(В скобках зададим крамольный вопрос – а действительно ли так необходима постоянная труппа? – современная российская действительность порой дает отрицательный ответ на этот вопрос, а сама идея «театра-дома», идущая от МХТ, девальвируется все больше и больше, а многие театры организованы по принципу «театра-вокзала», где актеры ожидают поезда, увозящего их на съёмочную площадку).

2. Одна из задач исследования, упомянутая во Введении, – «выявить роль опыта Федерального театрального проекта как первой государственной попытки финансирования театров в США» (с. 11), а на защиту выносится положение, в котором утверждается: «Рассматривается ближайшая история государственной политики финансирования искусства в США: от Федерального театрального проекта периода Рузвельта, через эпоху Кеннеди и Джонсона, отмеченную принятием Билля о создании Национального Фонда искусств (1965) – вплоть до новейшего времени» (с. 19).

Однако в самой диссертации Федеральный театральный проект лишь упомянут на с. 26, 31, 41, 235, а вывод диссертации о «культурной политике США от Федерального театрального проекта как первой государственной попытки

финансирования театров до создания Национального фонда искусств» (с. 330–331) не опирается на анализ этой важнейшей национальной (т.е. государственной) театральной программы. Она была создана в период Великой депрессии для поддержки организаций исполнительских искусств и создания рабочих мест в театрах. И отсутствие анализа государственных попыток поддерживать театральное искусство в 1930-е – вспомним и не включенный в анализ Американский Национальный Театр и Академию (ANTA) – не дает возможность проследить логику развития деятельности федеральных властей США в области театрального строительства уже в послевоенный период.

Чем же обусловлен парадоксальный расцвет строительства театральных зданий во время Великой депрессии?

Каков социально-экономический механизм столь успешного культурного строительства в период жесточайшего экономического кризиса и нестабильности?

3. Материалы исследования вскрывают еще одно волнующее противоречие – при всей значимости успехов регионального театра мерилom его успеха становится перенесение спектаклей театра на Бродвей. Примеров именно такой оценки деятельности театра на страницах диссертации великое множество.

Но ведь региональные театры с самого начала заявляют себя как антагонистов коммерческого театра и Бродвея. Почему же так важен успех, добытый на территории противника и по чуждым правилам игры?

Фундаментальность этого вопроса давно подмечена исследователями работы театр «Груп», предтечи художественной деятельности многих региональных театров. В 1930-е этот театр, руководимый Л. Страсбергом, Г. Клёрманом и Ч. Кроуфорд, берущий за непререкаемый образец искусство и организационную структуру МХТ, пытался реализовать свою художественную (некоммерческую) программу в бродвейском коммерческом окружении. «Они хотели показать Бродвею, что такое настоящий театр, и в то же время жаждали признания с его стороны – и они никогда не смогли разрешить фундаментальное противоречие этих целей», – справедливо утверждает историк театра «Груп» (Smith W. Real Life Drama. P. 72).

Но это было в 1930-е годы, когда Бродвей, при всех его пороках, был сердцем, сосредоточением американского театра, и театр «Груп», хотел быть частью его. Работать в аудитории «малых театров» означало для «Груп» выход в область любительского искусства, считалось тупиком.

Почему же, когда во второй половине XX века произошла децентрализация театрального процесса, успех на территории противника по-прежнему так манок? И порой разрушает долго возводимое здание регионального театра?

Диссертант не анализирует это трагическое противоречие, отражающее суть жизни некоммерческого театра в коммерческом окружении. Более того принимает примирительную позицию, утверждая, что «взаимоотношения региональных и коммерческих театров стали носить взаимовыгодный характер и служили дополнительным творческим и организационным стимулом для каждой стороны» (с. 324).

Однако, Роберт Брустейн, которого с таким уважением многократно цитирует диссертант, относится к этой проблеме гораздо более остро! В 1980-е годы он не побоялся бросить вызов всему сообществу региональных театров, обвинив коллег в том, что их театры занимаются постановкой коммерческих по духу работ и вырождаются в пробные площадки для запуска пьесы и спектакля на Бродвей (*Burstein R. Who Exercises Artistic Control? The New York Times. July 3, 1988*). В ответ на заявление руководителя АРТ в американской прессе разразилась острая полемика! А значит проблема тут есть, и в ней надо разбираться.

4. Структурообразующим принципом при рассказе истории жизни каждого театра диссертант выбирает хронологическое перечисление его художественных руководителей. Это предоставляет возможность дать блиц-портреты режиссеров, очертить их репертуар, проанализировать методы взаимодействия с Попечительским советом, разнообразие причин ухода режиссера из театра.

Приведенные в диссертации многочисленные примеры «классической битвы между искусством и большим бизнесом» (самые яркие – уход Э. Казана из Репертуарного театра Линкольн-центра в 1966 и уход Герберта Блау из того же театра в 1967 - с. 224 и с. 230) заставляют сделать вывод, что полем этой битвы становятся взаимоотношения Попечительского совета с одной стороны и художественного руководителя и управляющего директора театра (впрочем, склонного принимать сторону Попечительского совета, а иногда вступать с ним в сговор) с другой. При этом справедливо указано, что в большинстве случаев «экономический успех для Попечительского совета становился важнее художественных открытий. Увеличение зрительской аудитории, как главный индикатор значимости коллектива, являлся приоритетным для получения дополнительной финансовой поддержки от фондов и корпораций» (с.187).

Редкие исключения лишь подчеркивают эту ситуацию. Долголетие плодотворной работы Зельды Фичендлер в театре «Арена Стейдж» связано кроме творческой значимости ее режиссуры с тем, что директором театра был Томас Фичендлер – такому тандему единомышленников Попечительский совет противостоять не мог. Режиссер Гарланд Райт, принимая предложение стать художественным руководителем театра «Гатри» (1986–1995), сумел отстоять свое право единоначалия в театре, доказав Попечительному совету, что «если в театре за все будет отвечать управляющий директор, то вопросы финансирования, менеджмента, маркетинга отодвинут проблемы творчества на второй план, в результате чего вполне стабильный в экономическом отношении некоммерческий постоянный театр с художественной точки зрения может оказаться банкротом» (с. 246). И результат не замедлил себя ждать – «в 1990-е годы «Гатри» являлся единственным в США театром, который одновременно работал на основе постоянной труппы и репертуарной системы, когда названия спектаклей менялись ежедневно» (с. 249).

Накопленный и изложенный в диссертации материал провоцирует задать важный вопрос – какова типология конфликтов внутри присущей всем региональным театрам США борьбы «бизнеса и художественного»?

5. При чтении диссертации буквально поражает, что история каждого представленного театра – это во многом *история строительства все новых и новых зданий*. За полвека почти каждый из упомянутых театров построил себе по два-три новых здания, открыл по четыре-пять сцен. Почему же Попечительские советы, пекущиеся о рациональности бюджета и урезающие его расходную часть до такой степени, что редкий региональный театр может позволить себе содержание постоянной труппы, оказываются так щедры при строительстве новых зданий – объявляют международные конкурсы, приглашают ведущих архитекторов, вкладывают миллионы, а то и десятки миллионов долларов в современное оснащение театральных зданий?

Финансовой информации, разбросанной по страницам историй различных разномасштабных театров, недостаточно, чтобы ответить на этот вопрос.

А ведь если поразмышлять вслед за автором диссертации о популярной, по его словам, американской концепции «качества жизни» (с. 320), то становится ясно, что у членов Попечительского совета, которые на страницах диссертации чаще всего предстают как губители творческого процесса, есть своя логика. Крупный бизнес США, где так развиты вековые филантропические традиции, порой не готов быть

щедрым к театру, но охотно вкладывает деньги в формирование притягательной социокультурной городской среды. Попечительские советы, представляющие интересы бизнеса штата, не просто так требуют повышения чисто экономических показателей – повышения заполняемости зала, привлечения новых зрителей. Просто они думают не о художествах задачах, а совсем о другом – о вкладе театра в это самое американское качество жизни, когда прогулка по набережной у вновь построенного театра (чего стоит только один пятидесятиметровый консольный мост театра в Минеаполисе, обеспечивающий необычный вид на город), сам спектакль, обед в ресторане до или после него – это и есть то самое пресловутое «качество жизни», которое помогает корпорациям привлекать и удерживать квалифицированную рабочую силу. И спектакль лишь *одно из его* слагаемых. Разумеется, членам диссертационного совета, автору диссертации и автору отзыва, посвятившим жизнь искусству творческого театра, такой подход может быть не близок. Но противника (позиция Э. Бенгли: «искусство и бизнес стали прямыми антагонистами» процитирована на с. 24), надо знать в лицо и необходимо проанализировать логику действий Попечительского совета, его систему ценностей.

Было бы интересно, чтобы при защите диссертации ее автор, имеющий личный опыт общения с представителями американского менеджмента и бизнеса, развил эту тему и осветил возникающие здесь проблемы. Ведь вопрос понимания мышления бизнес-сообщества открывает пути для более плодотворного диалога с бизнесом, от которого мы хотим вложений в культуру и искусство (показателен тут опыт просвещения членов Попечительского совета АРТ Р. Брустейном).

6. Диссертант многократно упоминает огромное влияние Московского художественного театра на развитие некоммерческого театра США. И это не есть преувеличение российского ученого, ведь по признанию американцев гастроли МХТ 1923–24 года были «словно приход новой веры, которая смогла освободить и пробудить американскую культуру», как писала директор Лабораторного театра Мириам Стоктон.

Поэтому принципиально важна информация, приводимая диссертантом, что Марго Джонс не только смотрела спектакли предвоенного МХАТ, но и написала о них серию статей для газеты «Хьюстонская хроника» (с. 28). А Зельда Фичендлер читала Чехова в оригинале и написала магистерскую работу по теме «Шекспир в Советском Союзе» (с. 75).

Только хотелось бы подробнее узнать – о чем пишет Марго Джонс в своих статьях, привел ли ее интерес к МХТ к конкретному влиянию на методологию ее режиссерского творчества, репертуарную политику и эстетику ее собственного «Театра-47», или остался лишь ярким зрительским впечатлением? Как магистерская работа отозвалась в режиссуре Фичендлер?

Столь подробные вопросы о степени влияния МХАТ на американский региональный театр отнюдь не излишни. Они не могут быть вынесены за рамки проблематики диссертации. Анализ конкретных фактов, раскрывающих эту тему, поможет сделать выводы о характере присвоения американским театром достижений театра российского. Ценность своего исследования диссертант справедливо связывает с возможностью переноса или заимствования опыта менеджмента американских региональных театров в российскую театральную практику. Поэтому анализ того, как мхатовская художественная и организационная модель влияли и частично заимствовались в практике американских региональных театров, находящихся в совершенно иных правовых и экономических реалиях, может зеркально отразить проблемы, которые будет испытывать российский театр при попытках заимствования

заморского опыта. А совокупный анализ даст возможность сделать выводы о реальности переноса опыта одной театральной культуры на территорию другой.

Именно поэтому недостаточно, например, сообщить, что «Московский Художественный театр стал образцом, идеалом, к которому стремился созданный в Кливленде коллектив» (с. 35).

Ведь во время гастролей 1923–1924 годов Художественный театр показывал свои спектакле в том числе и в Кливленде! А в 1925 году руководитель «Кливленд Плей Хаус» Фредерик Макконнелл выступал на конференции по вопросам театрального образования бок о бок с мхатовцем Ричардом Болеславским, создавшим американский Лабораторный театр, в котором учение Станиславского было передано ведущим американским педагогам актерского мастерства XX века – Л. Страсбергу, Г. Клёрману, С. Адлер. Безумно интересно сравнить доклады Болеславского и Макконнелла (они, кстати опубликованы), догадаться о чем они, ровесники, говорили в «курилке» той конференции в Школе драмы Политехнического университета Карнеги в Питтсбурге. Уж если исследовать микроистории, то с погружением в детали, только тогда этот подход даст новый материал для обобщений! И мы сможем понять, как именно искусство и практика МХТ воздействовало на некоммерческий театр, создаваемый Макконнеллом? Что было заимствовано? Отторгнуто? Модифицировано согласно американским реалиям?

7. По мнению автора отзыва текст рассматриваемой диссертации может быть превращен в ценный информационный справочник, полезный и практикам и исследователям театра. Именно поэтому, с прицелом на дальнейшую работу, представляется возможным высказать ряд редакторских соображений.

Каждый исследователь, который пишет о театре зарубежных стран, встречается с проблемой транскрипцией имен и фамилий. Хочется поддержать прием диссертанта который почти везде указывает в скобках английское написание имен и фамилий – это представляется единственно возможным приемом для соблюдения научной точности материала. Но там, где этот прием проведен непоследовательно, возникают недоразумения. Так на с. 30 появляется некто «Норман Бель-Джеддис», в котором без транскрипции Norman Bel Geddes не сразу распознается знакомый в том числе и по обширной русскоязычной литературе Норман Бел Геддес.

На с. 71 утверждается, что Джеймс Эрл Джонс был учеником Ли Страсберга. Необходимо перепроверить эту информацию и подтвердить ссылкой на источник.

Необходимо также поправить опечатку на с. 80, где указано, что Зельда Фичендлер руководила основанным ею театром «Арена Стейдж» 50 лет. На самом деле – «всего» 41 год, с 1950 по 1991 годы.

Подводя итоги рассмотрению диссертации необходимо отметить, что список использованной литературы адекватно представляет заявленную тему, приведенные там монографии и статьи, архивные и сетевые источники цитируются в диссертационной работе.

Автореферат в целом адекватно отражает структуру и содержание диссертации.

Но при этом на с. 23 автореферата утверждается, что в театре «Кливленд Плей Хаус» «была создана первая во всей Америке программа театрального образования», что не соответствует истине. Текст диссертации проясняет: «Именно в «Кливленд Плей Хаусе» Ф. Макконнеллом была создана первая во всей Америке программа театрального образования вне академических рамок, предназначенная для детей и подростков» (с. 48 диссертации). Оппонент полагает, что замеченная ошибка должна быть отнесена к техническому сбою и не дает возможности усомниться в добросовестности автореферирования.

Несмотря на отмеченные выше проблемы сквозного осмысления богатейшего материала, собранного диссертантом, общий итог исследования можно оценить как положительный.

Замечания автора отзыва, изложенные по ходу анализа диссертации, необходимо соотнести с позицией кафедры продюсерства и менеджмента исполнительских искусств Российского института театрального искусства – ГИТИСа, которая является профильной для темы диссертации и рекомендовала диссертацию к защите.

Учитывая все вышеизложенное, можно сделать вывод, что диссертационная работа «Проблемы формирования и становления региональных некоммерческих театров США второй половины XX века», соответствует требованиям, установленным п.п. 9–14 «Положения о присуждении ученых степеней», утвержденного постановлением Правительства Российской Федерации от 24 сентября 2013 года № 842 «О порядке присуждения ученых степеней» (в текущей редакции), предъявляемым к диссертациям на соискание ученой степени доктора наук, а ее автор Самитов Дмитрий Геннадьевич заслуживает присвоения ученой степени доктора искусствоведения.

Тема диссертации, ее содержание, методы исследования соответствуют паспорту научной специальности 17.00.01 – «Театральное искусство».

24 ноября 2021 г.

Автор отзыва:

Сергей Дмитриевич Черкасский,
профессор кафедры актерского искусства
Федерального государственного
бюджетного образовательного учреждения
высшего образования
«Российский государственный
институт сценических искусств»,
доктор искусствоведения
Адрес: 191186 Санкт-Петербург,
Миллионная ул., д. 23, кв. 8
e-mail: tcherkasski@yandex.ru
телефон: + 7 921 951 1024




Подпись	<i>С. Д. Черкасский</i>
удостоверяю	
Начальник Управления кадров	
А.С. Бровка	<i>А.С. Бровка</i>
«24»	11 2021 г.