

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Российский институт театрального искусства – ГИТИС»

На правах рукописи

Самитов Дмитрий Геннадьевич

**ПРОБЛЕМЫ ФОРМИРОВАНИЯ И СТАНОВЛЕНИЯ
РЕГИОНАЛЬНЫХ НЕКОММЕРЧЕСКИХ ТЕАТРОВ США
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

Специальность 17.00.01 – Театральное искусство

Диссертация
на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Москва - 2021

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1. ПЕРВЫЕ РЕГИОНАЛЬНЫЕ ТЕАТРЫ США И ИХ ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРОТОТИПЫ	23
1.1. Театр Марго Джонс в Далласе (штат Техас)	25
1.2. «Кливленд Плей Хаус» (штат Огайо)	34
1.3. Школа драмы театра «Гудман» в Чикаго (штат Иллинойс)	53
1.4. «Бартер Театр» в Абингдоне (штат Вирджиния)	56
1.5. «Пасадена Плейхаус» (штат Калифорния)	61
1.6. «Арена Стейдж» в Вашингтоне (округ Колумбия)	63
1.7. Театр «Элли» в Хьюстоне (штат Техас)	85
ГЛАВА 2. РАЗВИТИЕ ДВИЖЕНИЯ РЕГИОНАЛЬНЫХ НЕКОММЕРЧЕСКИХ ТЕАТРОВ США	106
2.1. Театры Сиэтла (штат Вашингтон)	109
2.1.1. Репертуарный театр Сиэтла	111
2.1.2. Современный театр в Сиэтле	121
2.1.3. Интимный театр	128
2.1.4. Детский театр Сиэтла	139
2.2. Театры Чикаго (штат Иллинойс)	143
2.2.1. Театр «Органик»	147
2.2.2. Театр «Гудман»	152
2.3. Театр «Лонг Уорф» (штат Коннектикут)	164
2.4. Американский Консерваторский Театр (А.К.Т.) в Сан-Франциско (штат Калифорния)	172
2.5. Актерский театр Луисвилла (штат Кентукки)	187
ГЛАВА 3. ПРОБЛЕМЫ СОЗДАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА	213
3.1. Репертуарный театр Линкольн-центра в Нью-Йорке (штат Нью-Йорк)	215
3.2. Театр «Гатри» в Миннеаполисе (штат Миннесота)	237
3.3. Детский театр в Миннеаполисе (штат Миннесота)	261

3.4. Театр «Марк Тейпер Форум» в Лос-Анджелесе (штат Калифорния)	266
3.5. Репертуарный театр Беркли (штат Калифорния)	283
3.6. Театр «Степпенвульф» в Чикаго (штат Иллинойс)	291
3.7. Американский Репертуарный театр (АРТ) в Кембридже (штат Массачусетс)	305
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	325
БИБЛИОГРАФИЯ	333
ПРИЛОЖЕНИЯ	371

ВВЕДЕНИЕ

Драматический профессиональный театр Соединенных Штатов Америки представляет собой разнообразные виды коллективов страны для большинства социальных и возрастных категорий зрителей, разделяющиеся на сезонные, стационарные, экспериментальные, этнические и др. По приоритетным целям, которые они ставят в своей деятельности, все они делятся на две основные группы – коммерческие и некоммерческие.

Тип коммерческого театра воплощает, в первую очередь, Бродвей – хорошо организованная структура развлекательного бизнеса, значительных инвестиций и ожиданий в получении высоких доходов. Легендарный театральный критик «Нью-Йорк Таймс» Брукс Аткинсон в своей книге «Бродвей»¹ обращается к анализу многочисленных постановок, раскрывая принципы существующих там театров.

К коммерческим также относятся театры-кафе, гастрольные компании, осуществляющие прокат постановок по городам, и иные частные театральные организации, показывающие, прежде всего, спектакли развлекательного характера ради главной цели – извлечь прибыль. Отсутствие постоянной труппы, отказ от творческих рисков, высокие цены на билеты делают коммерческие театры в случае успеха высокорентабельными предприятиями.

Некоммерческий театр первостепенной задачей своей деятельности ставит художественные, эстетические, воспитательные цели и существует ради развития творческих идей, определяющих миссию коллектива. К данной категории относятся региональные, университетские, некоторые внебродвейские театры и др. Характеризуя некоммерческие движения в США, известный российский театровед М. Е. Швыдкой подтверждает, что их участники могут заниматься творчеством «где угодно, только не на Бродвее, не в Голливуде – нигде, где искусство продается и покупается»².

¹ Atkinson J. B. Broadway, Macmillan Publishing, New York, 1974. – 484 p.

² Швыдкой М. Е. Голос «молчащего большинства» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 3. С. 8-13.

Терминологический комплекс.

Организация театрального дела в США отличается от большинства других стран, в связи с чем необходимо определить ряд понятий и принципиальных особенностей, обусловивших доминанты развития его творческого процесса.

Университетские театры – это, в одном случае, любительские коллективы на базе высших учебных заведений, где студенты, не являющиеся членами профсоюза актеров, играют в спектаклях параллельно с процессом обучения. Подобные театры являются структурными подразделениями университетов и часто возглавляются профессиональными режиссерами или артистами. Иной вариант – это учебные коллективы на базе профильного театрального факультета, занимающегося подготовкой по актерской и другим творческим специальностям. В данном случае университет ведет обучение в сотрудничестве с расположенным рядом профессиональным драматическим театром. Дипломные студенческие спектакли уже являются неотъемлемой частью учебной программы.

Внебродвейские или офф-бродвейские (*англ.* «off-Broadway») коллективы представляют собой театры, находящиеся за пределами локаций бродвейских зданий Нью-Йорка и работающие по соответствующим контрактам с профсоюзом «Эквити»³.

Актерская ассоциация «Эквити» (Actors' Equity Association)⁴ – театральный профсоюз актеров и помощников режиссеров США, устанавливающий и защищающий их права и интересы в сфере трудовых контрактов. Типовые контракты профсоюз обсуждает с ассоциациями, объединяющими различные виды театров и гарантирует их исполнение. Отсюда – ключевая роль профсоюзной организации во взаимоотношениях исполнителя и театра.

Некоммерческие региональные театры США – это профессиональные компании, создающие и показывающие спектакли в течение длительного сезона, обладающие зданием, собственным штатом сотрудников, финансированием.

³ Подробнее в книге В.Я. Вульфа «От Бродвея немного в сторону». М., Искусство, 1982. – 264 с.

⁴ Actors' Equity Association Official Website [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://www.actorsequity.org> (Дата обращения: 11.01.2021)

Они также называются «репертуарными» или «постоянными». Региональные театры обозначаются и как «резидент» (*англ.* «resident» – «проживающий, постоянно живущий»⁵). В этом случае подчеркивается связь с конкретным местом и типом постоянного стационарного нахождения.

Лига резидентских театров (League of Resident Theatres, LORT)⁶ – это ассоциация профессиональных региональных некоммерческих драматических театров США, объединяющая подобные коллективы в статусе некоммерческой организации.

В американской традиции нет категоричного разделения на региональные (regional), репертуарные (repertory), постоянные (resident) театры, следовательно, необходимо иметь в виду полисемию данного словоупотребления. При использовании самого понятия «regional» часто подразумевается репертуарный некоммерческий стационарный театр в конкретном городе.

Некоторые исследователи, серьезно относящиеся к данному явлению как форме театра США, усматривают исторические предпосылки его возникновения в более ранней эпохе американской сцены⁷.

«Малые» и художественные театры представляют первое некоммерческое движение в США, созданное в противовес развлекательному Бродвею и достигшее пика своего развития в 1910-1930-е гг.⁸ Его участники исходили из необходимости создания национальной драматургии, испытывали влияние европейских свободных театров, в том числе Московского Художественного театра, и стремились завоевать широкие слои зрителей. Среди показательных коллективов, внесших значительный вклад в развитие американского сценического искусства – «Провинстаун Плейерс» (Provincetown Players, 1915-1922), «Гилд» (Theatre Guild, 1918-1996), Гражданский Репертуарный театр (Civic Repertory Theatre, 1926-1936), «Груп» (Group Theatre, 1931-1941).

⁵ Oxford Dictionary of English, Oxford University Press, Oxford, 2010. – 2112 p.

⁶ League of Resident Theatres Official Website [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://lort.org> (Дата обращения: 11.01.2021)

⁷ Fisher J. Historical Dictionary of Contemporary American Theater: 1930-2010, Scarecrow Press, Lanham, 2011. P. 3-5

⁸ Подробнее в статье Д.Г. Самитова «Движение «малых» и художественных театров США. Театр "Гилд"» // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 34. С. 54-60.

Развивая творческие принципы «малых» и художественных театров, некоммерческие региональные театры, появившиеся во многих городах США как самостоятельное театральное движение, во многом изменили и определили эволюцию американского театра второй половины XX в.

Понятие «региональный» чаще относится к профессиональному театру за пределами города Нью-Йорка, театральной столицы США, что отмечается в монографиях Дж. Поджи⁹ и С. Литгла¹⁰. Убеждение театральных деятелей, что театр должен быть связан прежде всего с искусством, с творчеством, а не с коммерцией, способствовало развитию этого движения в регионах. Однако, и в Нью-Йорке функционируют региональные театры, что подтверждает в своем исследовании С. Лэнгли¹¹.

В то же время в США существует определение «репертуарный театр», которое часто применяется к некоммерческим региональным театрам. Оно подчеркивает специфику американского варианта системы проката репертуара (в отличие от российских и ряда европейских театров), которую рассматривает профессор Дж. Вольц¹². В некоммерческих театрах США один спектакль показывается в течение нескольких недель, затем сменяется новой постановкой, и, таким образом, демонстрируются все премьеры сезона. При этом подобная система имеет свою репертуарно-художественную политику, текущее и долгосрочное планирование. Ее применение обусловлено более экономным расходованием средств по сравнению с театрами, где используется традиционная репертуарная система, поддерживаемая значительным государственным финансированием.

Региональные театры выпускают новые пьесы и классические произведения, помимо этого в их репертуаре представлены популярные комедии и мюзиклы. Эти коллективы сформировали свою аудиторию, которая дала

⁹ Poggi J. Theatre in America: The Impact of Economic Forces, 1870-1967, Ithaca: Cornell University Press, 1968. – 328 p.

¹⁰ Little S.W. Off-Broadway: The Prophetic Theatre, New York, Coward – McCann, 1972. – 323 p.

¹¹ Langley S. Theatre Management in America: Principle and Practice: Producing for the Commercial, Stock, Resident, College and Community Theatre, Quite Specific Media Group, New York, 1980. – 405 p.

¹² Volz J. How to Run a Theatre: Creating, Leading and Managing Professional Theatre, New York: Back Stage Books, 2004. – 208 p.

свободу – экспериментировать с рядом неизвестных или авангардистских произведений. Налицо проблема дифференциации зрителя и как следствие гибкого выбора репертуарных стратегий. Целесообразно в связи с этим применение термина «нишевая аудитория»¹³, предложенного для региональных театров Д. Фишером.

Децентрализация драматического театра во второй половине XX в. прошла успешно и привела к тому, что во многих городах США теперь есть региональный театр, часто не один. Это движение изменило американскую сцену и предоставило пространство для творческих экспериментов и новой зрительской аудитории, которая не только не является «провинциальной», но демонстрирует признаки элитарной, высоко интеллектуальной по своим запросам.

Неслучайно авторитетный журнал «Time» в целом высоко оценил региональные театры, отметив, в частности, Театр «Гудман» (Чикаго), Американский Репертуарный театр (Кембридж), Орегонский Шекспировский Фестиваль (Эшлэнд), Театр «Гатри» (Миннеаполис) за их обогащение театральной культуры в Соединенных Штатах Америки¹⁴.

Актуальность темы.

Предлагаемая диссертация представляет собой один из первых в отечественной театроведческой и социокультурологической мысли опытов теоретического анализа формирования региональных театров США второй половины XX в. В ней на обширном практическом и теоретическом материале американской театральной действительности исследуются художественные, социальные, исторические, правовые, национальные предпосылки возникновения региональных театров, выявляются специфические особенности их становления, функционирования и развития.

Внимание автора направлено на анализ достижений региональных театров

¹³ Fisher J. Historical Dictionary of Contemporary American Theater: 1930-2010, Scarecrow Press, Lanham, 2011. P.14

¹⁴ Zoglin R. "Bigger than Broadway!" // Time Magazine, 27 May 2003. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,454479-1,00.html> (Дата обращения 25.06.2019)

как вида исполнительского искусства, укоренившегося в американской культуре. Особое место в диссертации занимает изучение истории регионального движения, его репрезентативных участников, организационно-творческих моделей, а также определения их места в эволюционировании американского театра.

На современном этапе развития российской художественной культуры в условиях рыночных отношений представляется актуальным обобщение опыта становления творческих некоммерческих организаций зарубежных стран. В этом смысле исследование формирования региональных театров США дает внушительный материал.

Специфика организации театрального дела в США почти исключает прямую роль государства в его финансировании. Возникновение традиции общественной поддержки привело к делегированию ответственности за культурную политику в регионы, штаты и муниципалитеты, что определило принципы децентрализации взаимодействия с организациями исполнительских искусств. Сформированная потребность гражданской поддержки, стимулирование благотворительных инициатив – главный элемент в развитии и дальнейшем становлении творческой организации. Сложный эволюционный процесс предполагает определяющую роль общественных институтов, фондов, Попечительских советов, а также художественных и административных руководителей, принимающих непосредственное участие в создании и развитии творческого проекта. В современный период развития Российской Федерации вопрос об источниках финансирования организаций исполнительского искусства актуален, и опыт подобных решений в США важен для изучения, а также критического освоения, выявления сильных и слабых сторон данной практики.

Главная научная гипотеза.

Анализ уникального эмпирического материала, собранного автором за 25 лет, позволяет представить следующую научную гипотезу: в театральной жизни США второй половины XX – начала XXI вв. обнаруживается тенденция поступательного развития регионального некоммерческого театра, по сути

являющегося воплощением идеи (модели) американского национального театра. Современное региональное движение, существующее в каждом конкретном сообществе, создает возможность иметь высококачественный театр как местного, так и национального значения.

Объект исследования – некоммерческий региональный театр США второй половины XX в.

Предмет исследования – проблемы формирования и организационно-творческая деятельность региональных театров США как постоянных и репертуарных некоммерческих организаций второй половины XX в.

Материал исследования — статистические, историко-биографические, экономические и иные данные о деятельности американских некоммерческих региональных театров, полученные автором непосредственно в ходе посещения ведущих региональных коллективов США. Полевой материал, личные интервью диссертанта с создателями и руководителями театров данного типа, бухгалтерская документация, опубликованные в открытых источниках отчёты о деятельности театров, театральная пресса США более, чем за полвека, фонды городских и частных архивов, планы театральных зданий, а также иные сведения, собранные в течение многих лет за время американских командировок автора.

Цель исследования – существенно расширить представление об американском театре, выявить и показать закономерности развития некоммерческих региональных театров США, их растущее влияние на театральную жизнь страны. Доказать, что широкое региональное театральное движение второй половины XX в. трансформировало американское сценическое искусство, создав театр местного значения как высококачественный национальный.

Задачи исследования.

- проанализировать причины появления некоммерческих региональных театров в контексте определенного исторического периода;
- рассмотреть организационно-творческие характеристики наиболее

устойчивых региональных трупп в их взаимосвязи и преемственности с первыми региональными театрами США;

- показать формирование традиции общественной поддержки региональных театров, роль гражданской инициативы в регионах, штатах и муниципалитетах, приоритетную роль индивидуальной активности граждан на местах в появлении и развитии региональных театров;

- выявить роль опыта Федерального театрального проекта как первой государственной попытки финансирования театров в США;

- осуществить анализ деятельности некоммерческих региональных театров как единого театрального движения и составной части общенационального культурного процесса;

- произвести периодизацию регионального движения после Второй мировой войны;

- выделить ведущие и репрезентативные некоммерческие театры с учетом анализа их репертуарной политики, режиссерской направленности, охвата зрительской аудитории;

- выявить взаимосвязь между творческими и организационными принципами региональных театров;

- определить основные типологические формы исследуемых региональных коллективов для возможности их сопоставления по организационно-творческим особенностям деятельности;

- соотнести выявленные особенности функционирования некоммерческих театров с корреляцией данных величины бюджета, способов использования сценических площадок, попыток формирования постоянной труппы и иными факторами;

- показать эволюцию основных художественных, творческих, организационных элементов, включая динамику роста расходов;

- выявить необходимость общественной поддержки на местах как основного условия жизнедеятельности коллективов;

- подтвердить тезис о ключевой роли Попечительских советов как гарантах

существования и развития некоммерческих региональных театров;

- доказать, что существующие принципы некоммерческих театров являются устойчивой основой для их дальнейшего развития;

- проанализировать эволюцию театрального процесса, в ходе которого менялся театр в США, и выявить общие тенденции и ключевые факторы этого процесса.

Методология исследования.

Исследовательская стратегия диктует комплексный (интегральный) подход к работе, сочетающий:

а) историко-культурный метод;

б) структурно-описательный;

в) типологический;

г) метод количественного анализа, особенно в изучении массовых явлений (репертуар, абонементодержатели, величина пожертвований и пр.);

д) социологический метод (инструменты сбора данных методики, интервью).

Сочетание названных методов анализа с интердисциплинарным подходом позволяет углубиться в такие области исследования предмета, как театроведение, культурология, общая социология и социология культуры, регионоведение и др.

Диссертация существенно расширяет представление об американском театре за счет воссоздания микроистории¹⁵ каждого из исследуемых театров. В главах диссертации реконструируется их деятельность, в ряде случаев описываются спектакли, отражающие исторический путь развития театра. Обращение к воссозданию ключевых событий 23 творческих коллективов за более чем полувековой период в различных штатах США автор экстраполирует через выявление характерных проблем их формирования и становления, учитывая социокультурную особенность каждого региона. Следовательно,

¹⁵ Микроистория – 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.

логика и построение диссертации на основе комплексного анализа реконструируемых микроисторий каждого театра оправдывает выбранный очерковый принцип повествования о феномене регионального театра и доказывает применение сравнительного типологического подхода для определения проблемных узлов некоммерческих коллективов США.

Таким образом, исследование находится на стыке нескольких наук, и поэтому на этой основе происходит возникновение нового синтетического знания. Автор выходит за рамки обозначенной темы, ибо процесс формирования некоммерческих региональных театров отразился во внехудожественных сферах – общественной и политической жизни, менеджменте, бизнесе, продюсировании и др.

Научная новизна и степень изученности.

Научная новизна работы состоит в существенном, путем ввода новых данных, расширении представлений о театральной карте США, использовании регионального подхода к изучению объекта исследования, открытию самого понятия об американской театральной модели. В центр исследования ставится проблема формирования и развития регионального некоммерческого театра США как особого типа организации исполнительских искусств, распространенного и популярного у зрителя, ранее остававшегося в литературе научно-маргинальным. Главным фокусом большинства предшествующих отечественных публикаций о театре США XX в. был коммерческий театр, бродвейская система¹⁶, мюзикл¹⁷, отдельной сферой интересов отечественных исследователей (А. А. Аникст, Г. Н. Бояджиив¹⁸, В. И. Бернацкая¹⁹, А. С. Ромм²⁰, Ю. А. Клейман²¹) оставалась драматургия.

На основе сопоставления и рассмотрения опыта американских регионов, автор предлагает его анализ в различных аспектах продюсирования. В этой связи

¹⁶ Воинова З.В. Театральный Бродвей: Эскапизм или пропаганда // Современное западное искусство: К критике буржуазной художественной культуры XX века: сб. ст. - М.: Наука, 1972. С. 133-165

¹⁷ Смирнов Б.А. Театр США XX века. Л.: ЛГИТМиК, 1976. – 254 с.

¹⁸ Аникст А., Бояджиив Г. 6 рассказов об американском театре, М.: Искусство, 1963. – 152 с.

¹⁹ Бернацкая В. Четыре десятилетия американской драмы 1950-1980. М.: Рудомино, 1993. – 215 с.

²⁰ Ромм А. Американская драматургия первой половины XX века. Л.: Искусство, 1978. – 247 с.

²¹ Клейман Ю.А. Театр Юджина О'Нила и американская режиссура 1920 - 1930-х гг. : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Клейман Юлия Анатольевна. – СПб., 2010. – 184 с.

в диссертации исследуются региональные театры, исходя из следующего алгоритма: элементов организационного устройства и управления, менеджмента, маркетинга, фандрайзинга, посещаемости, бюджета.

Основное внимание сосредотачивается на анализе организационно-творческой формы регионального театра и финансово-экономических проблемах его становления в культурном пространстве, чего ранее в отечественной литературе не предпринималось.

Для выполнения этого ракурса исследования потребовалось обращение к классическим методологическим работам по организации и экономике театрального дела, социологии культуры, таких авторов как Э.А. Баллер²², В.А. Ядов²³, Л.Г. Сундстрем²⁴, Г.Г. Дадамян²⁵, Ю.М. Орлов²⁶, В.Н. Дмитриевский²⁷, А.Я. Рубинштейн²⁸.

Диссертант опирается на широкий круг отечественных специальных и общих исследований по американистике, в особенности – на труды по истории и культуре США в XX веке, в частности на известные работы Г.П. Злобина²⁹, Л. Гурко³⁰, В.В. Согрина³¹, И.В. Ступникова³², В.Я. Вульфа³³, Т.В. Бутровой³⁴, З.В. Воиновой³⁵, К.А. Гладышевой³⁶, О.Э. Тугановой³⁷, И.С. Цимбал³⁸,

²² Баллер Э.А. Социальный прогресс и культурное наследие. М.: Наука, 1987. – 225 с.

²³ Ядов В.А. Стратегия социологического исследования. Описание, объяснение, понимание социальной реальности / В.А. Ядов. — 3-е изд., испр. Москва: Омега-Л, 2007. – 567 с.

²⁴ Сундстрем Л.Г. Планирование и организация творческо-производственного процесса в театре: (Подготовка новых постановок). Л.: ЛГИТМИК, 1984. – 73 с.

²⁵ Дадамян Г.Г. Продюсер в театре: Прошлое и настоящее // Театральное дело. 1996. № 1. С. 3

²⁶ Орлов Ю.М. Московский Художественный театр. 1898-1917 гг. Творчество. Организация. Экономика. Москва: ГИТИС. 2011. – 343 с.

²⁷ Дмитриевский В.Н. Социальное функционирование театра и проблемы современной культурной политики. М.: ГИИ, 2000. - 351 с.

²⁸ Рубинштейн А.Я. Введение в экономику исполнительского искусства. М.: «Союзтеатр», 1991. – 382 с.

²⁹ Злобин Г.П. Современная драматургия в США. 2-е изд., доп. М.: Высшая школа, 1968. - 148 с.

³⁰ Гурко Л. Кризис американского духа. М.: Иностранная литература, 1958. – 312 с.

³¹ Согрин В.В. США в XX–XXI веках. Либерализм. Демократия. Империя. М.: Весь Мир, 2015. – 592 с.

³² Ступников И., Любимова Е. Сценическое искусство США // История западноевропейского театра: В 8 т. М.: 1988. Т. 8. С. 194-252.

³³ Вульф В.Я. Отражение общественно-политических противоречий и социальных движений в культуре США (в 70-е годы): дисс. ... д-ра ист. наук: 07.00.04 / Вульф Виталий Яковлевич. – М., 1988. – 394 с.

³⁴ Бутрова Т.В. Американский театр: прошлое и настоящее: Кн. очерков. М.: ГИТИС, 1997. – 247 с.

³⁵ Воинова З.В. Американский театр шестидесятых годов: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.00 / Воинова Зоя Викторовна. – М., 1971. – 310 с.

³⁶ Гладышева К.А. Театр Соединенных Штатов Америки // История зарубежного театра: в 4 т. М.: Просвещение, 1987. С. 398-429.

³⁷ Туганова О.Э. Современная культура США: Структура. Мировоззренческий аспект. Художественное творчество. М.: Наука, 1989. – 269 с.

³⁸ Цимбал И.С. От Ю.О'Нила к современной американской драме (Преемственность проблематики)//

М.Е. Швыдкого³⁹ и др. Вместе с тем, в научный обиход вводится ряд важнейших исследований американских авторов – Э. Бэнтли⁴⁰, Р. Брустейна⁴¹, Г. Клермана⁴², В. В. Брукса⁴³, Дж. Б. Аткинсона⁴⁴, а также пионеров изучения проблематики регионального театра США, мало известных или вовсе неизвестных у нас в стране, таких как Дж. Новик⁴⁵, Дж. Зейглер⁴⁶, Дж. Фишер⁴⁷, С. Лэнгли⁴⁸ и других. Особую группу источников представляют мемуары самих театральных деятелей, а также биографии, хроники, энциклопедии⁴⁹ и театральные летописи. Среди них показательны работы М. Джонс⁵⁰, Р. Брустейна⁵¹, Л. Лэнгнера⁵², Дж. Паппа⁵³, Т. Лондона⁵⁴. Привлекаются хронологические справочники «Театральная директория» (Theatre Directory), а также другие публикации Группы театральных связей⁵⁵, такие как ежегодные издания «Театральные профили» (Theatre Profiles) и журнал «Американский театр»⁵⁶. Используются современные электронные ресурсы организаций и театральных учреждений, среди них: Национальный фонд искусств⁵⁷, театр «Гудман»⁵⁸, театр «Гатри»⁵⁹, Американский Консерваторский театр⁶⁰, «Арена Стейдж»⁶¹ и др.

Социальная тема в современном зарубежном театре и кино. Л.: ЛГИТМиК. 1976. С. 103-120.

³⁹ Швыдкой М.Е. Традиции гуманизма и мировой театр, 50-80-ые годы XX века: дисс. ... д-ра искусствоведения: 17.00.01 / Швыдкой Михаил Ефимович. – Москва, 1991. – 384 с. : ил.

⁴⁰ Bentley E. The Life of The Drama, Applause Books, New York, 1984. – 386 p.

⁴¹ Brustein R. Reimagining American Theatre, Elephant paperbacks, Chicago, 1992. – 321 p.

⁴² Clurman H. The Fervent Years: The Group Theatre And The Thirties, Boston, Da Capo Press, 1983. – 329 p.

⁴³ Brooks V.W. The Writer in America, Boston, E.P. Dutton & Co, 1953. – 203 p.

⁴⁴ Atkinson J.B. Broadway, Macmillan Publishing, New York, 1974. – 484 p.

⁴⁵ Novick J. Beyond Broadway: The Quest for Permanent Theatres, New York, 1968. – 393 p.

⁴⁶ Zeigler J.W. Regional Theater: The Revolutionary Stage. MN.: University of Minneapolis Press, 1973. – 277 p.

⁴⁷ Fisher J. Historical Dictionary of Contemporary American Theater: 1930-2010, Scarecrow Press, Lanham, 2011. – 1002 p.

⁴⁸ Langley S. Theatre Management in America: Principle and Practice: Producing for the Commercial, Stock, Resident, College and Community Theatre, Quite Specific Media Group, New York, 1980. – 405 p.

⁴⁹ The World Encyclopedia of Contemporary Theatre: The Americas, Ed. by Rubin D., Solo'rzano C., Routledge, London, 2001. – 640 p.

⁵⁰ Jones M. Theatre-in-the-Round, Rinehart & Company, New York, 1967. – 244 p.

⁵¹ Brustein R. The Siege of the Arts: Collected Writings 1994-2001, Chicago, Ivan R. Dee, 2001. – 288 p.

⁵² Langner L. The Magic Curtain. The Story of a Life in Two Fields, Theatre and Invention, New York, E. P. Dutton & Company Inc., 1951. – 498 p.

⁵³ Epstein H. Joe Papp: An American Life, Da Capo Press, Boston, 1996. – 592 p.

⁵⁴ London T. An Ideal Theater: Founding Visions for a New American Art, TCG, New York, 2013. – 600 p.

⁵⁵ Группа театральных связей (Theatre Communications Group) - некоммерческая сервисная организация со штаб-квартирой в Нью-Йорке, которая занимается продвижением профессионального некоммерческого театра в США, в т.ч. проводит конференции, выпускает специальную литературу.

⁵⁶ American Theatre Magazine [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.americantheatre.org> (Дата обращения: 27.06.2019)

⁵⁷ National Endowment for the Arts [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.arts.gov> (Дата обращения: 27.06.2019)

⁵⁸ Goodman Theatre Official Website [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.goodmantheatre.org>

Отмечается особое внимание американских профессионалов театра XX в. к системе К.С. Станиславского и творческому опыту его последователей. Интерес к Методу, продемонстрированный деятелями театра Америки после знаменитых гастролей МХАТа (1923-1924 гг.), беспрецедентен в американском театре. Правда, необходимо учитывать, что данное влияние было своеобразно воспринято и адаптировано. Американская версия Системы во многом отличается от оригинала; – не рассматривая здесь данной проблематики, целесообразно сослаться на работы И.Н. Соловьевой⁶², А. М. Смелянского⁶³, С.Д. Черкасского⁶⁴, М.Г. Литавриной⁶⁵. Анализируя деятельность различных региональных театров, автор раскрывает их художественную программу, выявляя основные закономерности формирования, традиции и новые тенденции развития.

Структурируя театр как систему, автор применяет известный принцип, основанный на анализе его трех основных взаимосвязанных составляющих. В частности, в работах Ю. М. Орлова⁶⁶ объективно оценивается театр как вид искусства, социальный институт и производство, их единство неразрывно и анализируется только совместно.

Автор подчеркивает историческое значение некоммерческого регионального движения для становления модели репертуарного театра в творческо-организационной структуре США.

Тема представляется актуальной не только в плане диалога театральных

(Дата обращения: 27.06.2019)

⁵⁹ Guthrie Theatre Official Website [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.guthrietheater.org> (Дата обращения: 27.06.2019)

⁶⁰ American Conservatory Theatre Official Website [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.act-sf.org> (Дата обращения: 27.06.2019)

⁶¹ Arena Stage Theatre [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.arenastage.org/about-us/the-mead-center/> (Дата обращения: 27.06.2019)

⁶² Соловьева И. Н. Художественный театр: Жизнь и приключения идеи / Ред. А. М. Смелянский. М.: Московский Художественный театр, 2007. – 671 с.

⁶³ Смелянский, А. М. Михаил Булгаков в Художественном театре / предисл. О. Н. Ефремова. М.: Искусство, 1986. — 464 с.

⁶⁴ Черкасский С.Д. Мастерство актера. Станиславский - Болеславский - Страсберг. История. Теория. Практика. СПб: РГИСИ, 2016. – 815 с.

⁶⁵ Литаврина М. Г. Американская игра и русский "метод": попытка интеграции. Ричард Болеславский и его Нью-Йоркский Лабораторный театр // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Москва, Вып. 2. М.: УРСС, 2000. С. 374-392.

⁶⁶ Орлов Ю. М. Принципы и проблемы театрального дела России конца двадцатого – начала двадцать первого века // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2016. № 1. С. 29-54.

культур США и Европы, важных закономерностей развития мирового театра в XX веке, но и в аспекте воздействия регионального движения на развитие театральной культуры США и культурной жизни «одноэтажной Америки» в целом.

На защиту выносятся следующие положения, исследованные и доказанные в ходе работы, в которых содержится научная новизна диссертационного исследования:

1) Выявлено, что формирование и становление региональных театров базируется на региональной науке, введенной в обиход американским экономистом Уолтером Айзардом⁶⁷, определившим, что изучение объекта направлено не только на пространство, регионы, но и их системы. В теории регионализма новейшего времени автор диссертации отмечает концепцию мировых систем американского социолога И. Валерстайна⁶⁸ как первую попытку совмещения анализа существующих проблем регионального развития и начавших активно себя проявлять тенденций глобализации. Очевидно, что в данном случае, так же как и в случае с региональной наукой Айзарда, речь идет о создании интегрального научного направления, базирующегося на междисциплинарном подходе к региону как к объекту исследования. С тех пор эти принципы широко утвердились и в отечественной науке и практике. Так, в Указе Президента РФ «Об основных положениях региональной политики в Российской Федерации» под регионом понимается «часть территории, обладающая общностью природных, социально-экономических, национально-культурных и иных условий»⁶⁹. В России концепция формирования интегрального научного направления, получившего название «регионология», была сформулирована в 1981 г. А. Сухаревым⁷⁰. Преобразование регионоведения в академическую отрасль позволяет применить ее к изучению культуры, и в

⁶⁷ Isard W. *Methods of Regional Analysis: An Introduction to Regional Science*, The MIT Press, Cambridge, 1960. – 784 p.

⁶⁸ Wallerstein I. *World-Systems Analysis: An Introduction*, Duke University Press, 2004. – 128 p.

⁶⁹ Указ Президента Российской Федерации № 803 от 03.06.2006 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/9452/print> (Дата обращения: 27.06.2019)

⁷⁰ Проблемы формирования и развития региональных социально-экономических систем «город—село» в республиках и областях Нечерноземной зоны РСФСР: Материалы Всерос. науч. конф. (май 1981 г.) / Редкол.: А. И. Сухарев (отв. ред.) и др. Саранск: МГУ, 1981.

частности, театроведения, и в русле данной дисциплины, учитывая административную систему США, исследовать деятельность различных американских региональных театров. Специфика федерализма США предполагает самостоятельность и независимость всех штатов страны, что влияет на генезис и практику регионального театра. Учитывая сложившуюся ситуацию, становится очевидным, что именно регионы побуждали развитие драматических театров в Америке.

2) В последнее время внимание государственных организаций, разрабатывающих политику в области культуры, во многом нацелено на совершенствование и обеспечение функционирования театра в регионах нашей страны. В связи с этим исторический опыт США, развивающий модель регионального театра, особенно в области продюсирования и многосторонней поддержки некоммерческого театра на местах, представляет значительный интерес.

3) В работе на основе анализа творческо-организационной модели регионального театра рассматривается деятельность конкретных американских репертуарных театров второй половины XX в., наиболее ярких и репрезентативных во всех отношениях, указавших дорогу другим. Принципы существования организационной формы театрального коллектива были частично заимствованы ими из опыта Московского Художественного театра в России и других европейских коллективов. Но если большинство исследователей последних лет (А.М. Смелянский, С.Д. Черкасский, М.Г. Литаврина) останавливаются именно на «русском влиянии», автор данной диссертации последовательно исследует феномен генезиса американского регионального театра.

4) Установлено, что некоммерческие театры являются наиболее значимой категорией театров США. Одна из пионеров движения Нина Вэнс замечала, что сам термин «региональный театр», на первый взгляд, отдающий некоей

второсортностью, периферийностью, является наиболее предпочтительным и универсальным в силу своей «всеохватности»⁷¹.

5) Доказано, что эволюция отдельных представителей регионального движения привела к высокохудожественным результатам. Исследованы слагаемые данного успеха, подтвержденного критическими обзорами и оценкой экспертно-театроведческого сообщества, выделением грантов, получением премий. Так, Американский Репертуарный театр и многие другие выдвинулись в лидеры упомянутого движения, став его символами. Высокие творческие достижения обеспечила выработанная ими стратегия, включающая в себя постоянную труппу, качественный репертуар, гибкую политику проката и культурно-образовательные программы, ориентированные на разные группы зрителей.

6) Исследован важнейший и актуальный аспект – помощь сценическому искусству со стороны государственных структур, правовое обеспечение этого взаимодействия и острые дискуссии вокруг проблемы правительственных ассигнований. 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)⁷² – вплоть до новейшего времени.

7) Утверждается, что полученные в результате длительной борьбы деятелей некоммерческих коллективов государственные субсидии продолжили развитие сети региональных театров, ранее поддерживавших, прежде всего, целенаправленными пожертвованиями частных фондов, но не стали определяющими и не привели к созданию государственного театра.

⁷¹ American Regional Theater – Introduction, Critical Edition of Dramatic Literature, Ed. Carl Rollyson // eNotes.com, Inc. 2003 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.enotes.com/topics/american-regional-theater#in-depth-introduction> (Дата обращения: 27.06.2019)

⁷² The National Endowment for the Arts: 1965-2000. A Brief Chronology of Federal Support for the Arts // NEA, Washington, 2000. P.12.

8) Установлено, что появление новых положений о некоммерческих организациях в Налоговом законодательстве США в 1951 г.⁷³ позволило региональным театрам получать благотворительную помощь. Впоследствии источниками финансирования американских региональных театров становятся университеты, частные фонды, коммерческие компании, индивидуальные лица, которые устанавливают взаимовыгодное сотрудничество с театрами. Постепенно формируется новая модель американского национального театра.

9) Многочисленные слагаемые успеха американского некоммерческого театра, как то стратегии творческо-образовательной деятельности, продюсирование, менеджмент, помощь благотворительных фондов, маркетинг, просветительская работа, дифференцированный подход к изучению и расширению аудитории, – все это, исследовав и критически осмыслив богатый американский региональный опыт, возможно частично адаптировать к современной театральной практике в России.

Работа осуществляется впервые и имеет практическое и теоретическое значение. Она дает возможность современному театру – художественным руководителям, творческому сообществу, директорам, продюсерам, менеджерам – использовать открытые и систематизированные автором художественно-организационные ресурсы деятельности региональных театров США. А также позволит театроведам, культурологам, социологам культуры, продюсерам, преподавателям высшей школы в свете дополнительных исторических данных и результатов деятельности некоммерческих региональных театров США расширить собственные взгляды и определить теоретические установки в части исследования репертуарной политики; познать закономерности роста или падения популярности творческих коллективов, путей дальнейшего развития американского сценического искусства новейшего времени. Привлеченные автором и впервые обнародованные в отечественной научной литературе факты и данные значительно углубляют существующие представления о театре США. Изучение принципиальной роли создателей и

⁷³ Service for Nonprofit Organizations, POMS, A Section, Paragraph 3 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://secure.ssa.gov/apps10/poms.nsf/lxx/0301901540> (Дата обращения: 07.10.2019)

руководителей, плеяды режиссеров, драматургов, актеров и их вклада в театральные процессы способствует дальнейшему познанию американского некоммерческого театра.

Повышенный накал расовой борьбы выявил нерешенные этнические проблемы, социальную дисгармонию, несправедливость, выразившиеся в общественное движение BLM (Black Lives Matter)⁷⁴ в первой четверти XXI в. Новая крайность усилила социальную турбулентность в период закрытых театров в условиях пандемии коронавируса 2020 г., которым придется искать новые формы воздействия на зрителя, используя опыт прошлого, в условиях кризисных явлений XXI в.

Апробация работы. Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры продюсерства и менеджмента исполнительских искусств Российского института театрального искусства – ГИТИС и была рекомендована к защите. Основные ее положения были представлены автором в докладах на научных конференциях ГИТИСа: «Модель специалиста – продюсера в организации исполнительских искусств сегодня. Проблемы, опыт, перспективы» (4 декабря 2014 г.), «Существование некоммерческого театра в условиях мегаполиса. Исторический опыт, современность, перспективы» (26 марта 2015 г.), «Создание долгосрочного культурно-образовательного проекта. Социокультурный аспект. Проблемы и опыт» (20 апреля 2015 г.), «Проект в области культуры и искусства. Опыт и перспективы» (19 апреля 2016 г.), «Продюсирование театра в крупных городах мира. Зарубежный и отечественный опыт» (10 мая 2016 г.), «Организационно-творческие, экономические проблемы стратегического планирования деятельности театра» (28 сентября 2017 г.), «Сравнительный анализ прокатной политики спектаклей репертуарных театров (музыкальных и драматических) и продюсерских проектов» (25 октября 2018 г.), «Основные принципы и проблемы создания продюсерских спектаклей: драматических и музыкальных» (29 ноября 2018 г.), «Современный театральный процесс и проблемы подготовки

⁷⁴ В пер. с англ. – *жизни черных важны*. BLM - общественное движение, выступающее против расизма и насилия в отношении чернокожих жителей, образовалось в 2013 году. Начавшись, как онлайн-движение, оно стало массовым во время уличных демонстраций против полицейского насилия в 2014 году, а после гибели афроамериканца Д. Флойда в конце мая 2020 года привело к крупнейшим протестам в истории США.

продюсеров и менеджеров: взгляд в будущее» (20 декабря 2018 г.), «Общественное и частное попечительство (меценатство) и государственный протекционизм в опыте мирового и отечественного театра» (21 мая 2019 г.); на международной конференции Общества по изучению культуры США «Иммиграция и культура США – Immigration and American Culture» (6 декабря 2019 г.) в МГУ им. М.В Ломоносова; на межвузовских научных конференциях: «Создание некоммерческих театров США. Опыт и перспективы» (16 апреля 2020 г.), «Новое в системе финансирования организаций исполнительских искусств за рубежом» (14 мая 2020 г.). Основные положения диссертации были разработаны и представлены в лекционных курсах «Основы продюсерской деятельности», «Театральное дело за рубежом», прочитанных автором для студентов продюсерского факультета Российского института театрального искусства – ГИТИС с 2010 г. по настоящее время, на лекциях «Некоммерческий американский театр» (17 ноября 2014 г.) и «Современный региональный театр» (9 апреля 2019 г.) в Городском университете Нью-Йорка (The City University of New York, USA). Фрагменты диссертации прошли квалифицированное рецензирование и опубликованы в научных статьях в журналах, рекомендованных ВАК РФ.

Работа структурирована следующим образом: Введение, три главы (25 разделов), Заключение, Библиография (446 наименований, в том числе 328 на иностранных языках) и Приложения (10).

ГЛАВА 1. ПЕРВЫЕ РЕГИОНАЛЬНЫЕ ТЕАТРЫ США И ИХ ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРОТОТИПЫ⁷⁵

В конце Великой депрессии⁷⁶ и в годы Второй мировой войны (1939-1945 гг.) художественные и «малые» театры США практически прекратили свое существование. Представителями театрального искусства в годы войны и после нее оставались бродвейские театры. Все они были коммерческими и образовывали особую отрасль американской индустрии зрелищ.

Характерная для послевоенной Америки атмосфера реакции не давала развития ни общественной мысли, ни культурной жизни страны. Авторитетный литературовед Ван Вик Брукс с горечью констатировал кризис в национальном искусстве этого периода. В книге «Писатель в Америке»⁷⁷ он отмечал обесценивание гуманистических ценностей, призывал вспомнить лучшие традиции реалистической литературы 1920–1930-х годов. Театральный критик Э. Бентли констатировал в американском театре после Второй мировой войны почти «полное угасание художественной драмы в коммерческом театре... где театр выполняет роль предыстории для будущего возрождения...»⁷⁸. Точно к такому же выводу приходит и Гарольд Клерман, режиссер и критик, руководитель лучшего в Америке 1930-х годов театра «Груп»: «Я не хочу сказать, что театр умирает, театр всегда и везде кажется умирающим и никогда не бывает мертв. Наш тоже не умрет...»⁷⁹.

⁷⁵ Основные положения 1 главы отражены в публикациях: Самитов Д.Г. Эволюция американского театра «Арена Стейдж» // Вестник Академии Русского Балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 2. С. 173-182; Самитов Д.Г. Лабораторные театры в США // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2018. № 45. С. 77-83; Самитов Д.Г. Некоммерческий театр как полноправный участник профессиональной деятельности в США // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2018. № 4. С. 226-241; Самитов Д.Г. Первые драматические театры США // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств». 2019. № 46. С. 72-79; Д.Г. Самитов «Движение «малых» и художественных театров США. Театр "Гилд"» // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 34. С. 54-60; Самитов Д.Г. Первые региональные театры США как альтернатива бродвейскому коммерциализму // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение». 2020. № 40. С. 190-196; Самитов Д.Г. Проблемы формирования регионального драматического театра в США. Опыт театра «Элли» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 4. С. 121-132.

⁷⁶ Великая депрессия (англ. Great Depression) — мировой экономический кризис, начавшийся 24 октября 1929 года с биржевого краха в США и продолжавшийся до 1939 года.

⁷⁷ Brooks V.W. The Writer in America, Boston, Dutton & Co, 1953. – 203 p.

⁷⁸ Bentley E. The Playwright as Thinker: A Study of Drama in Modern Times, Harvest Books, New York, 1987. P.16

⁷⁹ Clurman H. Lies Like Truth. Theatre Reviews and Essays, New York, 1958. P.7

Таким образом, и современники, и исследователи связывают кризис драматического искусства театра после Второй мировой войны с двумя обстоятельствами. Во-первых, с общественной и политической реакцией, а во-вторых, с абсолютным господством коммерции. Единственный выход из подобного тяжелого положения сценического искусства многие видели только в борьбе с реакцией и коммерцией. «Наступил тот период, когда художник испытывает сильнейшее давление со стороны бизнеса... В таких условиях возможно только одно соотношение художника и бизнеса в театре – отношение антагонизма. Искусство и бизнес стали прямыми антагонистами»⁸⁰, – так формулирует свое понимание ситуации Э. Бентли.

Кризис американского послевоенного театра явился одновременно и началом его нового развития. В нем постепенно консолидировались силы, противостоящие коммерческой сцене. Желание театральных деятелей реализовать свои творческие возможности в художественном театре привело многих из них к идее создания собственных коллективов.

После окончания Второй мировой войны сначала слабо, а потом все более и более заметно начинается возрождение движения художественных театров по всей стране. Господство коммерческого театра, невозможность эксперимента как раз и определили новый этап его развития.

Коммерческий и некоммерческий театры нередко находились в состоянии борьбы, в ходе которой рождался прогрессивный опыт. Теоретик и историк американской сцены Ф. Фергюссон считал, что «позитивное развитие американского театра происходило именно в борьбе бродвейского и некоммерческого театров»⁸¹.

Автор монографии «Региональный театр: Революционная сцена» Дж. Зейглер писал: «После Второй мировой войны у молодого поколения было больше образованности, чем у их предшественников... Вопрос работы в театре для них был важнее, нежели то, где расположен этот театр. Театр мог зародиться не только там, где они очутились в данный момент, но и что более

⁸⁰ Bentley E. The Playwright as Thinker: A Study of Drama in Modern Times. P. 6

⁸¹ Fergusson F. The Human Image in Dramatic Literature, Anchor, 1957. P. 5-6

важно, в них самих»⁸².

Появившись после Второй мировой войны, региональные театры продолжили тенденцию развития существовавших ранее некоммерческих театров США. Стремясь к созданию сплоченной труппы актеров, развитию определенных творческих целей, движение региональных театров, в конечном итоге, достигло значительного качественного уровня по сравнению со своими предшественниками. Это позволяет считать деятельность региональных театров после Второй мировой войны новым этапом исторического развития некоммерческого театра в США.

1.1. Театр Марго Джонс в Далласе (штат Техас)

Родоначальником движения региональных театров в США после Второй мировой войны стала Марго Джонс (1913-1955), «наша общая мать»⁸³, как назвала ее Зельда Фичендлер — еще один матриарх этого движения, основавшая под ее влиянием театр «Арена Стейдж» (Arena Stage) в Вашингтоне. В 1947 году Марго Джонс создала в Далласе, своем родном городе, профессиональный постоянный театр с небольшой труппой и постановочным коллективом. «Театр 47» («Theatre 47»), как она назвала его, показал свой первый спектакль по пьесе молодого драматурга У. Инджа «Дальше от небес» 3 июня 1947 года. Характерно, что это произошло на полгода раньше, чем первые внебродвейские коллективы и группы сумели показать зрителям свои постановки.

К этому времени Марго Джонс прожила большую театральную жизнь. Еще одиннадцатилетней девочкой она решила, что станет режиссером, и затем все годы с огромной и неиссякаемой энергией осуществляла свою мечту. Она училась в Женском колледже штата Техас, где не было отделения драмы, на психологическом факультете. Тем не менее в колледже она поставила много спектаклей в студенческом коллективе. Затем началась профессиональная жизнь в театре: она работала и в небольших городских театрах, и в университетском, где многому научилась.

⁸² Zeigler J.W. *Regional Theater: The Revolutionary Stage*, MN, University of Minneapolis Press, 1973. P. 15-16

⁸³ Fichandler Z. *Institution as Artwork // Theatre Profiles № 7*: TCG, New York, 1986. P. 2

Но особенно много дало ей участие в Хьюстонском отделении Федерального театрального проекта⁸⁴, где она была ассистентом режиссера. Этот опыт открыл для нее новые, еще неведомые стороны театра – его социальное значение. После закрытия Отделения федеральных театров в Хьюстоне М. Джонс по приглашению муниципалитета осталась в этом городе и занялась образовательным театром. В 1936 году она создала самодеятельную молодежную труппу «Хьюстон Коммьюнити Плейерз» (Houston Community Players) из семи человек и шесть лет работала с ними. В театре не было ни Попечительского совета, ни управляющего комитета – всем руководила Марго Джонс, которая получала зарплату от муниципалитета. Представления проходили в принадлежащем городу рекреационном зале, не имевшем сцены, поэтому приходилось играть в центре зала на сцене-арене. Труппа росла, представления пользовались большим успехом. Через несколько лет уже ставились пьесы, в которых число исполнителей доходило до пятидесяти, не считая постановочной команды из двенадцати человек. Все эти участники не получали никакого вознаграждения. Для поступления в театр не было никаких ограничений – были бы желание и способности.

Тем не менее спектакли отличались не только творческой изобретательностью постановщика, но и вполне достойным художественным уровнем исполнителей. Число подписчиков на спектакли (абонементодержателей) достигло полутора тысяч⁸⁵, что для небольшого в те годы Хьюстона казалось весьма внушительной цифрой.

Каждый год в этом театре ставили шесть новых постановок, а также проводили студийные чтения пьес. Репертуар отличался широтой, включая в себя как классические произведения разных эпох, так и новую драму. За пять сезонов были поставлены три комедии и одна трагедия Шекспира, три пьесы Ибсена, а также произведения Мольера, Чехова, Уайльда. Сама М. Джонс

⁸⁴ Федеральный театральный проект (Federal Theatre Project 1935-1939) - национальная театральная программа, созданная в период Великой депрессии правительством США при президенте Ф. Рузвельте для поддержки организаций исполнительских искусств, в том числе создание рабочих мест в театрах.

⁸⁵ MA62-1 Margo Jones Collection, 1936-1960. Dallas History & Archives Division, Dallas Public Library [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://dallaslibrary2.org/dallashistory/archives/06201.php> (Дата обращения: 26.09.2019)

считала, что у зрителей наибольшим успехом пользовались классические пьесы, так как именно на спектакли по произведениям Шекспира, Ибсена и Чехова больше всего продавалось билетов. При этом руководитель театра придавала очень большое значение современной американской драматургии. Она ставила новые произведения Э. Райса, М. Андерсона (по две пьесы каждого), а также многих других популярных в те времена драматургов Америки, чьи пьесы откликались на актуальные социальные и политические проблемы. Одной из первых в США Марго Джонс стала последовательно и целеустремленно показывать произведения неизвестных и начинающих авторов. Она также инсценировала четыре еще не опубликованные пьесы молодых драматургов, в том числе победителей конкурса одноактных пьес в Техасе.

Как руководитель городского любительского театра Марго Джонс не забывала о просветительских задачах своего коллектива. При театре она организовала детскую группу для интересующихся театральным искусством школьников от десяти до шестнадцати лет. Учителям городских школ ежегодно устраивала субботние утренники в течение десяти недель – курс занятий, где рассказывали о принципах выбора пьес для постановок в школах и колледжах и знакомили с основами режиссуры. Стремясь еще шире познакомить жителей города с деятельностью театра, его участники постоянно выезжали с концертными выступлениями в клубы и на различные праздничные мероприятия. Информацию о всех планируемых действиях начали издавать в «Новостях». В дополнение ко всему перечисленному в театре была организована специальная группа, которая вела еженедельные передачи по местному радио.

Вторая мировая война разрушила молодежную труппу Марго Джонс. Она снова ушла в университет, а затем в качестве приглашенного режиссера познакомилась с действовавшими тогда в регионах театрами. Она ставила пьесы в «Кливленд Плей Хаусе», преподавала и режиссировала в «Пасадена Плейхаус», где впервые увидела и полюбила сцену-арену, работала и в Чикаго. В профессиональных кругах ее имя стало уже достаточно известно. Неслучайно знаменитый бродвейский продюсер и режиссер Эдди Даулинг пригласил ее в

1944 году для постановки «Стеклянного зверинца» Т. Уильямса. Большой успех спектакля сделал ее желанным режиссером на Бродвее, где она поставила еще два спектакля. Однако свое будущее Марго Джонс видела не на Бродвее, а в художественном театре. Она решила сама создать театр в Далласе, где в будущем и осуществила свои мечты и планы.

В 1944 году Марго Джонс получила от Фонда Рокфеллера субсидию на организацию постоянного профессионального театра и приступила к подготовительной работе. Долго и детально она разрабатывала план создания своего театра, используя не только собственный богатый опыт работы в самых разных театральных коллективах страны, но и лучшие достижения мирового сценического искусства. Еще перед войной Марго Джонс удалось съездить в Европу, где она познакомилась с известными театральными коллективами, а главное, увидела спектакли МХАТа в СССР и, вернувшись домой, написала о них серию статей для газеты «Хьюстонская хроника» (Houston Chronicle).

Наконец, в 1947 году, почти через три года, подготовительная работа закончилась. Позднее в статье с многозначительным названием «Театр 50: Мечта стала явью» Марго Джонс так определила основные положения плана, задуманного и подготовленного ею: «...план создания постоянного репертуарного театра со штатом лучших молодых артистов в Америке; театра, который будет истинным театром драматурга; театра, который даст пьесам молодых драматургов Америки (или любой страны) шанс быть увиденными зрителями; театра, который обеспечит хорошую постановку классики и лучших новых пьес; театра, который даст возможность жителям Далласа сказать через двадцать лет: "Мои дети жили в городе, где они могли видеть прекрасно поставленные лучшие мировые пьесы"; театра, который будет значить для Америки даже больше, чем Московский Художественный театр значил для России, Театр Аббатства для Ирландии, "Олд Вик" для Великобритании; театра, который не только использует, но и продолжит в нашей стране и в наше время идеалы Станиславского, Копо, Крэга, — театра нашего времени»⁸⁶. Приведенная

⁸⁶ Jones M. Theatre 50: A Dream Come True // Ten Talents in the American Theatre by D.H. Stevens, Greenwood

столь обширная цитата целесообразна потому, что в этих словах дана не только программа работы театра Марго Джонс в Далласе, но и указан путь, по которому пошли региональные театры Америки в последующие годы. Сама Марго Джонс понимала, что созданный ею театр открывал новые пути, и мечтала о том времени, когда он не будет одним из немногих в стране. «Мы должны в США иметь, по крайней мере, сто таких театров, так, чтобы, путешествуя по стране, можно было каждый вечер, остановившись в новом городе, увидеть новую пьесу – и не просто новую, а хорошую пьесу, прекрасно поставленную и сыгранную»⁸⁷, – писала она.

Решив организовать в Далласе театр и получив от местных властей грант в размере 10 тысяч долларов США⁸⁸, Марго Джонс стала искать новое театральное здание, отвечающее задачам коллектива. В городе находился театр «Старый Глобус», построенный для шекспировских спектаклей к столетней годовщине штата Техас. Его можно было переделать для работы постоянного театра, но власти штата запретили реконструкцию. Тогда пришлось приспособить обычное здание и играть в центре зала, как в Хьюстоне. Форма сцены была продиктована конфигурацией и размерами зрительской аудитории. Трапециевидная сценическая площадка, окруженная со всех четырех сторон рядами зрительских мест, повторяла очертания зала и была рассчитана таким образом, чтобы вместить наибольшее количество зрителей (198 мест). Вынужденное обращение к работе на сцене-арене имело положительные стороны. Это способствовало экономии эксплуатационных и постановочных расходов спектаклей, что помогало сохранять бюджет коллектива.

Кроме того, «театр в круге» (англ. *theatre-in-the-round*), как называла этот тип сцены Марго Джонс, обеспечивал прямой контакт исполнителей со зрительской аудиторией. Эти достоинства были известны М. Джонс не только в теории, но и на практике. Она прекрасно знала об идеях и поисках Гордона Крэга и Адольфа Аппиа, а также о работе их последователей, в том числе

Press, Norman, 1957. P.109

⁸⁷ Ibid. P. 105

⁸⁸ Moody R. The American Theatre, 1936-1961 // Theatre History Studies, Vol. VII, University of North Dakota, 1987. P. 94

американцев Роберта-Эдмунда Джонса и Нормана Бель-Джеддиса. Определяющим оказалось то, что М.Джонс сама работала на сцене-арене — сначала у Джилмора Брауна в «Пасадена Плейхаус», где был превосходно оборудованный зал со сценой в центре, а потом — в Хьюстоне. Таким образом, хотя и вынужденно, Марго Джонс в Далласе снова обратилась к сцене-арене, открыв первый послевоенный профессиональный театр в Америке, оборудованный сценой, представляющей собой открытую площадку в центре зала, окруженную публикой со всех сторон. Работая над пьесами разных стран и эпох на сцене «театра в круге», Марго Джонс обнаружила еще одно чрезвычайно важное ее достоинство — универсальность. «Все, что может быть показано на сцене с просцениумом, может быть осуществлено и на круглой сцене, — писала она. — Ограничений в стиле не существует, мы можем создавать реалистические спектакли так же хорошо, как и символические, экспрессионистские, сюрреалистические, все зависит от требований пьесы»⁸⁹.

Свою труппу Марго Джонс набирала в Нью-Йорке, сформировав хоть и небольшой, но талантливый коллектив молодых артистов. Первый сезон оказался коротким — было поставлено всего пять пьес, четыре из них — новых драматургов. Во втором сезоне зрителям было показано уже восемь пьес, а количество абонементодержателей увеличилось вдвое. С каждым сезоном число их постоянных зрителей росло. Это позволяло продлить показ каждой премьеры и, соответственно, увеличить время на подготовку нового спектакля. В последующие сезоны театр выпускал по восемь пьес, каждая из которых шла в течение трех недель, и в завершение сезона в течение полутора месяцев проводился фестиваль лучших постановок, но показ уже осуществлялся по репертуарной системе.

Марго Джонс считала, что театр начинается с драматурга. Как режиссер она знала, что театр — это коллектив, где совместно трудятся режиссер, актеры, художник, технические специалисты. Но они не смогут начать работать, пока драматург не исполнит свое основополагающее дело. Чтобы у него это

⁸⁹ Jones M. Theatre-in-the-Round, Rinehart & Company, New York, 1967. P. 109

получилось хорошо, ему нужен театр, где он сможет увидеть свои пьесы на сцене. Поэтому, понимая ценность классики в репертуарной политике, она делала акцент на современных драматургах. На сцене театра были показаны пьесы Шекспира и Мольера, Ибсена и Чехова, Шоу и Уайльда. Но вдвое больше она ставила новых драматургов, в особенности национальных. Марго Джонс одной из первых открыла Теннесси Уильямса. Еще до премьеры «Стеклянного зверинца» одноактные пьесы этого драматурга находились в афише в ее постановке на сценах театров Пасадены и Кливленда. Первой, еще до премьеры на Бродвее, М. Джонс поставила «Лето и дым», способствуя подтверждению таланта молодого автора. Много сделала она и для Уильяма Инджа, ярчайшего представителя «малых реалистов», чьей пьесой был открыт сам театр. Марго Джонс значительное время уделяла начинающим драматургам, прочитывая массу пьес. После ее смерти в США была установлена Премия Марго Джонс (Margo Jones Award)⁹⁰, которая ежегодно присуждалась творческому деятелю или театру, проявившему наибольшую инициативу в постановке новых драматических произведений и открытии талантов в этой области. Премия была учреждена в 1961 году двумя знаменитыми драматургами — Джеромом Лоуренсом и Робертом Ли, которых когда-то открыла Марго Джонс, и чьи пьесы, несмотря на противодействие части зрителей, продолжала упорно ставить в своем театре наряду с произведениями других начинающих авторов.

Марго Джонс была человеком необычайно и самоотверженно преданным театру. Это соединялось с редкой даже для американцев энергией, умением заразить своей верой и энтузиазмом всех, кто работал с ней или встречался. Недаром известный театральный критик Брукс Аткинсон назвал ее «техасским торнадо»⁹¹ — она не только сама всю жизнь посвятила осуществлению своих идеалов, но для многих служила образцом, заботливым учителем и советником. К ней в театр за советами и помощью приезжали из разных городов и любители, и профессионалы. Она ездила в Оклахома-Сити к любителям «Маммерс Театра»

⁹⁰ Funke L. News of the Rialto; Annual Margo Jones Award Is Set Up - New Lawrence-Lee Play - Items // New York Times, March 12, 1961. Section ART, P.1

⁹¹ Hopkins B.J. The Mind of an Adult, The Heart of a Girl // Theatre Symposium, Vol. 22: Broadway and Beyond: Commercial Theatre Considered, Southeastern Theatre Conference and the University of Alabama Press, 2014. P. 44

(Mummers Theatre), в Милуоки к профессионалам только что созданного местного репертуарного театра. В 1986 году художественный руководитель известного театра «Арена Стейдж» Зельда Фичендлер отмечала роль Марго Джонс в становлении движения региональных театров: «В начале 1950-х годов я прочитала книгу Марго Джонс "Театр-в-круге", в которой она обрисовала свою мечту о стране, где будет не менее сорока региональных профессиональных театров, ставящих классику и новые пьесы, и я была уверена, что Марго... мечтала не напрасно»⁹².

Марго Джонс одной из первых заговорила о децентрализации и демократизации театра и осуществила это на деле, создав свой коллектив, положивший начало новому региональному движению. Она твердо верила, что театры должны быть в каждом городе, а не только в больших центрах. Но даже в самом маленьком городе он должен быть профессиональным и высокохудожественным. «Пусть один, но хороший театр» — девиз жизни Марго Джонс. Когда она призывала не снижать требований, стремиться к великому искусству, ее называли идеалисткой. Она гордилась этим, утверждая, что если снизить планку, то это сразу приведет к творческим потерям. Подтверждая эти мысли, М. Джонс ссылаясь на опыт деятелей 1910-1930-х годов: «Мы должны поблагодарить людей, чей идеализм помог создать движение двадцатых годов — создателей театров «Провинстаун», «Гилд», О'Нила. Поблагодарить и тех, кто пришел позже: театр «Груп», Федеральный театральный проект, комьюнити театры, региональные театры, театры в колледжах... и за постоянную инфильтрацию новой крови в профессиональные театры Бродвея»⁹³.

М. Джонс сознательно и последовательно строила свой новый театр на принципах предшествующих движений, являясь преемником и продолжателем тех, кто развивал американский театр в предыдущем поколении. Она стала связующим звеном между поколением, пришедшим после Второй мировой войны, и театральными деятелями, которые работали в театрах США до 40-х

⁹² Fichandler Z. Institution as Artwork. P.2

⁹³ Jones M. Theatre 50: A Dream Come True. P. 105

годов XX века. После Второй мировой войны М. Джонс первой возродила принципы постоянного, репертуарного театра, ансамблевой труппы, осуществила постановки классики и новых национальных драматургов, пробудила стремление к художественному совершенству.

Театр под руководством Марго Джонс проработал девять лет. Названный по дате основания «Театр 47», он с каждым годом менял цифру в названии - соответствующей текущему времени. Театр закрылся в 1959 году, через четыре года после ее гибели.

Вдохновляемые примером новаторского театра из Далласа в других городах США стали организовываться постоянные профессиональные театры. В 1947 году в Хьюстоне открылся театр «Элли» (Alley Theatre) под руководством Нины Вэнс, начинавшей свою театральную деятельность еще у Марго Джонс в «Хьюстон Коммьюнити Плейерз». Через год в Оклахома-Сити появился «Маммерс Театр» (Mummers Theatre) под руководством Мака Скизма, в 1950 году в Вашингтоне Зельда Фичендлер создала «Арену Стейдж» (Arena Stage), в 1952 году Жюль Ирвинг открыл Актерскую мастерскую (Actors Workshop), в 1954 году в Милуоки Мэри Джон организовала Театр Фреда Миллера (The Fred Miller Theatre), который в 1963 году был переименован в «Милуоки Репертори» (Milwaukee Repertory Theatre).

Эти основатели, решившие посвятить свою жизнь театру, пользовались помощью и советами Марго Джонс. Подобно ей они не стремились в Нью-Йорк, на Бродвей, а оставались в родном городе, где хотели создать профессиональный высокохудожественный театр, объединив вокруг себя всех заинтересованных лиц. Судьба этих начинаний различна. Именно создание подобных театров в больших и малых городах стало в 1950-е и особенно в 1960-е годы кульминацией общего культурного возрождения, начавшегося по всей стране. Однако следует при этом учитывать и деятельность уже существовавших до середины XX века нескольких драматических коллективов. На примере собственной организационно-творческой деятельности они показали, как много положительного может внести в социокультурную жизнь города постоянный

профессиональный театр, ставящий приоритетными художественно-творческие задачи. Важно проанализировать деятельность характерных американских коллективов, которые явились родоначальниками движения региональных театров в США.

1.2. «Кливленд Плей Хаус» (штат Огайо)

При анализе научных источников об американских театрах прослеживается тенденция, согласно которой многие исследования или упоминание о деятельности региональных театров США неизменно начинаются с «Кливленд Плей Хауса» (The Cleveland Play House) – пионера движения региональных театров. Так, современный ученый, профессор Джеффри Уллом (Jeffrey Ullom) уже в названии своей монографии определяет «Кливленд Плей Хаус», как первый американский региональный театр⁹⁴. Созданный в 1915 году как любительский «малый театр» с тремя постоянными работниками, не имея собственного здания и выступая в частных домах и амбарах, он вскоре стал профессиональным, и единственный во всей стране сумел пережить и две мировые войны, и Великую депрессию 1930-х годов, и наступление кино, а затем и телевидения, и конкуренцию гастрольных бродвейских трупп. Существенным фактором в период становления театра стало то, что восемь любителей театрального искусства, составлявшие труппу, были заметными людьми в городе. Они не растеряли энтузиазма в течение самых трудных первых шести лет своей деятельности, считающихся проверкой на прочность каждого любительского театра. Под руководством Реймонда О'Нила (Raymond O'Neil) они успешно работали, показывая зрителям постановки пьес, значительно превосходившие в художественном отношении то, что привозили коммерческие труппы. Исследователь истории театра Джулия Ф. МакКьюн (Julia F. McCune) в своей работе «Кливленд Плей Хаус: как это начиналось» отмечает, что театр, тем самым, способствовал повышению культурного уровня жизни города⁹⁵.

⁹⁴ Ullom J. America's First Regional Theatre: The Cleveland Play House and Its Search for a Home (Palgrave Studies in Theatre and Performance History), Palgrave MacMillan, 2014. – 292 p.

⁹⁵ McCune J.F. The Cleveland Play House: How It Began, Western Reserve University, Cleveland, 1965. – 152 p.

Интерес жителей региона к театру рос, росла и сама труппа. В 1917 году у участников «Кливленд Плей Хауса» появилось собственное помещение – они переделали для своих представлений заброшенную церковь, где могли уже регулярно выступать перед все более растущей аудиторией. В 1921 году коллектив решил перейти из любительской к профессиональной деятельности, для чего пригласил в качестве директора известного театрального педагога и режиссера Школы драмы Политехнического университета Карнеги в Питтсбурге Фредерика Макконнелла (Frederic McConnell). Макконнелл согласился возглавить «Кливленд Плей Хаус» и прибыл вместе с двумя молодыми ассистентами, выпускниками Школы драмы, которые в течение всей работы помогали ему сформировать из увлеченных и талантливых любителей слаженную труппу профессионалов. Как раз в это время в США на длительные гастроли приехала труппа МХТ под руководством К.С. Станиславского. Именно Московский Художественный театр стал образцом, идеалом, к которому стремился созданный в Кливленде коллектив. Эта же идея подтверждается в монографии И.Н. Соловьевой «Художественный театр: Жизнь и приключения идеи»: «Художественный театр... стронулся с места и повез в многомесячные гастроли в Европе и в США спектакли, которые в глазах всех раз и навсегда являют собою МХТ... Пресса неизменно восторженная... по окончании гастролей в США открывается множество школ, где русские и нерусские педагоги начинают преподавать «систему»; воздействие Художественного театра на мировую театральную культуру обозначается благотворно»⁹⁶. Сознательно следуя его примеру, молодой театр ставил в основу своей деятельности принципы устойчивости и сыгранности труппы, строгого отбора репертуара, целостности постановки, общедоступности.

За несколько лет труппа сделала резкий рывок в своем творческом развитии. Как следствие, к 1925 году годовая посещаемость зрителей выросла в десять раз: от четырех тысяч до сорока⁹⁷. При этом новый руководитель

⁹⁶ Соловьева И. Н. Художественный театр: Жизнь и приключения идеи / Ред. А. М. Смелянский. М.: Московский Художественный театр, 2007. С. 227-228

⁹⁷ Encyclopedia of Cleveland History [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

всемерно развивал и укреплял связи с представителями деловой и культурной общественности и городских властей Кливленда, входивших в Попечительский совет. Теперь уже можно было вводить систему предварительной продажи абонементов для зрителей по примеру театра «Гилд». В результате было решено строить новый, более вместительный и хорошо оборудованный театр. Попечительский совет использовал все свое влияние, чтобы собрать в городе необходимые средства. Главными меценатами оказались промышленник Чарльз Брукс, который предоставил для застройки большой участок сада в своем пригородном поместье, известный адвокат У. Флори, посоветовавший пригласить Макконнелла, и ветеран «Кливленд Плей Хауса», член первой группы любителей Фрэнсис Друри. В 1927 году было завершено строительство нового здания — театрального комплекса, объединяющего два зрительных зала на 500 и 160 мест. В США зрительным залам некоммерческих коллективов часто давали имена в честь главных благотворителей. Поэтому новые зрительные пространства получили персональные наименования — большой зал назвали театр «Друри» (Francis E. Drury Theatre), а малый — театр «Брукс» (Charles S. Brooks Theatre)⁹⁸. Оба зала были снабжены первоклассным сценическим оборудованием, не уступавшим лучшим театрам Бродвея, а зрительские фойе и гримборные для артистов превосходили соответствующие помещения многих нью-йоркских театров. После вселения коллектива в новое здание, строительство которого обошлось в 400 тысяч долларов, огромную сумму по тому времени, годовая посещаемость зрителей выросла до 100 тысяч⁹⁹, а ежегодный бюджет театра составил 100 тысяч долларов¹⁰⁰. Стало очевидно, что театр уже нельзя было отнести к разряду «малых театров». Его директор Ф. Макконнелл с академической строгостью и обстоятельностью выработал новое определение, по сути отвечающее некоммерческому типу театральной организации:

<https://case.edu/ech/articles/c/cleveland-play-house> (Дата обращения 07.10.2019)

⁹⁸ History of Cleland Playhouse [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

<https://www.clevelandplayhouse.com/about/history> (Дата обращения: 07.10.2019)

⁹⁹ Vacha J. Showtime in Cleveland: The Rise of a Regional Theater Center, Kent State University Press, Kent, 2001. P.118

¹⁰⁰ DiMaggio P. Cultural Boundaries and Structural Change: The Extention of the High Culture Model to Theatre, Opera, and the Dance, 1900-1940 // Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality, Ed. by Michèle Lamont, Marcel Fournier, The University of Chicago Press, Ltd, 1992. P.26

«Плейхаус» может быть точно определен как постоянный действующий театр, профессионально организованный, работающий не ради получения прибыли, но вверенный попечению представительной группы людей, отражающих культурную, социальную и деловую жизнь города Кливленда»¹⁰¹. Приведенная формулировка не подходила ни под один разряд из существовавших в то время в США типов организации театра. Она определила границы существования некоммерческого театра. Самое главное, вводилось новое понятие «неприбыльной организации», никогда ранее не связываемое со сценической деятельностью. Поскольку театр «Кливленд Плей Хаус» стал профессиональным, следовательно, он уже не мог считаться «коммьюнити»-театром, то есть любительским. Поменялся его организационно-правовой статус. Юридически он должен был перейти в разряд коммерческих театров, так как до принятия новых положений о некоммерческих организациях в Налоговое законодательство США в 1951 году термины «профессиональный» и «коммерческий» в организациях исполнительского искусства были взаимозаменяемыми¹⁰². В период между двумя мировыми войнами в США даже такие самые передовые художественные коллективы как театры «Гилд» и «Груп», были вынуждены работать на Бродвее в условиях коммерческого рынка, что в конечном счете и послужило причиной их закрытия. Макконнелл пошел по другому пути. Он провозгласил, что кливлендский театр — постоянный и профессиональный, который работал не ради получения прибыли, то есть являлся «неприбыльным» (англ. not-for-profit или non-profit). Для этого у него были основания, поскольку «Кливленд Плей Хаус» отстаивал свои взгляды на театр как на один из видов общественной службы, призванной выполнять задачу повышения культурного, художественного и образовательного уровня всех слоев городского населения. Учреждение Попечительского совета, в который были введены наиболее уважаемые представители культурных, социальных и деловых кругов, обеспечивало как тесную связь с городским сообществом, так и

¹⁰¹ Houghton N. Advance from Broadway: 19 000 Miles of American Theatre, Freeport, New York, 1941. P. 68-69.

¹⁰² Service for Nonprofit Organizations, POMS, A Section, Paragraph 3 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://secure.ssa.gov/apps10/poms.nsf/lnx/0301901540> (Дата обращения: 07.10.2019)

сохранение администрацией театра необходимой для неприбыльного предприятия незаинтересованности работников в собственной финансовой прибыли. Сотрудники театра, включая художественного руководителя, члены Попечительского совета не должны были иметь финансовую выгоду от результатов экономической деятельности. Все дивиденды направлялись только на развитие творческого процесса в театре, его постановочных возможностей, увеличение численности труппы и обслуживающего персонала.

Если первым шагом в деятельности Макконнелла стала профессионализация театра, что было очень важно, то еще более значительным оказался второй шаг — введение статуса неприбыльной организации. Лишь это позволило кливлендскому театру не только выжить, но и стать впоследствии настоящим некоммерческим художественным театром, которого в США не было долгое время, вплоть до создания Марго Джонс «Театра 47» и до 1950-х годов, когда достигло определенного уровня развития зарождающееся движение региональных театров. До этого времени кливлендский театр оставался единственным представителем профессионального драматического искусства в США, за исключением коллективов Нью-Йорка.

Норрис Хоутон в 1941 году в книге «Опередить Бродвей: Американский театр длиной в 19 000 миль»¹⁰³, суммируя результаты своего исследования американских театров, писал, что «Кливленд Плей Хаус» показался ему единственным местом, где он почувствовал настоящую атмосферу активно действующего творческого коллектива, и подробно описал эту деятельность с цифрами и фактами. В театре постоянно работали тридцать восемь человек, включая тринадцать актеров, девять сотрудников постановочной части, остальные — администрация и обслуживающий персонал здания. Многие из них работали в театре в течение долгого времени, несмотря на то, что получали весьма скромную оплату. Тем не менее расходы на заработную плату составляли цифру, значительно превышающую половину бюджета театра. Но эти люди в течение сезона, длившегося 8-9 месяцев, обеспечивали бесперебойную

¹⁰³ Houghton N. Advance from Broadway: 19 000 miles of American Theatre, Freeport, New York, 1941. – 416 p.

деятельность двух залов, где каждую неделю показывалось по семь спектаклей в каждом. Театр работал не по репертуарной системе, а по ее американскому варианту, когда пьесы не менялись ежедневно, а сразу после премьеры представлялись примерно в течение месяца и потом сменялись новой постановкой, которая показывалась в том же режиме. Репертуар на следующий сезон объявлялся заранее, весной, с точными датами премьер и сроками показа, чтобы зрители могли заранее купить абонементы. Каждый год в театре ставилось 12-15 постановок на обеих сценах. На большой сцене премьеру показывали примерно 3-6 недель, в малом зале, если спектакль пользовался успехом, его прокат могли продлить до 6-12 недель. Такая система проката была намного дешевле классической репертуарной системы, так как сокращала расходы на смену декораций, рекламу, а кроме того планировала возможное количество зрителей за счет продажи абонементов. Увиденное позволило Н. Хоутону чрезвычайно высоко оценить значение регионального театра в Кливленде для США и даже провозгласить его творческо-организационную деятельность открывающей новые возможности в перспективе для других некоммерческих театров.

Фредерик Макконнелл возглавлял «Кливленд Плей Хаус» тридцать семь лет, до 1958 года, и успешно приводил в жизнь избранную им линию руководства театром, работы его коллектива и взаимоотношения с Попечительским советом. Его авторитет был настолько велик, что все художественные вопросы определял именно он, а Попечительский совет занимался финансовым обеспечением принимаемых им решений. Поэтому «Кливленд Плей Хаус» пользовался все большей популярностью, и к 1949 году было решено построить в городе еще одно помещение, переделав бывшую церковь в театральный зал на 560 мест с открытой сценой¹⁰⁴, то есть с такой разновидностью сцены-арены, где ее пространство было окружено зрительскими местами с трех, а не с четырех сторон. Тогда это было новаторством в профессиональном театре, но позднее, с развитием региональных театров эта

¹⁰⁴ McCune J.F. The Cleveland Play House: How It Began. P.116

идея стала широко использоваться.

Коллектив театра увеличивался, и в 1960 году он состоял из шестидесяти постоянных сотрудников. Труппа и постановочная часть сохранялись на несколько сезонов, актеры работали на долгосрочных контрактах, многие — более десяти лет, что обеспечивало редкую в США сыгранность труппы. Репертуар выбирался тщательно, так, чтобы сбалансировать соотношение классических произведений с драмой рубежа XIX—XX веков и новинок современных драматургов. Поэтому известные режиссеры охотно принимали приглашение в Кливленд, привлеченные интересной работой. Так, частой гостьей здесь была Марго Джонс. Театр творчески развивался и не знал художественного дефицита.

«Кливленд Плей Хаус» стал первым театром в США, который организовал муниципальную образовательную программу. Детский коллектив при театре был создан в 1933 году, когда каждой школе в пределах Кливленда и прилегающих к нему районов было предложено присылать самых талантливых учеников в возрасте от семи до четырнадцати лет на драматические занятия, проводимые утром по субботам. С тех пор каждый год более сотни мальчиков и девочек, отобранных в группу, приступали к занятиям и участвовали в постановках пяти или шести пьес, затем показывали их нескольким тысячам школьников. Кроме того, в течение многих лет труппа «Кливленд Плей Хауса» в конце сезона регулярно ставила одну из пьес У. Шекспира и играла ее ограниченное число раз для держателей абонементов, но 15-20 утренников специально предназначались для учеников старших классов городских школ. С 1939 года эта культурно-образовательная работа расширилась за счет открытия специальной программы — Ежегодного Шекспировского фестиваля для студентов. В театре прекрасно понимали, что все эти нововведения имеют и огромное значение для будущего, так как формируют новое поколение зрителей, понимающих и любящих сценическое искусство.

В 1959 году Фредерик Макконнелл ушел с поста директора, и его место занял Элмо Лоэ (К. Elmo Lowe), один из тех двух молодых ассистентов, которые

приехали со своим учителем в Кливленд в 1921 году. Элмо Лоэ, очень одаренный актер, сразу занял ведущее место в труппе, проявил себя в режиссуре, активно участвуя в деятельности Федерального театрального проекта, и на протяжении всех лет был верным творческо-организационным принципам Макконнелла. Годы его руководства театром (1959-1969) пришлось на очень сложное, переходное для всей страны и всего американского искусства время. Стали побеждать идеи, нормы и представления нового, родившегося после Второй мировой войны поколения, которому все, во что верили до него, казалось устаревшим, старомодным, ненужным, даже смешным. Элмо Лоэ пришел в театр из преклонения перед гением Станиславского и Крэга. Так что теоретически его воззрения были достаточно широки и для поколения Актерской студии, и театра абсурда, и расцвета внебродвейских театров, и первых успехов региональных театров. Но на практике нельзя было не заметить, что репертуар становился все более зависим от Бродвея, все чаще появлялись развлекательные спектакли. Основатель и редактор кливлендской газеты «Сан» Гарри Волк обвинил театр в пренебрежении своей роли в постановках новых пьес, что, по его мнению, делало коллектив «все более коммерческим с бродвейскими комедиями, которые несомненно собирают кассу»¹⁰⁵. С другой стороны, следует сказать, что то небольшое достойное из драматургии, что появлялось и на Бродвее, и вне его, ставилось и в Кливленде. Важно отметить, что из сотен рукописей, приходящих ежегодно в театр напрямую от драматургов, лишь немногие обладали художественными достоинствами. Тем не менее, за пятьдесят два сезона «Кливленд Плей Хаус» поставил 57 новых пьес. Большинство их авторов так и остались неизвестными, но были и такие, кто впоследствии стал знаменитым: Элмер Райс («Не для детей»), Максвелл Андерсон («Канун Святого Марка»), Теннесси Уильямс («Ты тронул меня!»).

В целом кливлендский театр более ценили за качество и культуру постановок, сыгранность труппы, в которой были опытные актеры, умевшие

¹⁰⁵ Volk H. We Want More Such Plays // The Sun, April 25, 1968, n.p. Scrapbook 111. Cleveland Play House Archives, Case Western Reserve University.

одинаково хорошо исполнять роли в пьесах Л. Пиранделло и Б. Брехта, А. Миллера и Б. Шоу, Г. Ибсена и Э. Олби, в салонной комедии и психологической драме. Показателен факт, когда Фонд Форда в 1957 году начал долговременную программу по повышению квалификации актеров только что созданных первых региональных театров, он наряду с другими мерами отправил двадцать девять молодых актеров на стажировку в Кливленд для обучения и участия в длительных гастролях театра по небольшим городам сорока штатов и Канаде. Заведующая труппой Леонор Клевер (Leonore Klewer) в августе 1958 года писала Ф. Макконнеллу о «большом количестве заявок от кандидатов на стажировку в театре... Мы приняли тридцать шесть стажеров»¹⁰⁶. На этих гастролях с большим успехом в течение трех лет показывали по всей стране «Гедду Габлер» и «Привидения» Г. Ибсена, «Оружие и человека» и «Кандиду» Б. Шоу.

В июле 1966 года в Кливленде произошло восстание афроамериканцев (The Hough Riots), повлиявшее на социально-экономическую жизнь не только Кливленда, но и всей страны. Помимо многочисленной периодики тех лет^{107 108} ¹⁰⁹ анализу этих событий посвящены исторические труды, среди которых работы Марка Лэкритца¹¹⁰ и Пола Хэнсона¹¹¹.

Основные бои шли в расположенных рядом с театром районах, которые в результате взрывов и пожаров были превращены в развалины.

Далекое события в Кливленде невольно вызывают сравнение с ситуацией в новейшей истории, когда уже в первой четверти XXI века в США продолжился процесс, связанный с нарушением прав черных американцев. Америка меняется стремительно и драматично. Повышенный накал расовой борьбы выявил нерешенные этнические проблемы, социальную дисгармонию, несправедливость, выразившиеся в общественное движение BLM (Black Lives

¹⁰⁶ Leonore Klewer to Frederic McConnell, August 25, 1958 (McConnell papers, Box 1), 1.

¹⁰⁷ Pate Royse «Hough's Looters Offer 'Bargains'» // Cleveland Press, July 20, 1966. P.1

¹⁰⁸ Pate Royse «Niles Hurling Fire Bomb, Tells Why» // Cleveland Press, July 23, 1966. P.2

¹⁰⁹ Races: The Jungle and the City // Time Magazine, 88(5), 1966. P.1-2

¹¹⁰ Lackritz M.E. The Hough Riots of 1966, B.A. thesis, Princeton University, 1968. – 79 p.

¹¹¹ Hanson P.W. Cleveland's Hough Riots of 1966: ghettoization and egalitarian (re)inscription // Space and Polity, Routledge Taylor & Francis, June 2014. P. 1-15

Matter)¹¹². В массовых протестах, начавшихся в конце мая 2020 года, по всей стране участвовало от 15 до 26 миллионов человек¹¹³, что свидетельствовало о кризисе внутренней национальной политике.

Движение привлекло внимание к расизму в США и, в частности, обратило внимание всех организаций исполнительских искусств к этой проблеме. Теперь многие региональные некоммерческие театры, поддерживая безотлагательное решение назревших проблем, активизировали сотрудничество с афроамериканцами в лице артистов, драматургов, композиторов, режиссеров, нередко пренебрегая вопросами художественности во имя политической конъюнктуры.

Новая крайность усилила социальную турбулентность в период закрытых театров в условиях пандемии коронавируса 2020 года. Социально-политическая ситуация будет иметь свои последствия, которые наверняка найдут отражение в новых спектаклях и фильмах. Перспективы борьбы демократов и республиканцев, бесспорно, повлияют на сферу исполнительского искусства, и театрам придется искать новые формы воздействия на зрителя в условиях кризисных явлений XXI века.

Взгляд из новейшего времени заставляет переосмысливать многие процессы исторической ретроспективы США. Так, «Кливленд Плей Хаус» находясь в эпицентре событий 1960-х годов, не мог не откликнуться на произошедшее.

Именно «Кливленд Плей Хаус» стал инициатором проведенного в городе в первую годовщину восстания 1966 года Летнего фестиваля искусств (The Summer Arts Festival), в котором участвовали все ведущие культурные организации города, включая Кливлендский симфонический оркестр, Музей

¹¹² В пер. с англ. – *жизни черных важны*. BLM - общественное движение, выступающее против расизма и насилия в отношении чернокожих жителей, образовалось в 2013 году. Начавшись, как онлайн-движение, оно стало массовым во время уличных демонстраций против полицейского насилия в 2014 году, а после гибели афроамериканца Д. Флойда в конце мая 2020 года привело к крупнейшим протестам в истории США.

¹¹³ Buchanan L., Bui Q. and Patel J.K. Black Lives Matter May Be the Largest Movement in U.S. History // New York Times, July 3, 2020. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.nytimes.com/interactive/2020/07/03/us/george-floyd-protests-crowd-size.html> (Дата обращения: 24.12.2020)

искусств и знаменитый межрасовый культурный центр «Караму Хаус» (Karamu House). В течение всего лета на открытых театральных площадках и в парках было показано 63 представления. Например, 19 представлений шекспировской «Бури» посмотрели 15 400 зрителей¹¹⁴, для многих из которых это стало первым контактом с «живым» театром. Следующим летом подобный фестиваль был проведен в парках города. Когда положение с расовыми столкновениями урегулировалось, фестивали прекратились, так как стоили очень дорого и проводились на средства города и местных фондов. Тем не менее, «Кливленд Плей Хаус» усилил работу по формированию новой, более демократичной зрительской аудитории. Несмотря на трудности, продолжала действовать и детская школа.

Исследователь региональных театров США Дж. Новик привел весьма показательные данные о посещаемости театра в сезоне 1966-1967 года, которая за весь период составила 196 тысяч человек. В частности, рассматривались сведения о 16 премьерах на трех сценах, их посетило 130 тысяч зрителей; утренние спектакли «Буря» для учащихся в рамках Ежегодного Шекспировского фестиваля увидели 25 тысяч зрителей, в занятиях Детской школы участвовало 400 человек, которые выступили для 9 600 зрителей¹¹⁵, что свидетельствовало об интенсивной и экстенсивной деятельности театра.

В 1972 году третьим директором «Кливленд Плей Хауса» стал Ричард Оберлин (Richard Oberlin), опытный актер и режиссер, проработавший в этом театре пятнадцать лет, а главное — талантливый и энергичный организатор. Именно он отвечал за гастроли театра по сорока штатам США и Канаде. Р. Оберлин разработал и успешно реализовал программу проведения Летних фестивалей искусств, начиная с 1967 года. На должности руководителя театра ему удалось перестроить работу всего коллектива: значительно обновили репертуар, пригласили в труппу молодых актеров.

Самым большим достижением Ричарда Оберлина явилось завершение

¹¹⁴ Congressional Record: Proceedings and Debates of the 90th Congress, Volume 113, Part 15, July 19 to July 31, 1967. United States Government Printing Office, Washington, 1967. P. 19593

¹¹⁵ Novick J. Beyond Broadway: The Quest for Permanent Theatres, New York, 1968. P. 22-28

работы по преобразованию «Кливленд Плей Хауса» в единый театральный комплекс. Планы осуществились, когда появилась возможность приобрести огромный универмаг со складами, расположенными по соседству с театральным зданием. Это позволило при минимальной переделке использовать все новые помещения для нужд театра, прежде всего, постановочных. Известный американский архитектор Филипп Джонсон, уроженец Кливленда, еще студентом регулярно посещавший спектакли театра, разработал проект, где в единый многофункциональный комплекс были объединены два уже существующих театральных зала, новый зрительный зал на 650 мест и здание бывшего универмага в качестве административно-постановочного корпуса. Центральной доминантой стала величественная ротонда с портиком, которая служила фойе и главным входом. Строительство нового театрального комплекса обошлось в 12,5 миллионов долларов¹¹⁶. В эту сумму были включены средства штата Огайо, Национального фонда искусств, который начал финансирование создания архитектурного проекта с 1977 года¹¹⁷, и пожертвования, собранные Попечительским советом театра. Подписная кампания среди местных корпораций, фондов, промышленников, зрителей и населения прошла очень успешно и показала, что «Кливленд Плей Хаус» пользуется большим авторитетом среди своих сограждан. Открытие театрального комплекса, включающего новый третий зал под названием театр «Болтон» (Bolton Theatre) на 650 мест, состоялось в 1983 году¹¹⁸. Это явилось важным доказательством той значительной роли, которую сыграл театр в культурном и социальном развитии не только города, но и всего американского движения региональных театров.

Новый театральный комплекс «Кливленд Плей Хауса» объединил в единое целое три зрительных зала, вестибюль с ротондой, многочисленные дополнительные помещения – репетиционные, декорационные залы, бутафорские и костюмерные мастерские и склады, гримуборные, комнаты для

¹¹⁶ Thor Eckert Jr «How Cleveland Play House Sprouted its New Complex» // The Christian Science Monitor, January 12, 1984.

¹¹⁷ By Design 2: Grants Awarded by the Design Arts Program // National Endowment for the Arts, 1977-1987, Partners for Livable Places, Washington DC, September 1989, p.111.

¹¹⁸ History of Cleveland Play House, Official website [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.clevelandplayhouse.com/about/history> (Дата обращения: 10.10.2019)

занятий детской театральной школы, административные офисы, а также картинную галерею, магазины сувениров, несколько ресторанов, предназначенных только для тех, кто купил театральные абонементы.

В сезоне 1983-1984 года, длившегося с октября по июнь, на всех площадках театра было показано 13 спектаклей, в числе которых имевший успех «Амадей» П. Шеффера¹¹⁹. В этом спектакле режиссером выступил Филипп Керр, сценографию осуществил главный художник театра Пол Роджерс. Сальери играл один из старейших актеров театра Ричард Галверстон, работавший там с 1957 года. Для роли Моцарта был специально приглашен Остин Пендлтон (Austin Pendleton), известнейший актер некоммерческих театров.

В самом спектакле главной становилась не тема зависти, а тема добра, искренности, беспомощности гения перед злом, злобой, делячеством, завистью. В отличие от многих других постановок и даже вопреки самой пьесе здесь главным становился не Сальери, а Моцарт. Все исполнители обладали высоким уровнем актерского мастерства, характерного для репертуарного театра: прекрасно разработанная внешняя техника, характерность, разнообразие и правда внутренней жизни. Подтверждение этому – в воспоминаниях О. Пендлетона, который после долгих лет творческой жизни отмечает эту работу в «Кливленд Плей Хаусе»¹²⁰.

Следует отметить, что Р. Оберлин очень внимательно и умело подходил к составлению репертуара, учитывая полисемичность аудитории, пожелания абонементодержателей, ожидания молодежи и художественные задачи труппы, что гарантировало высокую посещаемость. Примером может служить приведенный репертуар из 13 спектаклей, показанных в сезоне 1984-1985 года (Приложение № 1), в числе которых спектакли по произведениям А. Миллера, Ч. Диккенса, Л. Уилсона, А. Копита, С. Шэпарда¹²¹.

¹¹⁹ Theatre Profiles № 7, The Illustrated Guide to America's Nonprofit Professional Theatres, Theatre Communications Group, New York, 1986. P.127-128

¹²⁰ Broadway and screen veteran Austin Pendleton set to appear in Beck Center's 'Glengarry Glen Ross' // The Cleveland Press, September 4, 2019. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.cleveland.com/community/2019/09/broadway-and-screen-veteran-austin-pendleton-set-to-appear-in-beck-centers-glengarry-glen-ross.html> (Дата обращения: 11.10.2019)

¹²¹ Theatre Profiles № 7. P.128

Анализ приведенного репертуара сезона показывает, что афиша театра включала в себя как шедевры прошлого, так и все самое новое, талантливое и значительное в современной американской драматургии. Сбалансированная репертуарная политика привела к росту посещаемости театра, достигшей в сезоне 1984-1985 года 150 тысяч зрителей, среди которых 11 225 человек составляли абонементодержатели¹²². Бюджет также имел поступательную тенденцию роста – 3,2 миллиона долларов в сезоне 1984-1985 года¹²³, 3,7 миллиона долларов в сезоне 1986-1987 года.¹²⁴

В последующие годы театр следовал своим принципам репертуарной политики, хотя у него уже не было таких сильных фигур, как Ф. Макконнелл или Р. Оберлин. Художественные руководители стали меняться чаще. Уильям Рис (William Rhys), ведущий актер театра, преемник Р. Оберлина, продолжил традиции «Кливленд Плей Хауса». Затем Попечительский совет начал приглашать творческих лидеров из других региональных театров, чтобы придать коллективу новое творческое развитие.

С 2004 по 2013 год художественным руководителем работал Майкл Блум (Michael Bloom), опытный режиссер, ставивший спектакли почти во всех известных региональных театрах страны. Он также преподавал в Нью-Йоркском, Гарвардском и Техасском университетах. В трудные годы наступившего экономического кризиса 2008 года Майкл Блум старался сохранить план по количеству новых постановок. В эти годы бюджет театра не имел тенденции роста и до сезона 2009-2010 года составлял единую сумму в размере 6,1 миллиона долларов¹²⁵. Это означало фактическое сокращение возможностей театра, в том числе по выпуску новых спектаклей. Подобные негативные тенденции стали характерными для большинства некоммерческих театров, что свидетельствовало об определенном кризисе движения региональных театров.

Вследствие этого количество премьер в «Кливленд Плей Хаусе» в сезоне

¹²² Ibid. P. 127

¹²³ Ibid.

¹²⁴ Theatre Profiles № 8, The Illustrated Guide to America's Nonprofit Professional Theatres, Theatre Communications Group, New York, 1988. P. 42

¹²⁵ Theatre Profiles Archive - Theatre Communications Group [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://profiles.tcg.org/tools/profiles/member_profiles/profile_detail.cfm (дата обращения: 11.10.2019)

2010-2011 года вместо привычных 10-12 сократилось до семи¹²⁶, четыре из них готовились в копродукции, что дополнительно снижало расходы театра и экономило его бюджет. Анализируя репертуар данного сезона (Приложение № 2), важно отметить разнообразие спектаклей по жанрам и темам.

При этом необходимо подчеркнуть, что все без исключения руководители театра прилагали усилия к тому, чтобы демократизировать зрительскую аудиторию путем просветительской и культурно-воспитательной работы, начиная с будущих зрителей — детей. Именно в «Кливленд Плей Хаусе» Ф. Макконнеллом была создана первая во всей Америке программа театрального образования вне академических рамок, предназначенная для детей и подростков. Она продолжала не только существовать все эти долгие годы, но и расширяться, находя различные новые формы. Уже немало воспитанников этой студии работало в театре в разных структурных подразделениях. Самыми знаменитыми выпускниками стали «звезда» Голливуда Пол Ньюмен и Джоэл Грей, исполнивший роль Эмси – конференсье в «Кабаре» на сцене и в фильме.

Еще больше выпускников и участников Детской студии стали преданными зрителями театра, покупателями абонементов, членами Попечительского совета, спонсорами. Многие зрители начали ходить в театр, когда были детьми или студентами. Поэтому театр уделял постоянное внимание расширению ежегодной образовательной программы для молодежи – доступные цены на утренние спектакли для студентов, бесплатные выездные выступления перед студентами и школьниками старших классов, ежегодный Шекспировский фестиваль. С сезона 1971-1972 года стала действовать программа «Плейхаус приходит в школу», когда молодые актеры театра проводили подготовительные занятия и репетиции с учащимися, предваряя их первое посещение театра.

Тогда же наладились постоянные контакты с Факультетом театра расположенного в городе университета (Case Western Reserve University), студенты и выпускники которого проходили практику в театре. С 1996 года это переросло в постоянное сотрудничество в рамках программы трехлетнего

¹²⁶ Theatre Profiles Archive – Profile detail [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://profiles.tcg.org/tools/profiles/member_profiles/profile_detail.cfm (Дата обращения: 11.10.2019)

обучения студентов, где режиссеры и актеры «Кливленд Плей Хауса» вели занятия по различным дисциплинам, включая «Мастерство актера», «Сценическую речь» и «Движение», а также проводили практику студентов, ставили учебные спектакли и привлекали своих учеников к участию в премьерах театра. Выпускники получали степень магистра изящных искусств (Master of Fine Arts)¹²⁷ и становились членами актерского профсоюза. Эта программа положительно себя зарекомендовала и пользовалась большой популярностью.

«Кливленд Плей Хаус» занимал важное место в процессе развития движения региональных театров США. Он имел решающее значение для культурной жизни Кливленда и всего штата Огайо. В этом региональном центре под влиянием некоммерческого драматического театра сложилась благоприятная среда, способствующая большому вниманию и интересу к сценическому искусству широких кругов населения.

Подобно другим городам района Великих Озер, где никогда не было рабства и куда темнокожие рабы стремились убежать, в Кливленде всегда были очень сильны аболиционистские настроения. Когда театр показал свои первые спектакли, то его примеру последовали темнокожие любители искусства и организовали «Караму Хаус». На языке суахили слово «Караму» означает и центр поселения, и место увеселения. «Караму Хаус» отвечал обоим этим значениям. Это и школа искусств, где изучали музыку, танец, театральное искусство, литературу, живопись, скульптуру, где мог обучаться каждый человек независимо от расовой принадлежности и от возраста. Это и творческий центр, где в классах и галерее выставлялись лучшие работы участников художественного отделения, а в залах и аудиториях показывались спектакли и концерты тех, кто пробовал свои силы в музыке, пении и кто посвятил себя сценическому искусству. В театральном отделении «Караму Хаус» ставились как спектакли, прогремевшие на всю страну, там и скромные ученические представления. Но в целом это культурно-образовательное учреждение со своими классами и студиями открыло многим дорогу для познания искусства. В

¹²⁷ Case Western Reserve University, Master of Fine Arts in Acting [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://theater.case.edu/master-of-fine-arts-in-acting/> (Дата обращения: 11.10.2019)

формировании общего социокультурного развития города вклад «Караму Хаус» неocenim и показателен. Особенно ясно это проявилось в 1960-е годы, в разгар расовых волнений¹²⁸.

Воспитательная деятельность «Кливленд Плей Хауса» повлияла на другие художественные инициативы региона. Так, 11 июля 1962 года по предложению жителей в пригороде Кливленда Лейквуде был открыт Шекспировский фестиваль Великих озер (Great Lakes Shakespeare Festival), предназначенный для показа классических произведений¹²⁹. Это летний театр с большим залом на 989 мест, который успешно выполнял свою задачу, знакомя с достижениями мировой классики и, в первую очередь, шекспировскими шедеврами жителей Большого Кливленда, штата Огайо и туристов, приехавших со всей страны.

В городе делалось несколько попыток создать небольшой некоммерческий художественный театр, более современный и демократический, чем «Кливленд Плей Хаус», который бы не стал с ним соревноваться, но к его академизму добавил бы новую ноту эксперимента и авангарда. В течение многих лет такую роль выполнял театр «Добама» (Dobama Theatre), созданный в 1959 году группой энтузиастов во главе с режиссерами Дональдом Бианки и его женой Мэрилин Бианки¹³⁰. Не имея собственного здания, театр в течение девяти лет показывал выездные спектакли в городе и ближайших районах. «Мы мечтали открыть сезон в здании на улице Ковентри Роуд осенью 1964 года, но только в мае 1968 года это стало возможным»¹³¹, – вспоминал Д. Бианки.

К середине 80-х годов XX века театр ставил на своей сцене пять пьес в сезон, тщательно отобранных, обязательно новых значительных как в художественном, так и в социальном отношении для городских зрителей. Все участники театра – актеры, режиссеры, художники, музыканты – были профессионалами. Здесь они работали бесплатно, зарабатывая на жизнь в другом месте, как и руководитель театра «Добама» Дональд Бианки – известный

¹²⁸ «And Now Cleveland» // The Reporter, XXXV, August 11, 1966. P.8

¹²⁹ History of Great Lakes Shakespeare Festival [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.greatlakestheater.org/about/history> (Дата обращения: 11.10.2019)

¹³⁰ Dobama Theatre Official Website [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dobama.org/history> (Дата обращения: 11.10.2019)

¹³¹ Massara R. Dobama Founder, Theatre Notes // The Akron Beacon Journal, Akron Ohio, 22 August 1999. P.61

телевизионный автор и режиссер. Члены коллектива переоборудовали просторный подвал, где ранее располагался кегельбан, в театральный зал со сценой-ареной, с трех сторон окруженной местами для зрителей. Стены крошечного фойе украшали фотографии, рецензии из газет и награды, полученные театром за спектакли, признанные лучшими в городе, а за выдающиеся достижения – от Театрального союза штата Огайо (Ohio Theatre Alliance) и от кливлендских критиков. Также можно было увидеть объявление о ежегодном конкурсе детской пьесы памяти режиссера и актрисы Мэрилин Бианки (The Marilyn Bianchi Kids' Playwriting Festival), проводимом театром. Этот конкурс пьес, написанных учениками школ Кливленда разного возраста, проводился с 1978 года и являлся единственным в своем роде для всей страны¹³². Летом устраивался фестиваль, где проходило награждение победителей, сборник их пьес издавался, а самые лучшие ставились на сцене.

В 1982 году Дональд Бианки поставил психологическую драму «Хороший» («Good») английского драматурга С.-П. Тейлора как трагический мюзикл, где происходит перерождение главного героя из интеллигента и гуманиста в фашиста¹³³. Трагический гротеск — сложный жанр, требующий следования определенному стилю с мастерством внутренней и внешней техники всех исполнителей. Поэтому вполне закономерно, что «Добама» через некоторое время перешел в статус профессионального театра.

После ухода из театра его основателя Д. Бианки, в связи с тяжелым финансовым положением театр лишился своего помещения. Несколько лет пришлось снова кочевать. В это время помог «Кливленд Плей Хаус», который предоставил театру «Добама» собственный зрительный зал. Свое современное местонахождение театр получил в одной из библиотек лишь в 2009 году. На реконструкцию театра было потрачено 350 тысяч долларов¹³⁴. С приходом новых

¹³² Annual Marilyn Bianchi Kids Playwriting Festival [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dobama.org/calendar/2019/6/7/41st-annual-marilyn-bianchi-kids-playwriting-festival> (Дата обращения: 14.10.2019)

¹³³ Taylor C. P. Good, Methuen Publishing, York, 1982. – 82 p.

¹³⁴ Brown T. Dobama Theatre (flush!) finally, happily (flush!) opens its new (flush!) venue // The Plain Dealer, 26 September 2009 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.cleveland.com/onstage/2009/09/dobama_theatre_flush_finally_h.html (Дата обращения 14.10.2019)

руководителей изменился и коллектив театра, и его репертуар, но сам театр продолжил существовать благодаря профессионализму и любви к своему делу всего коллектива, дотациям и грантам Совета искусств штата Огайо, Совета искусств и культуры округа и городского фонда.

В 1981 году в Кливленде возник еще один театр, который сумел найти свое место и завоевать право на существование и интерес зрителей. «Кливленд Паблик Театр» (Cleveland Public Theatre) — это экспериментальный театр, созданный Джеймсом Левиным (James Levin), три года проработавшим в театре «Ла Мама» (La Mama Theatre) в Нью-Йорке и решившим последовать его принципам в культурно-этнических условиях Кливленда, занимаясь преимущественно политическими и социальными проблемами. Приглашая драматургов и актеров из «Сан-Франциско Майм Трупп» (The San Francisco Mime Troupe), политического театра, коллективу удалось организовать культурно-просветительскую работу среди различных этнических групп обитателей «внутреннего города» (англ. - inner city). История появления этого эвфемизма для «негритянского гетто» рассматривается в статье Д. Шварца¹³⁵. «Кливленд Паблик Театр» создал бесплатную театральную школу, которую посещали социально незащищенные слои населения, в том числе подростки и безработные. В результате активной деятельности и стало возможным отреставрировать ветхий театр на Гордон-сквер, построенный в 1912 году, и впоследствии получить грант от Национального фонда искусств в размере 135 тысяч долларов США¹³⁶ и таким образом расширить свою деятельность.

История становления некоммерческих театров на примере рассмотренных художественных коллективов доказывает положительную роль «Кливленд Плей Хауса» в развитии театральной среды всего региона. «Кливленд Плей Хаус» одним из своих приоритетов считал предоставление своих залов другим художественным коллективам в случае необходимости. Он помогал всем

¹³⁵ Schwartz D. How America's Ugly History of Segregation Changed the Meaning of the Word 'Ghetto' // Time, 24 September 2019. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://time.com/5684505/ghetto-word-history/> (Дата обращения 14.10.2019)

¹³⁶ Department of the Interior and Related Agencies Appropriations for 2003, Hearings Before a Subcommittee of the Committee on Appropriations, Part 5, U.S. Government Printing Office, Washington, 2002. P. 972

некоммерческим творческим организациям, оказывая содействие театру «Добама», Кливлендскому камерному оркестру, Театру для глухих и многим другим начинающим труппам. Отметив в 2015 году свое 100-летие, он по-прежнему являлся авторитетным региональным художественным коллективом и входил в список лучших региональных театров США. Ему была вручена престижная премия «Тони» за достижения в категории региональных театров¹³⁷.

В едином ансамбле зданий, являющимся памятником архитектуры, разместились уже пять зрительных залов на 548, 505, 312, 138 и 120 мест. На официальном сайте «Кливленд Плей Хауса» сообщается, что за свое существование 12 миллионам зрителей было показано более чем 1300 постановок пьес, среди которых было более ста мировых и американских премьер¹³⁸. Таким образом, проведенный анализ показал, что «Кливленд Плей Хаус» не только стабильный городской театр, но важнейший региональный культурный центр районов Кливленда и всего штата Огайо.

1.3. Школа драмы театра «Гудман» в Чикаго (штат Иллинойс)

Совсем по-иному развивался другой театр, пронесший идею созидания и развития профессионального театрального искусства в США. Театр «Гудман» (Goodman Theatre) был основан в Чикаго в 1922 году благодаря пожертвованию в 250 тысяч долларов от Уильяма и Эрин Гудман Чикагскому Институту искусств в память об их сыне Кеннете, умершем от эпидемии гриппа в 1918 году¹³⁹. Кеннет Гудман был активным участником движения «малых театров». Он написал, издал и поставил в Чикаго несколько пьес и мечтал об идеальном театре, который сочетал бы в себе профессиональное обучение и высокие стандарты игры на сцене. Здание, построенное для осуществления этой мечты,

¹³⁷Tony Awards Winners 2015 [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

<https://www.tonyawards.com/winners/year/2015/category/regional-theatre-tony-award/show/any/> (Дата обращения 14.10.2019)

¹³⁸Cleveland Play House Named One of the Top 10 Regional Theatres in the U.S. // Press Release, 27 January 2015 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.clevelandplayhouse.com/news/2015/01/27/cleveland-play-house-named-one-of-the-top-10-regional-theatres-in-the-us> (Дата обращения: 14.10.2019)

¹³⁹Goodman Theatre History [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.goodmantheatre.org/About/Our-History/> (Дата обращения: 15.10.2019)

открылось 20 октября 1925 году¹⁴⁰ и представляло собой хорошо оснащенный профессиональный театр с удобным зрительным залом на 685 мест и помещением для драматической школы. На должность художественного руководителя Институт искусств пригласил Томаса Вуда Стивенса (Thomas Woods Stevens), коллегу К. Гудмана по движению «малых театров», знаменитого педагога и режиссера Школы изящных искусств Питтсбургского технологического института. Театр с самого начала был создан с благотворительными и просветительскими целями и входил в состав академического образовательного учреждения. Он стал действовать как постоянный региональный театр, не ставящий для себя цели получать прибыль. Это соответствовало убеждениям руководителя, и он собрал отличную профессиональную труппу, а также сформировал репертуар, сбалансировав классические и современные произведения, новую драму и экспериментальные поиски.

Стивенс возглавлял театр на протяжении пяти лет, до 1930 года, когда ему пришлось покинуть пост из-за разногласий по поводу дефицита, накопившегося у театра. Институт искусств заменил его Губертом Осборном — учеником Стивенса, который руководил театром следующие пять лет до тех пор, пока Институт искусств не решил, что содержание профессиональной театральной труппы обходится слишком дорого. Театральную труппу распустили, и публичные представления прекратились на долгие годы.

Но Школа театра Кеннета Гудмана была открыта для всех желающих. В 1935 году руководство Института искусств назначило руководителем Мориса Гнесина (Maurice Gnesin), имеющего российское происхождение, которого в сезон 1929-1930 года принял на работу Т.Д. Стивенс. Возглавив школу, М. Гнесин вместе со своим коллегой и другом актером-эмигрантом Дэвидом Иткиным (David Itkin) превратил школу в лучшее в стране образовательное учреждение, дающее профессиональную актерскую подготовку. Существующая как отделение Института искусств, школа обеспечивала университетское

¹⁴⁰ Schiecke K. *Downtown Chicago's Historic Movie Theatres*, McFarland & Company, 2011. P.166

образование и предоставляла возможность получить степень бакалавра или магистра искусств. Но при этом в ней была налаженная система студенческой трехлетней практики в профессиональном театре. Гнесин и Иткин не только сохранили эту практику, но даже расширили ее. Утром проводились занятия в классах, а послеобеденное время было посвящено репетициям. После закрытия театра практика была продолжена, каждый год студенты выпускного курса школы готовили и показывали в институте восемь постановок, двенадцать пьес репетировалось для показа в студийном малом зале. Каждая из учебных работ представлялась на сцене в течение двух недель, в большом зале посмотреть спектакль мог любой желающий, заплатив один доллар.

Школа также славилась своим детским театром, возглавляемым в течение долгих лет Шарлоттой Чопеннинг (Charlotte B. Chorpenning). С осени до лета дети со всего города приходили сюда по субботам и воскресеньям на утренние и дневные представления, чтобы посмотреть на сцене сказки. Ш. Чопеннинг была и автором инсценировок, и постановщиком, и учителем. В детских спектаклях выступали студенты второго и третьего курсов, из которых режиссер строго отбирала самых талантливых исполнителей. Всего в большом зале было поставлено более 80 премьер¹⁴¹. Детские спектакли не только позволяли студентам проходить длительную профессиональную практику, но и имели большое образовательное и воспитательное значение для населения всего города. Юные жители Чикаго впервые знакомились с театральным искусством именно на этих спектаклях по выходным дням. Инсценировки Ш. Чопеннинг ставились во всех детских театрах США. В память о ней как о деятеле детского театра и драматурге Американский театрально-образовательный альянс учредил в 1966 году премию для драматургов имени Шарлотты Чопеннинг (Charlotte B. Chorpenning Playwright Award)¹⁴², которой награждались за творчество известные американские авторы пьес для детей.

Театральная практика имела важное значение для повышения уровня

¹⁴¹ Chorpenning C. Twenty-One Years With Children's Theatre, Anchorage: Children's Theatre Press, 1954. P.2

¹⁴² American Alliance for Theatre and Education, Charlotte B. Chorpenning Playwright Award Winners [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.aate.com/award-winners#Chorpenning> (Дата обращения: 15.10.2019)

профессиональных знаний и умений студентов. Именно поэтому школа завоевала высокую репутацию и выпустила очень много высокопрофессиональных артистов театра и кино, в числе которых Джеральдина Пейдж, Карл Молден, Сэм Уонамейкер, Хосе Кинтеро.

В 1957 году, после смерти М. Гнесина и ухода на пенсию Д. Иткина, Институт искусств предложил пост директора Джону Рейчу, ученику Макса Рейнхардта, который принял это предложение, поставив условие обязательного возобновления в театре «Гудман» профессиональной театральной деятельности. В последующие годы наряду с преподаванием он реорганизовывал деятельность школы для превращения ее в профессиональный театр с постоянной труппой. Выполнение этой задачи потребовало время, и театр открылся только осенью 1969 года.

За эти годы многое изменилось в США и, в частности, в театральной жизни. Движение региональных театров развернулось, широко распространилось по всей стране и доказало, что этот процесс уже необратим. В Чикаго возникали все новые театры, многие из них закрывались, другие продолжали работать, развиваться, экспериментировать, расти. Театр «Гудман», в отличие от «Кливленд Плей Хауса», мог влиять на новое театральное сообщество своего города лишь опосредованно, так как самому этому театру еще только предстояло найти свое место в новых социально-экономических условиях. Анализ его деятельности будет посвящен отдельный раздел во второй главе настоящей диссертации.

1.4 «Бартер Театр» в Абингдоне (штат Вирджиния)

Совершенно другие принципы становления и функционирования были характерны «Бартер Театру» (Barter Theatre) в городе Абингдон, в штате Вирджиния. Население города составляло менее пяти тысяч жителей, но театр работал очень долго и был известен во всей стране, являясь одним из самых ранних провозвестников децентрализации театрального искусства в США. Что же позволило этому театру так долго и успешно существовать, став

достопримечательностью в культурной жизни всей страны?

«Бартер Театр» был создан в 1933 году, в самый разгар Великой депрессии. Американские исследователи Т. Е. Холл, Дж. Д. Фергюссон¹⁴³ и Р. Мюррей¹⁴⁴ в своих монографиях дают многочисленные сведения о мировом экономическом кризисе, поразившем страну еще в 1929 году, когда разорялись банки, закрывались предприятия и заводы, и миллионы людей оставались на долгие годы без работы, жилья и каких-либо средств к существованию.

Молодой безработный актер Роберт Портерфилд (Robert Porterfield) понимал, что в эти катастрофические годы ни ему, ни многим другим начинающим актерам не удастся получить работу в Нью-Йорке. Он решил уехать с группой единомышленников в маленький город Абингдон, подальше от Бродвея, и там основать свою труппу по примеру летних театров, показывая спектакли местным жителям, приезжим и населению всей округи. Р. Портерфилду пришла оригинальная идея — учитывая тяжелые экономические обстоятельства, плату за билеты предлагалось брать не только деньгами, но и съестными продуктами, по бартеру. Абингдон был выбран потому, что в нем пустовало здание летнего театра на 380 мест.

Весной 1933 года Роберт Портерфилд и двадцать два актера прибыли в Абингдон. Театр открылся 10 июня 1933 года спектаклем «Послезавтра» по пьесе Дж. Голдена. Входная плата составляла 30 центов или их эквивалент в съестных продуктах¹⁴⁵. Идея была нова и столь подходила для кризисных условий американской жизни, что не только позволила коллективу молодого театра пережить тяжелые годы, но и прославила его на всю страну. Разумеется, длительную деятельность театра обеспечила не только идея бартера. Портерфилд сумел столь же оригинально и творчески построить репертуарную политику коллектива, ориентируясь на демократическую публику, направляя интересы театра к современным пьесам, актуальным проблемам. Конечно, он не забывал о

¹⁴³ Hall Thomas E. and J. David Ferguson. The Great Depression: An International Disaster of Perverse Economic Policies, University of Michigan Press, 1998. – 216 p.

¹⁴⁴ Мюррей Р. Великая депрессия в Америке: перевод с английского / Мюррей Ротбард. Москва: ИРИСЭН: Мысль, 2012. – 520 с.

¹⁴⁵ Barter Theatre Opens in South // The Ogden Standard-Examiner // The Ogden Standard-Examiner, Utah, 13 June 1933. P.9

просветительских задачах, постоянно обращаясь к лучшим произведениям английской и мировой классики. При этом руководитель театра особенно заботился о составе труппы, для развития которой приглашал талантливых молодых актеров, предоставляя им увлекательную работу. В результате такой политики слава театра росла, подписка на абонементы постоянно увеличивалась, гастролей труппы с нетерпением ждали по всему штату. Пиком популярности театра стали 40-е годы XX века. В 1946 году «Бартер Театр» был официально объявлен театром штата Вирджиния¹⁴⁶, этот статус давал коллективу характеристику значительной творческой организации, поднимая его престиж в регионе. Правительство штата Вирджиния юридически закрепило социокультурные достижения театра.

Закономерно, что в 1949 году спектакль «Гамлет» в постановке «Бартер Театра» был избран представлять США на известном Шекспировском театральном фестивале в замке Кронборг в Эльсиноре, в Дании. Успех этих гастролей еще более расширил популярность театра, его стали приглашать и в соседние штаты США – Теннесси, Северная Каролина, Кентукки¹⁴⁷.

«Бартер Театр» последовательно стал проводить все более широкую воспитательную, образовательную и культурную работу, организовав лекции по истории драмы и театра для учителей и школьников, и постоянно совершенствовал и углублял эти направления, превратившись в культурный центр целого региона США, где до этого не было столь эффективной театральной деятельности, влияющей на социокультурное развитие штата.

Р. Портерфилд руководил театром тридцать девять лет, и после его смерти в 1972 году художественным руководителем и одновременно продюсером театра был избран Рекс Патингтон (Rex Partington). Он продолжил традиции коллектива, уделив главное внимание художественному уровню театра, сохранению его как репертуарного, ставящего качественную драматургию разных стилей и эпох. С постоянной труппой, усиленной приглашенными

¹⁴⁶ Volz J. Working in American Theatre: A Brief History, Career Guide and Resource Book for over 1000 Theatres, Methuen Drama, London, 2011. P. 210.

¹⁴⁷ Maples B. «Tallulah Bankhead Says New Stars Good; Barter Theater [sic] Offers Place To Prove It» // Kingsport Times-News, July 24, 1949. P. 9.

актерами, режиссерами и сценографами, «Бартер Театр» каждый сезон показывал 8 или 9 пьес на старой главной сцене. На вновь построенной малой сцене, названной «Бартер Плейхаус» (Barter Playhouse), расположенной напротив здания большого зала и рассчитанной на 138 мест, ежегодно ставилось несколько экспериментальных работ. При этом особое внимание уделялось национальной драматургии: помимо пьес известных авторов в репертуар обязательно включались по меньшей мере одна новая пьеса и один или два мюзикла. Кроме того, в «Бартер Плейхаусе» постоянно действовала программа работы с пьесами начинающих авторов, когда в ходе репетиций молодой драматург мог наблюдать, как его произведение совершенствовалось в процессе постановки, что давало ему возможность понять свои слабые стороны и поправить сочинение.

Образовательная и воспитательная программа «Бартер Театра» постоянно расширялась. Показательно, что с течением времени подобная деятельность коллектива стала значительным компонентом театральной педагогики юга страны. В театре ввели привлекательное новшество — двухлетнюю стажировку по сценическому искусству с целью сближения с художественным профессиональным театром. В результате прослушиваний выбирали десять студентов, каждый из которых получал жилье, питание, обучение и возможность выступать в постановках «Бартер Плейхауса». Летом работали курсы для учащихся старше 18 лет, лучшие из выпускников могли войти в ансамбль учеников «Бартер Театра», играющий для молодежи.

Широко и разнообразно проводилась просветительская работа театра для детской аудитории не только города, но и всех окружающих районов. Летний детский театр был популярен, выезды в школы давали возможность учащимся видеть выступления артистов и участвовать в мастер-классах в разных образовательных учреждениях. Специальная программа «Артисты в школах» предусматривала кратковременные остановки театра в разных местах, иногда сроком до трех месяцев для более углубленной работы. В «Бартер Плейхаусе» проводились специальные занятия для школьных учителей и персонала

самодеятельных (community) театров по усовершенствованию их знаний и умений в постановке пьес. После спектаклей регулярно устраивались дискуссии между исполнителями и зрителями. Большой популярностью пользовалась бесплатная серия занятий «Театральные знания». Значительная часть этих образовательных и культурных программ была доступна и распространялась на весь штат Вирджиния, а со временем и на четыре соседних штата: Теннесси, Северную Каролину, Западную Вирджинию и Кентукки. «Бартер Театр» постоянно ездил в гастрольные турне по вышеназванным штатам и являлся настоящим региональным театром и культурным центром для этой географической части США. Как дань традиции над кассой всегда висела табличка с объявлением, что плату за билет можно внести наличными или их эквивалентом в продуктах.

Конечно, масштабы «Бартер Театра» не могут быть сравнимы с такими театрами, как «Кливленд Плей Хаус» или «Гудман» в Чикаго. Но тем не менее У. Баумоль и У. Боуэн в своем исследовании 1966 года «Исполнительские искусства: Экономическая дилемма»¹⁴⁸, опираясь на данные о деятельности «Бартер Театра», считали его весьма показательным и представительным и включили в число исследуемых тринадцати некоммерческих региональных театров.

По данным за сезон 1975-1976 года «Бартер Театр» работал как сезонный театр с апреля по ноябрь. Число подписчиков на абонементы достигло 5 317. Учитывая размеры Абингдона, эта цифра необычайно высока и свидетельствовала о том, что среди владельцев абонементов было очень много жителей из региона. Заполняемость зрительного зала – 61%¹⁴⁹. Через десять лет, в 1985 году, театр работал так же, но подписчиков стало меньше, только 2 772, зрителей - 71 378¹⁵⁰. А в следующем справочнике с данными за 1986 и 1987 годы сведения о числе подписчиков и зрителей отсутствуют. Это свидетельствует о трудной экономической ситуации в театре. После ухода Рекса

¹⁴⁸ Baumol W.J., Bowen W.G. Performing Arts: The Economic Dilemma, New York, 1966. – 598 p.

¹⁴⁹ Theatre Profiles № 3, The Illustrated Reference Guide to America's Nonprofit Professional Theatres, Theatre Communications Group, New York, 1979. P. 35

¹⁵⁰ Theatre Profiles № 7. P.105

Патингтона в 1992 году руководителем коллектива стал Ричард Роуз (Richard Rose), который занимал эту должность до 2019 года. Театр, являясь некоммерческой организацией, получал финансирование из различных источников, которые направлял на художественное развитие. Это позволило «Бартер Театру» укрепить свой профессиональный статус регионального театра и получить в 1996 году крупный для того времени грант в размере 150 тысяч долларов от Национального фонда искусств¹⁵¹, что подтвердило его значительную роль в культурном и социальном развитии американских региональных театров.

1.5. «Пасадена Плейхаус» (штат Калифорния)

Наряду с «Кливленд Плей Хаусом», театром «Гудман» в Чикаго и театром «Бартер» в Абингдоне следует отметить театр «Пасадена Коммьюнити Плейхаус» (Pasadena Community Playhouse) в Калифорнии. Анализ начального периода деятельности этого театра показателен как пример становления первых региональных театров США. Театр был организован в 1917 году молодым актером Джилмором Брауном (Gilmor Brown) в период бурного развития движения «малых театров». Под руководством Дж. Брауна, который впоследствии стал режиссером и театральным педагогом, его коллектив получил широкую известность и признание не только в своем городе, но и во всем штате Калифорния. Очень быстро из любительской труппы он превратился в профессиональный театр, исключив из своего названия слово «коммьюнити», но не порвав связи с городским сообществом. К 1925 году жители Пасадены, небольшого города, провели подписку, создали фонд и построили в самом центре превосходно оборудованное театральное здание. Именно в нем в течение нескольких десятилетий, до самой своей смерти в 1960 году, Джилмор Браун руководил многогранной творческой работой по воспитанию труппы, освоению разнообразного репертуара от возрождения шекспировских пьес до открытия

¹⁵¹ Barter Theatre History [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://bartertheatre.com/history/> (Дата обращения: 06.11.2019)

новейших национальных драматургов и экспериментальных опытов с театральным пространством.

Дж. Браун ставил классику, которую зрители Калифорнии не видели уже долгие годы. Особенное внимание он уделял постановкам произведений Шекспира, в течение многих лет последовательно не только показывая на сцене своего театра наиболее известные комедии и трагедии, но и знакомя зрителей даже с малоизвестными и редко исполняемыми его творениями. К 1937 году впервые в США «Пасадена Плейхаус» закончил показ всего шекспировского канона¹⁵², за что получил звание «Театр штата Калифорния»¹⁵³. Наряду с этим Дж. Браун включал в репертуар пьесы самых значительных современных драматургов, как известных, так и начинающих. Он показывал шедевры Б. Шоу, Ю. О'Нила и С. Фицджеральда, а также первые опыты У. Сарояна и Т. Уильямса. Характерно, что раннюю пьесу Теннесси Уильямса, написанную в соавторстве с Дональдом Уиндхэмом «Ты тронул меня!» (1943) и его одноактную пьесу в стихах «Очищение» (1944) поставила Марго Джонс¹⁵⁴, которая активно сотрудничала с этим театром и высоко его ценила.

В 1927 году Дж. Браун создал театральную школу (The Playhouse School of Theatre Arts), ставшую вскоре известной в США. В годы Великой депрессии именно театральная школа давала возможность существовать и самому театру. В 1937 году школу официально аккредитовали в качестве колледжа (College of Theatre Arts), и она стала регулярно направлять в Голливуд профессиональных актеров, за что и получила наименование «Фабрика звезд»¹⁵⁵. На просмотры новых спектаклей и экзаменационные показы съезжались самые известные голливудские продюсеры и кинорежиссеры. Интерес был вызван еще и тем, что руководитель театра активно занимался экспериментальной работой со сценическим пространством. Для этого кроме главного зрительного зала с

¹⁵² Шекспировский канон – собрание сочинений из 36 пьес, изданное в 1623 году, так называемое «Фолио 1623 года». В 1664 году к ним была добавлена пьеса «Перикл».

¹⁵³ Sundstrand J. K. The Great God Brown: Gilmore Brown, the Pasadena Playhouse, and the Depression // Southern California Quarterly, Vol. 75 No. 2, Summer 1993. P. 143-184

¹⁵⁴ Williams T. Notebooks, ed. by Margaret B. Thornton, Yale University Press, New Haven and London, 2007. P. 527

¹⁵⁵ Pasadena Playhouse Website [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.pasadenaplayhouse.org/about/> (Дата обращения 05.12.2019)

обычной сценой-коробкой, отделенной от зала порталной стеной, со временем построили еще четыре небольших зала, где воссоздали разнообразные формы открытой сцены, начиная с восстановления принципов елизаветинской сцены в интерпретации Ж. Копо и заканчивая сценой-ареной. Именно в «Пасадена Плейхаусе» Марго Джонс впервые познакомилась со сценой-ареной и поняла, какие возможности предоставляет подобная организация театрального пространства.

В кризисные 1930-е годы театр вынужден был существовать на доходы от театральной школы, основу труппы составляли ученики, пока еще не являвшиеся профессионалами, в связи с чем Актерский профсоюз «Эквити» не признавал его право считаться профессиональным театром, несмотря на высокие художественные достоинства его деятельности. После смерти Джилмора Брауна «Пасадена Плейхаус» постепенно стал терять свою популярность и закрылся в связи с банкротством в 1969 году. В период расцвета движения региональных театров в 1985 году театр «Пасадена Плейхаус» вновь открылся, после капитального ремонта здания стоимостью 4 миллиона долларов¹⁵⁶.

Пример развития театра «Пасадена Плейхаус» характерен для региональных театров США. Именно творческая личность художника-основателя, развивающего коллектив из любительского в профессиональный, при финансовой инициативе местного сообщества является главной движущей силой становления и эволюции американского некоммерческого театра. Имена основателей региональных театров Джилмора Брауна, Реймонда О'Нила, Роберта Портерфилда, Марго Джонс были гарантией творческо-организационного развития каждого коллектива в период отсутствия юридической формы некоммерческой организации.

1.6. «Арена Стейдж» в Вашингтоне (округ Колумбия)

Период массового зарождения движения региональных профессиональных театров США приходится на 60-е годы XX века. Его возглавил знаменитый театр

¹⁵⁶ Newton E. Pasadena Playhouse : Heat Is on Theater for Hit Season // Los Angeles Times, February 15, 1987 - [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1987-02-15-ga-3344-story.html> (Дата обращения: 09.11.2019)

«Арена Стейдж» (Arena Stage), созданный в 1950 году Зельдой Фичендлер (Zelda Fichandler). Пятнадцать лет «Арене Стейдж» приходилось рассчитывать в основном только на доходы от продажи билетов. Это стоило непрерывной работы - за первые пять лет поставили 55 спектаклей. В 1955 году обветшавшее здание театра было закрыто, и пришлось искать новую сценическую площадку. Обосновались в здании бывшего пивного завода, где устроили зал на 500 мест. Здесь «Арена Стейдж» провела следующие пять лет. Работать стало экономически эффективнее, так как большая вместимость зала существенно повысила доходы от кассы театра. В 1957 году театральный коллектив получил статус некоммерческого предприятия, что облегчило финансовое положение.

Вскоре снова возникла проблема нового помещения в связи с тем, что здание, в котором располагался театр, должно было быть снесено. Руководители театра, заручившись поддержкой Фонда Форда¹⁵⁷, решили строить собственное здание. В его проектировании участвовала и Зельда Фичендлер. Обратившись в начале своей деятельности к сцене-арене вынужденно, Зельда Фичендлер приняла ее лаконичность, динамичность, современность и близость к зрителю. Расположенный в центре зала четырехугольник сцены со всех четырех сторон окружали 827 мест для зрителей, при необходимости один из секторов зала можно было частично или полностью убрать. Через десять лет к этому залу присоединился новый Зал Кригера (Krieger Hall) на 514 мест, построенный по совершенно другому принципу: веерообразный зрительный зал имел трансформируемую сцену обычного типа с задником. Строительство было закончено лишь после того, как были открыты в 1976 году еще два небольших зала: «Старая Бочка» (The Old Vat) – предназначенное для музыкальных спектаклей кабаре на 180 мест, и сценическая мастерская с трансформируемой сценой и залом на 130 зрителей для экспериментальных работ¹⁵⁸.

Театр открылся 30 октября 1961 года спектаклем «Кавказский меловой

¹⁵⁷ Фонд Форда (Ford Foundation) — американский благотворительный фонд, созданный в 1936 году для финансирования гуманитарных программ, продвижения международного сотрудничества. Активно сотрудничает с крупнейшими организациями исполнительских искусств США после получения ими статуса неприбыльных (некоммерческих) организаций.

¹⁵⁸ The Mead Center History [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.arenastage.org/about-us/the-mead-center/> (Дата обращения: 06.11.2019)

круг» Б. Брехта в постановке режиссера Алана Шнайдера¹⁵⁹.

В «Арене Стейдж» строго выдерживались принципы художественного театра: высокий уровень репертуара, постоянная, хотя и очень небольшая, труппа. Репертуар всегда строился в соответствии с требованиями художественной программы: во-первых, классика, известная и редко появляющаяся на сцене; во-вторых, новая драма и оригинальные пьесы, написанные современниками. Зельда Фичендлер считала, что только постановка новейших пьес, собственные репертуарные открытия смогут удержать ее театр от коммерциализма, сделают настоящим художественным центром города и всего региона.

Нужно было менять вкусы зрителей, и театр это делал последовательно, сталкиваясь с сопротивлением и преодолевая трудности. Вашингтон как столица государства имел свои преимущества и недостатки. С одной стороны, в городе было много людей с большими доходами: государственных служащих, конгрессменов, сенаторов, дипломатов. Но все же эта категория в силу своей сменяемости не могла стать основой постоянной зрительской аудитории. С другой стороны, в Вашингтоне очень велика прослойка жителей с небольшими доходами и невысоким уровнем образования, препятствующим пониманию классики. И в этих условиях театр неутомимо работал, расширял подписку на абонементы, увеличивал зрительскую аудиторию.

«Арена Стейдж» развивалась быстрее, чем другие региональные театры благодаря профессиональной и длительной работе своего руководства, его способности предвидеть трудности и умению вовремя и правильно решать художественные и организационные задачи. Зельда Фичендлер, занимая должность художественного руководителя, старалась совершенствовать свой театр, имея полное взаимопонимание с управляющим директором Томасом Фичендлером. В коллективе многое приходилось делать впервые – в региональном движении только формировались организационные формы и модели деятельности.

¹⁵⁹ The Performing Arts and American Society, ed. by W. McNeil Lowry, The America Assembly, Columbia University, 1977. P. 110.

Конечно, лидеры региональных театров, и Зельда Фичендлер в том числе, помнили о «попытках наших собственных идеалистов»¹⁶⁰ — Гражданском Репертуарном театре Евы Ле Гальенн, театре «Груп», театре Марго Джонс. Именно отсюда пришла идея постоянной труппы и репертуарной системы. И хотя полностью ее осуществить оказалось невозможно, тем не менее Зельда Фичендлер с самого начала уделяла самое большое внимание организации труппы.

В коллектив не просто набирали талантливых актеров, но искали единомышленников, понимая, что главное в театре — это актер и труппа, как «естественное обиталище актера»¹⁶¹.

Такое отношение к труппе и актеру не могло не сказаться на деятельности театра. Многие артисты работали в «Арене Стейдж» долгие годы (иногда более десяти лет), часто возвращались в театр после работы в кино и на телевидении. Привлечению лучших исполнителей в региональные театры, в «Арену Стейдж», например, содействовал Фонд Форда. В частности, в 1960 году он выделил средства на создание труппы и на доплату известным актерам до зарплаты бродвейского минимума, что для исполнителей некоммерческих региональных театров было привлекательным условием. Всего этого небольшой вашингтонский театр в те времена, безусловно, не мог достичь самостоятельно.

Зельда Фичендлер никогда не боялась конкуренции, использовала опыт лучших театральных мастеров и коллективов Европы и приглашала наиболее талантливых режиссеров и в качестве постановщиков отдельных спектаклей, и как режиссеров на сезон. Много лет проработал в «Арене Стейдж» крупнейший американский режиссер Алан Шнайдер, часто приглашался на постановки известный Эдвин Шерин.

В результате такой художественной и организационной политики театр «Арена Стейдж» стал лидером в движении региональных театров и возглавил организации сценического искусства страны. Хотя нельзя не упомянуть о кризисах в его политике воспитания и завоевания зрительской аудитории. После

¹⁶⁰ Fichandler Z. Institution as Artwork // Theatre Profiles № 7. P. 8

¹⁶¹ Ibid. P.4

шестнадцати лет деятельности театра и постановки 150 пьес, около половины владельцев абонементов отказались подписаться на следующий сезон — почти восемь тысяч человек. Многие зрители жаловались, что два предыдущих сезона оказались чересчур специфичными, было слишком много экспериментальных работ, мало известных авторов и классики. В эти сезоны в театре шли пьесы Б. Шоу, А. Чехова, Ю. О’Нила, Т. Уайлдера, Ж. Ануя, вполне приемлемые и для просвещенных жителей Вашингтона. Но чересчур смелыми и необычными им показались вечер одноактных пьес Э. Ионеско и Г. Пинтера, «Галилей» Б. Брехта (в те времена Брехт почти не ставился в США), «Пляска сержанта Масгрейва» Дж. Ардена, написанная под большим влиянием Брехта, сюрреалистическая постановка пьесы Л. Андреева «Тот, кто получает пощечины», а также возобновление антивоенного мюзикла английского режиссера Джоанн Литтлвуд «О, эта прекрасная война!».

С середины 1960-х годов кризисная ситуация в стране была налицо — антивоенное движение, борьба чернокожих за гражданские права, выступления «новых левых»¹⁶² — театру пришлось пойти на компромисс со своими постоянными зрителями, отказавшись от острых тем и творческих экспериментов. Планируя новый сезон, руководство увеличило количество классических спектаклей и признанных авторов («Макбет» У. Шекспира, «Ревизор» Н. Гоголя, «Суровое испытание» А. Миллера, «Оглянись во гневе» Д. Осборна) и добавило в репертуар уже опробованную и признанную в Нью-Йорке острую политическую пьесу «Андерсонвилльский процесс» С. Левита. В результате количество желающих приобрести абонементы снова увеличилось, зал наполнился, зрители были довольны. Зельда Фичендлер также включила в репертуар посвященную негритянской проблеме американскую пьесу Г. Сэклера «Великая надежда белых», ставшую не только лучшей премьерой сезона 1967-1968 года, но также признанную наиболее важной и впечатляющей пьесой, поставленной в региональных театрах. О спектакле писали во многих газетах

¹⁶² Новые левые - направление в политике, отождествляющее себя, в частности, с идеей социального равноправия.

страны, в частности, в «Нью-Йорк Таймс»¹⁶³, и слава его была так велика, что пьесу купила одна из голливудских кинокомпаний, а сам спектакль был перенесен режиссером на Бродвей.

Известный театральный критик Дж. Новик на грант Фонда Форда объездил многие региональные театры США и на основании собранных материалов написал монографию «Вдали от Бродвея. В поисках постоянного театра». Автор пришел к выводу, что «Арена Стейдж» — это один из наиболее успешно работающих театров Америки, преуспевающий и в материальном, и в художественном отношении. Он высоко оценил труппу театра, отмечая, что даже если режиссерские работы не всегда отличались должным профессиональным уровнем, то актерский состав - великолепен: «иногда видно, что они играют не свои роли, иногда видно, что им слишком слабо помогают режиссеры, но даже в самом крайнем случае их работа высокопрофессиональна, а часто и даже выше этого»¹⁶⁴. Дж. Новик отмечал, что репертуар составлен с умением, требовательностью и смелостью, что театр обращался к лучшим образцам классической и современной драмы уже тогда, когда другие региональные театры не уделяли этому должного внимания. Однако театральный критик принимал не все спектакли. Например, о «Трех сестрах» Чехова в постановке З. Фичендлер (1966) он писал как о спектакле «угнетающе плоском и поверхностном»¹⁶⁵, но при этом отмечал прекрасную работу отдельных актеров: Дженет Сарно в роли Маши и Роберта Проски — в роли Кулыгина. По его мнению, театр еще не дорос до Чехова. Другой спектакль «Пляска сержанта Масгрейва» Дж. Ардена (сезон 1965-1966), с его точки зрения, удался, и вопреки мнению части местных зрителей Новик оценил этот спектакль намного выше бродвейской постановки, выпущенной на несколько дней раньше.

Режиссер Эрвин Шерин поставил эту пьесу-притчу, направленную против войны, насилия и зла, открыто театрально, умело использовав возможности сцены-арены, окруженной со всех сторон зрителями. Спектакль начинался и

¹⁶³ Barnes C. "Theater: 'White Hope' Tale of Modern Othello, Opens in Capital: Howard Sackler's Play Given at Arena Stage Jack Johnson Depicted as a Tragic Hero" // New York Times, December 14, 1967. P.57

¹⁶⁴ Novik J. Beyond Broadway: The Quest for Permanent Theatres. P. 44.

¹⁶⁵ Ibid.

заканчивался пляской, в которой участвовала вся труппа. Режиссер широко использовал брехтовский метод отчуждения, ни на мгновение не позволяя зрителям забыть, что они в театре. Актеры выходили на сцену по проходам между рядами зрителей. Несложные декорации и бутафорию открыто меняли сами исполнители. Многочисленные речи и споры героев были прямо обращены к находящимся в зале. Накал действия, отчаяние и обреченность, попытки Макгрейва и его товарищей донести правду о войне захватывали зрителей и звучали как самый современный рассказ о войне во Вьетнаме.

И все-таки самым известным спектаклем того времени стал «Великая надежда белых» Говарда Сэклера также в постановке Э. Шерина со знаменитым афроамериканским актером Джеймсом Эрл Джонсом в главной роли. В этой пьесе рассказывается о судьбе Джека Джонсона, первого чернокожего, ставшего чемпионом мира по боксу в тяжелом весе в начале XX века. В пьесе Сэклера он носит имя Джека Джефферсона, но его судьба — та же трагическая история человека, который выиграл титул чемпиона мира и сразу же был изгнан из родной страны. Против него выступают правительственные круги, травят фанатики-расисты. Он посмел полюбить белую женщину, и его арестовывают во время встречи с возлюбленной. Вынужденный покинуть родину, не имеющий возможности выступать в боях из-за отсутствия достойного противника — «великой надежды белых» — Джек Джефферсон остро чувствует, как уходит время, как золотой пояс чемпиона переломил его жизнь.

«Кусок медяшки, он зеленеет на мне, — говорит Джек, — но я не могу отделаться от него, и он не позволяет мне уйти»¹⁶⁶. Весть о том, что «великая надежда белых» наконец найдена, он воспринимает как выход и с готовностью начинает тренироваться. Ни нищета, ни отсутствие спарринг-партнера, ни даже последний страшный удар — самоубийство возлюбленной Элли — не могут сломить Джека. Силы не равны: на стороне «великой надежды белых» все — деньги, тренеры, пресса, восторженная толпа, помощь рефери; его портреты расклеены повсюду, о нем написаны песни. А за Джека — только небольшая

¹⁶⁶ Sackler H. The Great White Hope, Samuel French, New York, 1969. P. 57

группа черных, у которых даже нет денег, чтобы купить билет. В итоге Джек терпит поражение.

Г. Сэклер написал пьесу, действие которой разворачивается по всему миру, переносится из одной страны в другую, здесь много массовых сцен. История взлета и падения первого черного чемпиона мира рассказана динамично, эмоционально, напряженно. Режиссер Э. Шерин, сам опытный актер, мастерски поставил массовые сцены, куда кроме тридцати актеров вошли еще тридцать приглашенных любителей. Бой барабанов соединил в единое целое двадцать сцен, где представлены два мировых первенства по боксу, массовые уличные сцены, похороны, магическая церемония Вуду, молитвенное собрание, представление кабаре, вокзалы, кафе, площади, наполненные репортерами, фотографами, тренерами, любителями бокса, зрителями, сыщиками, полицейскими, молящимися. Шестьдесят актеров сыграли двести ролей, а режиссер объединил героев в динамичное сценическое действие, неуклонно движущееся к трагическому финалу.

Этот спектакль своим успехом обязан выдающемуся актеру Джеймсу Эрл Джонсону. «...Джонс пересек линию, отделяющую очень хорошего артиста от великого», — писал критик Готфрид¹⁶⁷. Эта роль сразу же сделала талантливого, упорного, но мало кому известного актера знаменитостью. До этого он достаточно долго работал во внебродвейских театрах Нью-Йорка. С 1960 года Джонсон начал сотрудничать с Шекспировским фестивалем Джозефа Паппа, играя все более сложные роли, вплоть до Отелло, Макбета и короля Лира в одноименных трагедиях. Так что к роли Джека Джефферсона в «Великой надежде белых» Джеймс Джонс подошел с большим и разнообразным актерским опытом.

Ему предстояло сыграть импульсивного и неистового по характеру человека, к тому же боксера. Актеру нужно было менять органику своего поведения, чтобы заставить поверить в своего героя. Он прочитал о Джеке Джонсоне все, что только можно было достать. По фильмам изучил манеру его

¹⁶⁷ Gottfried M. *Opening nights: Theater Criticism of the Sixties*, G. P. Putnam's Sons, New York, 1969. P. 164.

боя. Он стал тренироваться с такой самоотдачей, будто ему и вправду предстояло участвовать в матче. «Когда Джеймс Эрл Джонс одним махом выскакивает на сцену в роли Джека Джонсона, — писал один из самых известных критиков Б. Лаар, — ...кажется, что американское гаргантюанское пристрастие к силе и победе нашло свое физическое выражение»¹⁶⁸.

Но физическая сила — это только часть образа. Герой пьесы Сэклера в 1960-е годы воплощал в себе и судьбу Джека Джонсона, исторического героя, первого черного, ставшего чемпионом мира в начале века, и судьбу Мохаммеда Али, тогдашнего чемпиона мира, так же как и трагедию любого чернокожего в мире белых. Джонс прекрасно все это понимал и старался в создаваемом им образе все это выразить. Ученик Ли Страсберга, создавшего американскую версию системы Станиславского (The Method)¹⁶⁹, Джеймс Эрл Джонс в овладении образом шел «от себя», от своих переживаний и страстей.

Критик Б. Лаар считал, что в период крушения былых идеалов и ценностей американская нация требовала создания новых символов, новых национальных героев масштаба Дэви Крокета, Поля Беньяна или Буффало Билла. Именно такой эпический герой смог бы «очистить наши мечтания и дать ответ крушению наших надежд»¹⁷⁰. Но для либеральной совести американца тех лет, полагал Б. Лаар, такой герой может быть только черным. Именно поэтому, по его мнению, Джек Джефферсон из «Великой надежды белых» и является этим новым символом, героем новой мифологии, у которого можно почерпнуть силы, если не надежды. Этим и определяется значение спектакля «Арены Стейдж», его последующая популярность на Бродвее и в кино.

В 1969 году в «Арене Стейдж» была поставлена пьеса «Индейцы» молодого драматурга Артура Копита, обратившегося к истории и пытавшегося с ее помощью объяснить современность: расовые проблемы, насилие, войну во Вьетнаме. Премьера пьесы состоялась не в Америке, а в Лондоне, на сцене

¹⁶⁸ Lahr B. *Up Against the Fourth Wall: Essays on Modern Theatre*, Grove Press, New York, 1970. P. 265

¹⁶⁹ Черкасский С.Д. Система Станиславского и Метод Страсберга: опыт сравнительного анализа // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2011. № 143. С. 143.

¹⁷⁰ Lahr B. *Up Against the Fourth Wall: Essays on Modern Theatre*. P. 55-56.

театра «Олдвич» (The Aldwych Theatre), так как автор понимал, что на Бродвее его произведение обречено на провал. В своей пьесе А. Копит проводил мысль о том, что в американской цивилизации заложена особая традиция — традиция насилия, которая идет от завоевания Дикого Запада и уничтожения индейцев. На примере истории легендарного разведчика прерий Буффало Билла и его «Шоу Дикого Запада» драматург, нарушая привычные театральные клише, развенчивает миф о демократии, показывая, как белая Америка уничтожала своего первого врага – аборигенов. В 1991 году Элвин Кляйн в статье ««Индейцы» – эхо Вьетнама»¹⁷¹ отмечал, что события Вьетнамской войны послужили идеей создания пьесы А. Копитом. Современность пьесы, ее связь с событиями, потрясавшими страну, все, что делало невозможной постановку на Бродвее, как раз и привлекло вашингтонский театр. Ставил пьесу Д. Франкель, которого очень заинтересовала ее необычная театрализованная манера, решенная как сон Буффало Билла, коллизии жизни героя, в которой добрые намерения, мечта помочь людям все время вступают в противоречие с его поступками, а драма колонизации индейцев превращается в зрелищное и фантастическое шоу. Буффало Билл хочет быть защитником индейцев, но, освободив их из тюрьмы, он готов предложить им только выступление в своем шоу, где они могут лишь обратить былую славу в унижение.

Пьеса А. Копита представляет собой не столько изложение и развитие событий, сколько предлог для театральной игры, трагический балаган. Она также продемонстрировала способность соединять величие с пародией, историзм с современностью.

В «Великой надежде белых» Г. Сэклера и в «Индейцах» А. Копита театр «Арена Стейдж» доказал, как, не доходя до шокирующих крайностей откликаться на требования времени, не только обращаясь к важнейшим проблемам современности, но и эстетически — осваивая разнообразную драматургию. Именно поэтому один из самых влиятельных нью-йоркских театральных критиков того времени Клайв Барнс писал о премьере «Индейцев»:

¹⁷¹ Klein A. 'Indians,' an Echo of Vietnam // New York Times, October 20, 1991. P. 12

«Когда региональный театр своей премьерой производит сенсацию, он заслуживает внимания всей нации»¹⁷². Независимость театра от вкусов Бродвея привела к тому, что театр из Вашингтона стал устанавливать новые ценности на Бродвее, куда вслед за «Великой надеждой белых» были перенесены и «Индейцы». Знаменитый кинорежиссер Р. Олтмен снял по пьесе фильм «Буффало Билл и индейцы», пригласив на главную роль Пола Ньюмена (не только из-за его статуса «суперзвезды» Голливуда), бывшего одним из руководителей антивоенного движения Америки.

«Арена Стейдж» стала и первым театром, познакомившим московских зрителей с драматическим искусством Америки. Государственный департамент США избрал именно этот коллектив, чтобы продемонстрировать достижения сценического искусства своей страны за «железным занавесом». В октябре 1973 года в СССР были показаны два спектакля. Первой зрители увидели пьесу Т. Уайлдера «Наш городок», изобретательно и с глубоким пониманием стиля автора поставленную режиссером Аланом Шнайдером, много и плодотворно работавшим в этом театре. Уайлдер — писатель философского склада, размышляющий над сложными интеллектуальными и нравственными проблемами. Но он — не холодный философ, отрешенно оценивающий мир, а художник, который верит в человека, в добро, любовь, терпение. Его пьесы — это притчи во славу человека, так как театр — это лучшее средство передачи гуманистических чувств.

В статье «Это волнующее искусство» известный театровед К. Гладышева описывает гастрольный показ в Москве спектакля «Наш городок» Т. Уайлдера в постановке легендарного театра: «Сверху на авансцене свисает большая зеленая ветвь. На черном заднике пустой открытой сцены как бы в беспорядке развешаны различные предметы: стулья, комод, часы, картина, посудная полка, граммофон, плиты. Но если всмотреться внимательнее, то замечаешь, что вещи выбраны не случайно, — это обстановка кухни, точнее, двух: одной — попроще,

¹⁷² Barnes C. «The Theatre: 'Indians' in Washington: New Version Presented by Arena Stage Changes from London All for the Best» // New York Times, May 27, 1969. P.15

другой — побогаче. А потом как-то незаметно на сцене появляется плотный человек с трубкой в зубах. В спектакле этот персонаж так задуман постановщиком и воплощен актером Р. Проски, что он становится как бы ведущим: одновременно и человеком «от театра», и человеком «от жизни», одним из жителей этого маленького американского городка. Он может воссоздать на сцене свой городок. И вот «режиссер» намечает план городка: здесь — церковь, там — главная улица, дома. Для любителей всего натурального велит принести два стола; и уже кружатся каждая по своей кухне в безостановочной хозяйственной суете слева - миссис Гиббс (Л. Кэсс), а справа - миссис Уэбб (Д. Гровз). Обычный круговорот жизни обычной средней семьи как бы сливается в общий поток. Рождение - детство - любовь - женитьба - смерть... В соответствии со стилем автора режиссер решает спектакль в условной манере... Именно поэтому так впечатляет последний акт — похороны Эмили, смерть человека — смерть природы. Голая сухая ветвь сменила зеленую. Небо затянуто тучами. Идет дождь. Сцена идет в двух планах, и героиня Эмили (Д. Вист) попеременно существует в настоящем и в прошлом. Оттуда, вне грани бытия, особенно ясно видно, что даже простая, ничем не примечательная жизнь человека содержит в себе столько счастья, света, поэзии. Только это надо уметь видеть и ценить»¹⁷³.

Вторая постановка «...Получит в удел ветер» Дж. Лоуренса и Р. Ли посвящена жизни в ином ее ракурсе — не обычным будням, а исключительным событиям. Другие задачи — другая стилистика. Театр демонстрировал широту и разнообразие художественных приемов. «...Уже в первой же сцене просвечивает злая издевка над мещанским бытом городка, где «стиль методистский смешан с мавританским» не в одной только архитектуре. Ведь центральным конфликтом пьесы является воссоздание сути знаменитого «обезьяньего процесса», когда в 1925 году в цивилизованной Америке судили школьного учителя за то, что он посмел рассказать своим ученикам о теории эволюции Дарвина. Пьеса явилась откликом театра на не столь давние события — «охоту за ведьмами».

¹⁷³ Гладышева К.А. «Это волнующее искусство» // Известия. 1973. 18 октября. № 246. С. 4

Центральный конфликт спектакля решается в борьбе главных героев, представляющих два враждующих лагеря: прогресса и реакции. Глашатаем реакции является сенатор Брейди, неоднократный кандидат в президенты (Р. Проски). Его противник — известный адвокат Драммонд (Д. Элкар), прибывший защищать учителя Кейтса (М. Райт) ...оба прекрасных актера не сумели бы достигнуть такого впечатления, если бы им не помогал весь ансамбль актеров в массовых сценах, где каждый ощущает себя живым и полноправным участником спектакля»¹⁷⁴.

На творчество руководителя театра «Арена Стейдж» З. Фичендлер большое влияние оказала русская культура и учения К.С. Станиславского. В годы учебы в Корнельском университете она изучала русский язык и литературу и признавалась, что прочитала Чехова в оригинале раньше, чем в переводе на английский язык. Ее магистерская работа в Университете Джорджа Вашингтона была посвящена теме «Шекспир в Советском Союзе». Много лет спустя она увидела чеховские спектакли во МХАТе, что произвело на нее сильное художественное впечатление.

Профессионально, как режиссер и продюсер, благодаря этим спектаклям, по признанию З. Фичендлер, «полностью открылся новый уровень возможного сценического поведения... изменивший нашу работу»¹⁷⁵. Традиции русского углубленного психологического реализма во многом отвечали ее давнему и все более усиливающемуся с годами интересу к проблеме формирования профессионального актера. Огромный опыт руководителя театра и постановщика, знание методов работы лучших американских режиссеров, знакомство с деятельностью знаменитых театральных коллективов мира позволили Фичендлер усовершенствовать подготовку молодых актеров как в Школе искусств Нью-Йоркского университета, так и в Джульярдской школе исполнительских искусств¹⁷⁶, где она долго преподавала.

С точки зрения Зельды Фичендлер, в процессе формирования актера

¹⁷⁴ Там же.

¹⁷⁵ Fichandler Z. Institution as Artwork // Theatre Profiles № 7. P. 4

¹⁷⁶ Джульярдская школа (The Juilliard School) - одно из крупнейших американских высших учебных заведений в области искусства и музыки, расположенное в нью-йоркском Линкольн-центре.

важную роль играли вопросы внутренней (как добиться жизненного поведения) и физической (голос, речь, движение) техники, что вполне обычно. Но она от этих двух аспектов не отделяла и третий — ее в той же мере интересовали взгляды и убеждения молодых актеров, то, как они оценивали свою роль в развитии и формировании американского театра. Одна школа не могла полностью сформировать молодого актера. Мера развития его таланта определялась тем, поможет ли ему труппа, в которую он попадет, в его дальнейшем формировании, ибо «труппа — это естественное обиталище актера»¹⁷⁷. Так строила З. Фичендлер работу в собственном театре, создавая максимально благоприятные условия для каждого индивидуального таланта, воспитывая ансамбль артистов, объединенных единым стилем и общей точкой зрения.

Уже в середине 80-х годов XX века, в период повсеместного развития и институализации региональных театров 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. В своем театре З. Фичендлер направляла деньги на летние репетиции, давая возможность труппе заняться творчеством, экспериментированием, не связанным с подготовкой определенного спектакля. Три из шести недель летних экспериментов были проведены в Колледже Колорадо, где актеры, помимо собственных групповых опытов, проводили занятия со студентами. Такая работа чрезвычайно оживила творческий дух в театре, поэтому З. Фичендлер настоятельно рекомендовала и другим региональным коллективам использовать ее опыт.

Реноме театра было уже столь высоко, что вполне закономерным оказалось присуждение в 1976 году «Арене Стейдж» специальной премии

¹⁷⁷ Fichandler Z. Institution as Artwork // Theatre Profiles № 7. P. 8

«Тони» за театральные достижения¹⁷⁸. За все время существования «Тони», премия в этой номинации во второй раз (после первого вручения легендарному «Бартер Театру» в 1948 году) была вручена региональному, а не нью-йоркскому театру.

Активная участница и свидетель создания профессионального регионального театра, Зельда Фичендлер во всех своих выступлениях, беседах, статьях всегда подчеркивала, что ей и другим руководителям приходилось строить свои театры, не имея готовых моделей и каких-либо образцов; искать свои пути и решения, исходя из поставленных задач и реальных ситуаций, учась на собственных ошибках. Конечно, они знали о традициях Московского Художественного театра, немецких городских театров, использовали опыт движения английских репертуарных театров, а также в какой-то мере опирались на принципы послевоенного движения «народных» постоянных театров во Франции, Италии. Помнили и об американских деятелях, пытавшихся в 1920–1930-е годы внедрить в сложившуюся и отлаженную машину театрального бизнеса принципы театра как искусства, театра художественного. Разумеется, первых создателей региональных театров интересовало и то, что происходило за пределами Бродвея. Однако, на ранней стадии существования первых региональных театров деятельность внебродвейских коллективов фактически не выявляла готовую к воплощению организационно-творческую модель стабильно существующего некоммерческого театра. Потребовались время и опыт, чтобы были сформированы необходимые условия для дальнейшей эволюции принципов деятельности региональных некоммерческих коллективов.

Система финансирования организаций исполнительских искусств, театра в США вызвала дискуссии, что, в конечном итоге, привело к изменению статуса некоммерческих организаций, по которому могли регистрироваться новые региональные драматические коллективы. Принятие новых положений о некоммерческих организациях в Налоговое законодательство США в 1951 году и присвоении статуса «неприбыльный» (non-profit) некоммерческим

¹⁷⁸ Tony Awards Winners 1976 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.tonyawards.com/winners/year/1976/category/any/show/any/> (Дата обращения: 10.07.2020)

организациям, не имеющим своей главной целью получение прибыли, а именно: учреждениям образования, здравоохранения, сферы искусства, стали принципиальными для источников финансирования всех социокультурных организаций в США.

Новый статус некоммерческих организаций дал театрам возможность не предоставлять первоначальный капитал и не платить налоги по финансовым итогам своей деятельности. Однако это нововведение не распространялось на постоянные профессиональные театры, которые были включены в систему некоммерческих организаций США только после принятия соответствующих поправок о неприбыльных организациях в 1956 году ¹⁷⁹. Согласно законодательству США, некоммерческие театры, как и другие неприбыльные организации, должны были отвечать следующим требованиям:

- стремиться к служению общественным целям;
- быть организованными как благотворительные или неприбыльные организации;
- исключить в системе административного управления личную заинтересованность работников в получении собственной финансовой прибыли;
- иметь юридический статус, позволяющий получать благотворительные средства, на которые уже уплачены налоги.

Одним из неперенных условий существования некоммерческих организаций являлось наличие учредителя — Попечительского совета, гарантирующего их финансовую устойчивость и подтверждающего следование социальной миссии. Именно Попечительский совет исполнял роль работодателя художественного руководителя и управляющего директора; ему же принадлежало право увольнять их. В свою очередь художественный руководитель и управляющий директор имели право нанимать актеров, технический и административный персонал.

В этом положении дел таилась причина возможных разногласий между

¹⁷⁹ Tax Exempt Status for Your Organization, Publication 557, United States Code, 2019 Edition, Title 26, House, Office of the Law Revision Counsel, 2019. P. 21-46

руководством художественной частью и администрацией. В «Арене Стейдж» подобных разногласий не было, так как управляющий директор Томас Фичендлер полностью разделял взгляды и представления о целях и средствах развития театра его художественного руководителя Зельды Фичендлер, использовал свой богатый опыт бизнесмена во благо всего коллектива. Попечительский совет был бессилён противостоять этому тандему.

Наблюдая за движением региональных театров, Зельда Фичендлер уже в 1960-е годы видела первые признаки предстоящих творческих проблем региональных театров, а в 1980-е годы они обрели название «художественного дефицита». З. Фичендлер вполне обоснованно считала, что «“художественный дефицит” (если его понимать как нечто, разделяющее намерение и осуществление, как расстояние между тем, что художник хотел бы сделать в театре и что он мог бы сделать) - весьма подходящий термин для болезни, которой поразила американский театр на пике его славы и успеха»¹⁸⁰.

Художественный дефицит — побочный результат успешного развития региональных театров, рост их числа и общественного значения, превращение их в обязательный общественный городской институт подобный музею, публичной библиотеке, учебному заведению, учреждениям культуры. Так называемая институционализация привела к тому, что внутри театра значимость творческих структур уменьшилась по сравнению со значимостью организационных, финансовых, маркетинговых, фандрайзинговых структур.

С большим успехом основательница театра работала в «Арене Стейдж» до конца сезона 1990-1991 года, то есть пятьдесят лет. Правда, последние годы ей в качестве директора-продюсера помогал Дуглас Уэйджер (Douglas Wager) — верный единомышленник и последователь. Став руководителем театра, Уэйджер продолжил политику культивирования художественных ценностей, строгого отбора репертуара и сохранения ядра труппы, несмотря на то, что для региональных театров наступали суровые времена в связи с надвигающимся экономическим кризисом.

¹⁸⁰ Fichandler Z. Institution as Artwork // Theatre Profiles № 7. P. 4-5

В сезон 1998-1999 года Молли Смит (Molly Smith), опытный режиссер, энергичный деятель регионального театра, создавшая в городе Дугласе (штат Аляска¹⁸¹, 1979) «Театр Стойкости» (Perseverance Theatre), сменила Уэйджера на посту художественного руководителя. О характере Молли Смит говорит название, которое она выбрала для своего детища. После закрытия старейшего, основанного в 1976 году Советом по искусству штата Аляска Репертуарного театра Аляски, работавшего в двух городах (Анкоридже и Фэрбенксе) при Университете Аляски, «Театр Стойкости» с его небольшими залами на 150 и 82 места в течение девятнадцати лет развивал сценическое искусство в отдаленном штате США, показывая разнообразный репертуар. Это были древнегреческие трагедии, шекспировские комедии, западноевропейские драмы XIX и XX веков, антологии лучших драматургических произведений Америки, включая созданные в последние годы, и, конечно, эпизодически — мюзикл. После перехода Молли Смит в «Арену Стейдж» коллектив «Театра Стойкости» продолжил свою деятельность.

Приняв руководство знаменитым столичным театром, Молли Смит, кроме присущих ей организационных и волевых качеств, обнаружила познания в американской драматургии, как классической, так и новейшей, художественный вкус при отборе репертуара. В отличие от своих предшественников она строила репертуарную политику главным образом на национальных пьесах.

Обычно на двух сценах в «Арене Стейдж» планировалось в каждый сезон 12-15 новых спектаклей, которые последовательно сменяли друг друга. При Молли Смит в театре установилась следующая формула построения репертуара: 1) одна-две пьесы национальной классики; 2) один или два мюзикла; 3) одна незаслуженно забытая пьеса; 4) две-три лучшие пьесы текущего десятилетия, поставленные в других театрах; 5) новые пьесы известных и особенно неизвестных авторов, то есть то, что определяется термином «мировая премьера». Целесообразно отметить, что при всем увлечении американской драматургией, руководитель театра включала в репертуар и зарубежные пьесы,

¹⁸¹ Штат Аляска – самый северный и крупнейший по территории штат США на северо-западе страны. Получил статус штата в 1959 году, является самым многонациональным в стране.

преимущественно английские.

Автор настоящей работы намеренно расширил временные границы исследования театра «Арена Стейдж» до первого десятилетия XXI века. Эволюция коллектива в соответствии с основными принципами, заложенными его основателями, позволяет утверждать о преемственности поколений в руководящем звене театра.

В доказательство приводится репертуарное предложение за несколько сезонов с 2005 по 2009 годы. Из национальной классики были поставлены пьесы: «Анна Кристи» Ю. О'Нила (2005), «Проснись и пой» К. Одетса в постановке Зельды Фичендлер (2006), «Смерть коммивояжера» (2008) и «Вид с моста» А. Миллера (2008), «Неустойчивое равновесие» Э. Олби (2009). Из незаслуженно забытых, но восстановленных театром, следует назвать пьесу «Указания для саксофона» С. Тредуэлл (2005) (необычайно популярную в 1930-е годы); сатирическую комедию 1940-х годов Г. Канина «Рожденный вчера» (2005); популярную в 1960-е годы пьесу Р. Нэша «Продавец дождя» (2006)¹⁸².

Особое место в театре занимала постановка мюзиклов. Она также во многом отличалась от общей тенденции. Прежде всего, следует отметить, что исполнительный продюсер¹⁸³ «Арены Стейдж» Эдгар Доби (Edgar Dobie) являлся одним из самых знающих специалистов в области менеджмента сценических искусств. Начав свою карьеру в качестве исполнительного директора в известном региональном театре «Тринити Репертори Компани» (Trinity Repertory Company) в Провиденсе, штат Род-Айленд, он затем работал преимущественно в организациях, связанных с продюсированием мюзиклов, в том числе на Бродвее, а также в течение шести лет был президентом «Реали Юзфул Компани» (Really Useful Company) композитора Эндрю Ллойд Уэббера. В связи с этим понятно, что постановки мюзиклов в театре могли ограничиваться лишь финансовыми возможностями. Обычно региональные

¹⁸² The Mead Centre for American Theatre, Production History [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.arenastage.org/globalassets/press-room/institutional/production-history-revised-march-2019.pdf> (Дата обращения: 11.11.2019)

¹⁸³ В США в некоммерческих театрах должность исполнительного продюсера как правило тождественна должностям исполнительного или управляющего директора. На практике преимущественно используется понятие «управляющий директор».

театры, учитывая растущую популярность мюзикла среди зрителей, с одной стороны, и высокую стоимость его постановки, с другой, искали более понятные произведения, с меньшим количеством действующих лиц, простым оформлением, что было экономически более целесообразно. Руководители «Арены Стейдж» избрали совершенно другой путь. Они предпочитали обращаться к самым известным образцам этого жанра, но давать свою художественную интерпретацию взятых произведений, приглашая талантливых исполнителей. Конечно, такой путь требовал дополнительных затрат на постановку. Поэтому часто мюзиклы в «Арене Стейдж» создавались как совместные постановки с другими театрами — копродукции. Так, например, в сезоне 2004-2005 года знаменитый мюзикл «Аллилуйя, бэби» (музыка Ж. Стайна, стихи Б. Комден и А. Грина) в постановке самого автора, известного Артура Лорентса, написавшего «Вестсайдскую историю», был показан на сцене «Арены Стейдж» как копродукция с нью-йоркским «Джордж Стрит Плейхаус». В сезон 2007-2008 года вышла еще одна совместная с театром «Альянс» из Атланты копродукция — мюзикл «Женщины с Брюстер Плейс» (автор музыки и текста Тим Эсито, режиссер Молли Смит). Эта постановка была полной противоположностью предыдущей, так как являлась «мировой премьерой», представлявшей еще малоизвестного автора. В сезонах 2005-2006 и 2006-2007 годов были поставлены знаменитые мюзиклы «Проклятые янки» (музыка и стихи Р. Адлера и Дж. Росса, авторы — Дж. Эбботт и Д. Уоллон, режиссер — Молли Смит) и «Кабаре» по пьесе Д. Ван Друтена (музыка Д. Кандера, стихи Ф. Эбба) соответственно¹⁸⁴.

В преддверии открытия нового здания осенью 2010 года, когда театру приходилось играть на арендованных площадках, художественный руководитель театра объявила о проведении фестиваля американских спектаклей, поставленных в последнее время, «Арена возобновляет». В сезоне 2008-2009 года было показано десять спектаклей, и особое внимание уделялось музыке и хореографии. Среди них следует упомянуть особо: рок-мюзикл Т. К. Бука и Б.

¹⁸⁴ Ibid.

Уорки «Почти нормальный» (перенесенный на Бродвей), фантазию Р. Родерика и М. Беркли на музыку и стихи Ирвинга Бермана «Я люблю фортепиано», в постановке и хореографии Р. Родерика. К этому еще можно добавить «Короны» Р. Тейлор, где в качестве режиссера и хореографа выступил К. Л. Робертсон.

Второй сезон цикла «Арена возобновляет» был менее насыщен. Прошло всего шесть постановок, так как потребовалось освободить время для подготовки к достойному открытию нового театрального комплекса. Половину этих постановок уже составляли мюзиклы. Первым был показан имевший успех на офф-Бродвее в течение 42 лет легендарный мюзикл «Мечтатели» (музыка Х. Шмидта, стихи и текст Т. Джонса, режиссер Аманда Деперт). Следующий мюзикл, наоборот, являлся почти новинкой, хотя завоевал шесть премий Тони, и по нему был снят одноименный фильм. Относительная неизвестность «Света на пьядце» (музыка и стихи А. Гуэттеля, текст К. Лукаса, режиссер Молли Смит) объясняется тем, что впервые он был создан и показан в небольшом «Интимном театре» (Intiman Theatre) в городе Сиэтле, и к нему пришла слава лишь через несколько лет. Наконец, третий мюзикл (вернее, музыкальное ревю) — концерт «Изысканные леди» Дьюка Эллингтона в концепции Д. Маккейли и постановке Ч. Рэндольф-Райта с хореографией М. Хайнса. Спектакль представлял собой стилизованную ретроспективу истории американских песен и танцев от 1920-х годов с его чарльстонами до эры свинга и виртуозов чечетки, а также последовательности всех наиболее памятных классических мелодий и песен того периода.

В октябре 2010 года театр «Арена Стейдж» открыл свой театральный комплекс и назвал его в честь главных меценатов — супружеской пары Гилберта и Джейли Мид («Arena Stage Mead Center for American Theatre»). Это огромное здание в 19 000 квадратных метров, стоимостью в 135 миллионов долларов¹⁸⁵, включало в себя два прежних зрительных зала («Сцену Фичендлер» на 680 мест и «Театр Кригера» на 514 мест) и вновь построенный (вместо разрушенной «Старой бочки») камерный зал «Колыбель» на 200 мест для экспериментальных

¹⁸⁵ Ibid.

работ. Все три зала объединены большим входным фойе. Также в комплексе разместились репетиционные и учебные помещения, офисы и кафе. Планируемые ранее апартаменты для приглашенных актеров и режиссеров построены не были.

Подводя итоги многолетней деятельности театра «Арена Стейдж», важно отметить его ведущую роль в развитии региональных театров США во второй половине XX века. На примере этого известного театра в стране прослеживается формирование и становление драматического некоммерческого театра, определяющая роль творческой личности, стоящей во главе художественного коллектива. Зельда Фичендлер руководила театром долгие годы (она умерла в июле 2016 года) и даже после ухода с должности художественного руководителя оказывала значительное влияние на творческое развитие театра. З. Фичендлер чутко улавливала эстетические взгляды, настроения и социальные интересы, выстраивая партнерские отношения и гибкое взаимодействие с Попечительским советом. В определении репертуарной политики она не капитулировала под давлением деловых соображений, исходящих от Попечительского совета, и никогда не опускала планку требовательности и вкуса, выбирая для постановок на своей сцене смелые и талантливые произведения и в этом старалась сохранить верность замыслам и первоначальным целям.

Следующие руководители театра стремились продолжать творческие задачи основателей, соблюдая верность традициям, основным целям некоммерческого театра. Новейшее время все больше учитывало влияние финансовых и маркетинговых обстоятельств, поэтому театр зависел от дополнительных источников финансирования, и, конечно, от собственных сборов от продажи билетов. Это привело к более доступному репертуару, в котором все больше присутствовали мелодрамы и мюзиклы. Обращение коллектива к постановке мюзиклов окончательно привело к исчезновению постоянной труппы в театре «Арена Стейдж».

Если при Зельде Фичендлер в самом начале создание и формирование труппы было главной задачей, то в последующие годы эта задача

трансформировалась в стремление сохранить лишь ядро ее постоянной части. В 1980-е годы стало ясно, что американская прокатная система не просто мешает работе постоянной труппы, а исключает ее существование.

1.7. Театр «Элли» в Хьюстоне (штат Техас)

Театр «Элли» (Alley Theatre) в городе Хьюстон был основан в 1947 году, на три года раньше, чем «Арена Стейдж» в Вашингтоне, как объединение любителей сценического искусства. Только через семь лет этот коллектив стал профессиональным региональным театром. Его основатель Нина Вэнс (Nina Vance) начинала свою сценическую деятельность еще у Марго Джонс в «Хьюстон Коммьюнити Плейерз» (Houston Community Players). Когда она решила организовать театральное дело в родном городе, у нее совсем не было денег, но это обстоятельство ее не остановило. «Я вырыла собственными руками этот театр из земли»¹⁸⁶, — позднее говорила она. 3 октября 1947 года, имея в кошельке 2 доллара 14 пенсов, Нина Вэнс приступила к осуществлению своих замыслов по созданию театра в Хьюстоне. Она купила 214 почтовых открыток, на каждой из которых написала свое обращение и разослала их любителям театра и искусства в Хьюстоне. На открытках она написала: «Это начало. Вы хотите, чтобы в Хьюстоне был новый театр? Встречаемся по адресу: Мейн, 3617. Приведите друга. В пятницу 7 октября в 8 часов вечера. Нина Вэнс»¹⁸⁷. Пришло более сотни человек. Тридцать семь из них дали по 20 долларов на первый спектакль. После шести недель репетиций показали премьеру. Играли ее десять вечеров. До конца сезона поставили еще пять пьес.

В связи с любительским статусом театра члены коллектива не получали зарплату. Нина Вэнс так определяла деятельность руководимого ею коллектива: «Я полагаю, мы были логическим продолжением движения «малых театров», мы были антрепризой по принципу “сделай сам”»¹⁸⁸. Театр разместился в зале

¹⁸⁶ Novick J. Beyond Broadway: The Quest for Permanent Theatres. P. 70

¹⁸⁷ Cambridge History of American Theatre (Volume 3) Post World-War II to the 1990s, edited by Don B. Wilmeth, Christopher Bigsby, Cambridge University Press, 2000. P.231-232

¹⁸⁸ Zeigler J.W. Regional Theater: The Revolutionary Stage. P. 27

балетной студии на 87 мест, но это помещение через два года закрыли пожарные. Пришлось переехать на бывшую фабрику вееров, где устроили зал уже на 230 мест со сценой-ареной в середине. В этом помещении театр проработал девятнадцать лет, пока не было построено современное здание.

С самого начала деятельности театра «Элли» Нина Вэнс и ее единомышленники выдвинули программу, в которой ратовали за искусство высоких художественных достоинств и демократического содержания, правды жизни в противовес мелодрамам, обычно ставившимся любителями. Было рискованно сразу обращаться к новым пьесам, поэтому первое время ставили довоенные социальные драмы Л. Хеллман и К. Одетса, чередуя их популярными комедиями. Но постепенно, формируя зрительскую аудиторию, театр переходил ко все более социально значимым произведениям. Например, открытие нового зала на фабрике вееров ознаменовалось постановкой пьесы «Детский час» Л. Хеллман, более чем смелой для пуританской Америки 1949 года, обращающейся к теме гомосексуальности. Популярность театра росла — на всех спектаклях была стопроцентная посещаемость. С начала 1950-х годов некоторым актерам стали платить зарплату, что обозначало постепенный переход коллектива в разряд профессиональных.

В 1954 году «Элли» стал профессиональным театром. Несмотря на это произошло снижение посещаемости. Руководство театра решило, что спасти положение могло только приглашение известного исполнителя, который бы привлек внимание зрителей. Обратились к популярному актеру Альберту Деккеру (Albert Dekker) для его участия в постановке «Смерть коммивояжера» А. Миллера. Впоследствии приглашались известные региональные режиссеры, хотя главная политика театра по-прежнему определялась Ниной Вэнс.

В штате Техас художественные кадры, в связи с отсутствием соответствующих образовательных учреждений, были в дефиците, что требовало активного поиска творческого персонала по всей стране, в том числе в крупных театральных центрах США – Нью-Йорке, Чикаго, Сан-Франциско и других.

Как руководитель театра, Нина Вэнс обладала художественным вкусом,

приглашала профессиональных актеров, драматургов, художников, поддерживала новые идеи и откликалась на современные творческие тенденции. Однако она работала в городе, который все это время динамично развивался как центр космического строения. В ее театр приходили самые разные зрители: и любители театра среднего возраста, и молодежь, и те, для кого незатруднительно было посетить Нью-Йорк, чтобы посмотреть нашумевшую бродвейскую премьеру. Ее театр должен был удовлетворять вкусы всех зрителей, поэтому она была вынуждена вести тщательно сбалансированную репертуарную политику, включая в афишу различные пьесы — классические и современные, трагические и комедийные, зарубежные и национальные, доступные и элитарные — как она определяла это сама, «торговать и горячими сосисками, и черной икрой»¹⁸⁹. Ей приходилось быть часто прагматичной, чтобы театр при зрительном зале в 230 мест оставался популярным и безубыточным в течение девятнадцати лет. Но если она ощущала недовольство своих артистов, то отбрасывала экономические расчеты, пренебрегая возможностью заработать деньги, и обращалась к серьезной работе.

Получив статус некоммерческого театра, «Элли» постоянно проводил подписку на абонементы и функционировал лишь на доходы от кассы. Но ограниченность финансовых поступлений при столь небольшом зрительном зале не могла не сдерживать художественный рост театра. Театру очень помог Фонд Форда, который в 1959 году выделил «Элли» дотацию в 156 тысяч долларов для того, чтобы в течение трех сезонов можно было приглашать из Нью-Йорка лучших актеров и оплачивать дополнительную недельную зарплату¹⁹⁰. Это положительно сказалось на художественном уровне постановок театра. Однако, пришлось распустить большую часть постоянной труппы и перейти к последовательному прокату заявленных премьер, набирая для каждого очередного спектакля новый состав исполнителей. При этом, театр «Элли» пытался сохранить ядро труппы.

¹⁸⁹ Little S.W. Off-Broadway: The Prophetic Theatre, New York, Coward – McCann, 1972. P. 173

¹⁹⁰ Alley Theatre Official Website [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.alleytheatre.org/about-us/history/nina-vance> (Дата обращения 11.11.2019)

Субсидии Фонда Форда позволили построить новое здание, учитывавшее все художественные и организационные потребности театра. Благотворительный фонд города Хьюстона предоставил необходимую для строительства площадку в самом центре. Местные фонды, корпорации и 15 тысяч индивидуальных жертвователей также внесли свой вклад, но только щедрый дар Фонда Форда в 3,6 миллиона долларов позволил собрать необходимые для строительства здания средства¹⁹¹.

Новое здание открылось в 1968 году и вмещало два зрительных зала с разными сценическими площадками. Большой зал на 798 мест был построен в форме веера, а открытая сцена снабжена сложными механизмами, способными менять ее конфигурацию. Малый зал на 300 мест со сценой посередине назывался «Арена Стейдж» и предназначался для экспериментальных работ, показываемых требовательной и интересующейся публике.

Последний сезон в старом здании театра можно считать самым художественно плодотворным за всю предшествующую историю «Элли». Нина Вэнс удачно сбалансировала репертуар, включив и классику, и современных авторов, и произведения русских писателей. Пользовались успехом и «Ученик дьявола» Б. Шоу, и «Это так (если вам так кажется)» Л. Пиранделло, и «Дуэль ангелов» Ж. Жироду, но из западных пьес при постоянном аншлаге прошли лишь «Физики» Ф. Дюрренматта. Объяснялось это не только режиссурой Л. Крисса и мастерством актерского ансамбля, но и изобилием представителей данной профессии в Хьюстоне — космическом центре США.

Главным художественным достижением сезона стали «русские постановки»: веселая и грустная комедия «Мир Шолома Алейхема»; «На всякого мудреца довольно простоты» А. Островского и «Чайка» А. Чехова в режиссуре Нины Вэнс. Критик Сандра Шмидт в своем обзоре постановок региональных театров отмечала достоинства спектакля «Чайка» театра «Элли»: общую сыгранность большой труппы, прекрасно передавшей в ансамблевой игре настроение времени России рубежа веков. Из артистов критик выделяла Лириан

¹⁹¹ Lowry W.M. A Movement Comes of Age // Theatre Profiles № 7, The Illustrated Guide to America's Nonprofit Professional Theatres, Theatre Communications Group, New York, 1986. P. 29

Эванс в роли Нины, создавшей образ, проникнутый чеховским духом¹⁹².

Подобно другим региональным театрам «Элли» со временем стал уделять больше внимания новым драматургам. Именно этому театру принадлежит честь открытия одного из интереснейших драматургов США — Пола Зиндела. Знакомство с ним состоялось в рамках «Вечерних чтений по понедельникам», посвященных новым пьесам в исполнении актеров. В сезон 1965 года была поставлена пьеса П. Зиндела «Влияние гамма-лучей на бледно-желтые ногти». Она имела огромный успех, принесла славу автору. Спектакль был затем перенесен на Бродвей, пьеса получила Пулитцеровскую премию (1971), а в заключение по ней был снят знаменитый фильм Пола Ньюмена с Джоан Вудворд в главной роли.

Показательны связи театра с нашей страной. В 1977 году Нина Вэнс побывала в Советском Союзе и познакомилась с ведущими театрами. На нее большое впечатление произвел спектакль «Эшелон» М. Рощина в московском театре «Современник». Ей очень захотелось, чтобы зрители Хьюстона увидели этот спектакль, рассказывающий о невыносимых страданиях и трудностях, которые пережил Советский Союз в годы Второй мировой войны, о великом и сдержанном героизме его народа. Поэтому она пригласила Галину Волчек, поставившую этот спектакль в «Современнике», повторить свою работу на сцене «Элли» с американскими артистами¹⁹³. Несмотря на непривычно сжатые сроки репетиций — четыре недели, незнакомых артистов, трудности перевода, спектакль был осуществлен вовремя. Г. Волчек быстро сработалась с актерами, вернее с актрисами, и получился правдивый, суровый и трогающий души и сердца спектакль, который пользовался в городе популярностью, — отмечалось в региональном ежемесячном журнале штата Техас¹⁹⁴. Кроме того, Нина Вэнс сделала ему большую рекламу: показ начинался с парадного гала-спектакля, на который собралась элита городского общества — деловые и интеллектуальные круги.

¹⁹² Schmidt S. Competents and Dropouts // TDR (1967-1968) Vol. 12, No. 1, Bertold Brecht (Autumn, 1967). P.164

¹⁹³ Скороходов Г. А. Галина Волчек. В зеркале нелепом и трагическом. М.: Алгоритм, 2016. – 256 с.

¹⁹⁴ Taitte W.L. The Russians Were Here, The Russians Were Here // Texas Monthly, April 1978. P. 122

К своему тридцатилетию театр стал любимым и уважаемым в городе. Работал он круглогодично. В сезоне 1975-1976 года были поставлены известные произведения драматургов XX века: «Вечеринка с коктейлями» Т.С. Элиота, «Юнона и Павлин» Ш. О'Кейси, «Чистилище» У.Б. Йейтса. Из классиков был представлен только А. Чехов, но не одной из главных пьес, а сценой-монологом «О вреде табака». Часть репертуара составляли известные комедии современных американских драматургов и пьеса «Индейцы» А. Копита, правда, поставленная намного позже своего появления на сцене театра «Арена Стейдж». В юбилейный сезон из современных американских произведений были показаны две серьезные пьесы, а основную часть составили английские пьесы: «Поживем - увидим» Б. Шоу, «Кукуруза зеленеет» Э. Уильямса, «Коллекция» Г. Пинтера и очередная комедия А. Эйксборна, очень популярного в Хьюстоне. Все это свидетельствовало о следовании первоначальным принципам формирования репертуара, в обязательном присутствии и классики, и комедии, что объяснялось пожеланиями и вкусами, прежде всего, абонементодержателей.

Подобная репертуарная политика «Элли» способствовала экономическим достижениям: росло количество зрителей и владельцев абонементов; высока посещаемость театра — в 1977 году число покупателей абонементов в большом зале достигало 18 647, в малом — 2 031, а заполняемость залов составляла 77% и 76% соответственно. Бюджет 1976-1977 года равнялся 1 473 360 долларам, причем две трети из них были заработаны от продажи билетов, а пожертвования составляли лишь одну треть¹⁹⁵.

«Элли» активно исполнял и свои общественно-культурные функции в регионе. В частности, организовали большую, вскоре ставшую знаменитой театральную школу для учеников городских школ от четвертого до двенадцатого класса, где преподавали актеры, режиссеры и художники, работающие в театре. Летом, во время отпусков, до возвращения труппы и открытия следующего сезона в «Элли» устраивался ежегодный кинофестиваль классических фильмов.

¹⁹⁵ Theatre Profiles № 4, The Illustrated Reference Guide to America's Nonprofit Professional Theatres, Theatre Communications Group, New York, 1980. P.11

Нина Вэнс проработала в театре до конца жизни и всегда оставалась верной своему коллективу и родному Техасу.

После смерти Нины Вэнс в 1980 году руководителем театра «Элли» стала Пэт Браун (Pat Brown), которая успешно продолжила линию его основателя. Самым главным из того, что удалось сделать, следует считать возрождение постоянной труппы, о чем долгие годы мечтала Нина Вэнс и что ей не удалось осуществить. В течение нескольких сезонов путем тщательного отбора была сформирована труппа опытных актеров. Затем она была дополнена восемнадцатью выпускниками лучших театральных школ США. Не останавливаясь на достигнутом, Пэт Браун в последующие годы так же тщательно отбирала необходимых для слаженной художественной деятельности театра режиссеров и других специалистов для постоянной работы в театре. Приглашение драматургов на сезон, чтобы актеры тоже участвовали в процессе создания пьес, способствовало улучшению творческой атмосферы всего коллектива.

В формировании репертуара Пэт Браун придерживалась принципа многопланового содержания и художественности, понимая, что воспитать актерский ансамбль без этого невозможно. Обязательно в сезоне ставилось по одной пьесе из мировой классики: «Сирано де Бержерак» Э. Ростана (сезон 1981-1982 г.), «Соперники» Р. Шеридана (сезон 1982-1983 г.), «Дядя Ваня» А. Чехова (сезон 1983-1984 г.), «Много шума из ничего» У. Шекспира (1984-1985 г.), «Пробуждение весны» Ф. Ведекинда (1985-1986 г.). В афише появлялись лучшие пьесы уже признанных американских авторов — Л. Хеллман, Т. Уильямса, А. Миллера. Особенно был популярен Э. Олби. В 1987 году он даже сам поставил в театре «Смерть Бесси Смит». Основу репертуара составляли самые значительные современные американские пьесы, включая проблемные драмы: «Настоящий Запад» С. Шепарда, «Гленгарри Глен Росс» Д. Мэмета, «Спокойной ночи, мама» Марши Норман, «Преступления сердца» Бэт Хенли и многие другие. Ставили и английских драматургов, в том числе знаменитую тогда пьесу об атомной бомбе «Облако 9» К. Черчилль, драму «Костюмер» Р. Харвуда,

комедии.

Важным нововведением стала постановка мюзикла в каждом сезоне. Эта идея была поддержана и развита в 1990-е годы художественным руководителем Грегори Бойдом (Gregory Boyd), опытным режиссером, имевшим практику руководителя региональных трупп, который возглавил театр в 1989 году.

Начинал он в 1980-е годы с руководства «Плеймейкерз Репертори Компани» (Playmakers Repertory Company) при университете Северной Каролины в небольшом городке Чапел-Хилле, где ставил Еврипида и У. Шекспира, Т. Стоппарда и С. Шепарда, а также руководил театральной практикой студентов. Затем он перешел в более солидный с финансовой точки зрения театр «Стейдж Вест» (Stage West) в городе Спрингфилд штата Массачусетс. И, наконец, был приглашен в театр «Элли».

Среди наиболее заметных спектаклей тех лет — несколько «мировых премьер», но наиболее значительные из них сделаны не самостоятельно, а совместно с другими театрами. Например, «Балтиморский вальс» П. Фогель — копродукция с известным внебродвейским театром «Секл Репертори» (Circle Repertory) в сезоне 1991-1992 года, а «Не о соловьях» Т. Уильямса (сезон 1997-1998 года) — копродукция с лондонским Королевским Национальным театром (Royal National Theater), причем с участием ведущих актеров этого знаменитого коллектива. Мюзикл «Джекилл и Хайд» по Р.Л. Стивенсону (музыка Ф. Уайлдхорна, текст Л. Брикасса) в 1989 году стал «мировой премьерой» благодаря тому, что в театре «Элли» сумели оценить произведение никому тогда не известного композитора. Поэтому уже известный композитор Ф. Уайлдхорн через десять лет, в 1999 году, предложил для постановки новый мюзикл «Гражданская война», (музыка Ф. Уайлдхорна, Г. Бойда и Дж. Мэрфи).

В сезоне 1999-2000 года бюджет театра составил 10 миллионов долларов США¹⁹⁶. Однако этот высокий финансовый показатель еще не характеризовал уровень театра как художественного института. Анализ репертуарной политики

¹⁹⁶ Theatre Profiles, Theatre Communications Group, Alley Theatre 1999-2000 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://profiles.tcg.org/tools/profiles/member_profiles/profile_detail.cfm?MemberID=255801019&SeasonID=8&SeasonName=1999-2000+Season&var=0#pid0 (Дата обращения: 13.11.2019)

показывал наметившиеся признаки наличия в театре художественного дефицита, когда развитие организационных, материальных и финансовых ресурсов происходило в ущерб творческой инициативы, когда в театре думали об увеличении бюджета больше, чем о творческом развитии. Это явление автором рассматривалось выше, как проблема развития некоторых региональных театров середины 1980-х годов, когда деятели движения региональных театров увлеклись ростом доходов, увеличением масштабов деятельности, повышением сбором пожертвований, что отодвинуло на второй план художественное развитие. В театре «Элли» это негативное явление особенно ярко проявилось в 1990-е годы, когда в региональных театрах происходила смена поколений и нарушалась преемственность творческого руководства. Также на ситуацию снижения уровня постановок влияли экономические трудности в стране, смена поколений зрителей, рост консервативных настроений, охлаждение интереса зрителей к театру вообще. Постепенно накапливавшиеся изменения неожиданно проявились в нулевые годы нового тысячелетия. Отказ от постоянной труппы, введение годовых контрактов, измена принципу сбалансированности репертуара, где первоначально классическое, серьезное, новаторское сменилось преимущественно развлекательным для привлечения зрителя и подчинения его вкусам — стали очевидными ошибками в деятельности региональных театров.

Свидетельством изменения афиши театра «Элли» служит репертуар сезона 2009-2010 года, сознательно приведенный автором работы для подтверждения прогрессирующего художественного дефицита в театре. На двух сценах были запланированы постановки десяти спектаклей: шести — на большой и четырех — на малой. Если исключить традиционное представление «Рождественской песни» по Ч. Диккенсу, то остается девять премьер. Каждая из них должна была показываться на сцене вместе с предпремьерными показами по одному месяцу. Анализ репертуара показывает отсутствие постановок по классическим произведениям, за исключением драмы «Наш городок» Т. Уайлдера. Основной же контент репертуара составили шесть комедий и «мировая премьера» мюзикла «Страна чудес», в создании которой в качестве соавтора и режиссера участвовал

художественный руководитель театра Грегори Бойд.

Пять из шести поставленных театром комедий — это показанные в других театрах и на Бродвее развлекательные хиты в широком диапазоне комедийных жанров от комедии-фарса до комедии положений, от комедийного триллера до комедии-фантазии. Шестая — «черная» комедия под названием «Отвратительная площадная клевета» Р. Джозефа была «мировой премьерой».

При подведении итогов рассмотренного репертуара сезона видны достойные результаты в количественных характеристиках — шесть комедий, мюзикл, рождественская сказка, две драмы. Но несмотря даже на две «мировые премьеры» в жанровом соотношении характерно отступление от принципов построения репертуара первых некоммерческих региональных театров в сторону развлекательности. Смещение приоритетов в выборе пьес автор объясняет задачей по привлечению к сценическому искусству новой зрительской аудитории. Дополнительным доказательством являются многообразные культурно-просветительские и образовательные программы, проводимые театром с целью воспитания молодежной аудитории. В штате театра «Элли» был создан отдел, занимающийся образовательной деятельностью и выполнением обязательств перед городской общественностью. Многие годы при театре существовала Театральная школа для молодежи, где преподавали работавшие в нем актеры, режиссеры и художники. Театр поддерживал «Хьюстонскую Биржу молодых драматургов», которая предлагала молодым людям до двадцати лет из района Большого Хьюстона¹⁹⁷, желающим научиться писать для сцены, программу повышения квалификации. Принципиальным в ее концепции стала возможность постановки в театре нескольких лучших пьес, победивших в конкурсе.

Следует обратить внимание, что в программках и анонсах давались рекомендации, для какой аудитории предназначен спектакль. Этих градаций всего две: первая — «для всех зрителей» и вторая — «для зрелых зрителей». Так,

¹⁹⁷ Большой Хьюстон – региональная агломерация из 9 округов, расположенная на юго-востоке штата Техас. Основными городами являются Хьюстон, Те-Вудлэндс, Шугар-Лент, Бейтаун и Конро на территории 26 тысяч квадратных километров.

первой категории рекомендовалось посмотреть пьесы «Рождественская песнь» Ч. Диккенса, «Наш городок» Т. Уайлдера, мюзикл и две комедии. Другая часть репертуара «для зрелых зрителей» сопровождалась краткими объяснениями, по каким причинам его нельзя показывать всей публике.

Ниже приводится краткий анализ для понимания позиции театра в подобной классификации репертуара.

Логично, когда спектакль рекомендован для «зрелых зрителей» ввиду содержания, как например, комедия положений «Боинг-Боинг» М. Камолетти, рассказывающая о любовных приключениях парижанина, или драма «Раб-интеллектуал» К. Лина, действие которой происходит в фашистском концентрационном лагере. Рекомендован для зрелой зрительской аудитории ввиду содержания сильных выражений, богохульства, оскорблений, как, например, «черная комедия» Р. Джозефа «Отвратительная площадная клевета», где нарочитая грубость и агрессия названия и содержания стараются привлечь внимание зрителя.

Кто же эти «зрелые зрители», которых то ли предостерегают, то ли привлекают подобными рекомендациями? Очевидно, что «зрелой» не может быть молодежная аудитория, которая отсекается сразу ввиду своей «незрелости» и неопытности. Но «зрелые» люди, любящие театр, часто посещают спектакли, подготовленные своим опытом и образованием разбираться в сложностях и неоднозначности как художественного произведения, так и его сценического воплощения. Они ищут в сценическом искусстве ответы на свои вопросы, привыкли полагаться на собственные суждения и не нуждаются в рекомендациях подобного рода. Значит, руководство театра ориентируется на совсем другой культурный и социально-психологический тип публики того же поколения, ибо не только возрастные особенности определяют ценностные ориентации и эстетические реакции и потребности зрителей.

Понятие «зрелые зрители» или «зрелая аудитория» в данном случае можно определить как эвфемизм для обозначения того круга зрителей, которые долгие годы составляют большинство абонементодержателей в регионах США: люди

старше 40 лет, среднего класса, имеющие образование, эстетически консервативные, посещающие сценические представления в развлекательных целях. Можно также предположить, что рекомендации предлагаются не столько для предостережения, сколько в рекламных целях, побуждая духовно инертных зрителей посмотреть непривычные и новые для них спектакли.

Подобное репертуарное предложение и рекомендации от театра были невозможны в театре «Элли» времен его расцвета и демонстрируют, как сильно изменился не только театр, но и зритель, их моральные и эстетические критерии в период, когда искусство театра все более и более зависит от сборов от продажи билетов. Театр «Элли» сохранился и даже вырос в организационно-финансовом отношении, но сдал позиции в творческом плане. К концу первого десятилетия XXI века явно обнаруживается проблема художественного дефицита, когда учреждение, имеющее солидный имущественный комплекс зданий с дорогостоящим оборудованием вынуждено значительную часть своего многомиллионного бюджета расходовать на поддержание материальных активов, организационных услуг, а не на создание постоянной труппы и совершенствование репертуарного предложения. Виной тому отчасти являлось подчинение художественного руководителя Попечительскому совету, который оценивал результаты деятельности театра по размерам приносимых доходов, без учета того факта, что каждый театр — это прежде всего творческий, художественный институт, и ценить его надо именно за его вклад и влияние на духовную жизнь тех людей, для которых он работает.

Рассмотрение театра «Элли» выявило ряд серьезных организационно-творческих проблем, с которыми столкнулся театр, прежде всего, в период своего дальнейшего развития. Снижение художественных функций в сторону фандрайзинга, связанного с задачей постоянного поддержания и увеличения бюджета, постепенно приводило к творческим компромиссам в вопросах формирования репертуарной политики, развития целостного творческого ансамбля на долгие сезоны, взаимоотношения со зрительской аудиторией. Становясь профессиональным, укрупняясь, некоммерческий региональный театр

активно функционировал, но терял художественную целостность. Безусловно, развивая аудиторию (внедрение абонементной системы, коллективные продажи, дискуссии после спектакля, экскурсии по театру и многое другое), театр имел высокие статистические показатели по посещаемости. Как показала практика, это увеличение количества зрителей далеко не всегда могло характеризовать их повышающийся образовательный, интеллектуальный, эстетический уровень. Возрастающая доступность постановок не тождественна развитию вкуса аудитории театра, расширению ее восприимчивости к новым формам театрального развития, так необходимым эволюции зрителя.

В данной главе на примере исследуемых театров подтверждается эволюция первых региональных некоммерческих коллективов, появившихся в США после Второй мировой войны, как продолжение существовавших художественных театральных организаций на новом уровне.

Появление региональных театров после Второй мировой войны, с одной стороны, продолжило существующие в американском театре в 1910-1930-е гг. движения «малых» и художественных театров, которые, как отмечал Ф. Фергюссон, начинались «в более или менее явном противоречии к вкусам, стандартам и условиям работы индустрии развлечений»¹⁹⁸. С. Лэнгли утверждал, что они были часто непрофессиональными и сезонными, «строили свою деятельность скорее на оптимизме, чем на деньгах... новаторство всегда основывается на любительском уровне, и этот дух более пронизан свободой, чем обстановка в ведущей коммерческой компании»¹⁹⁹. Американские исследователи подчеркивали влияние «малых» и художественных театров, появившихся в разных частях США, указывали на их вклад в развитие театрального искусства, которое принесло в «театральную жизнь новых художников и новые идеи»²⁰⁰.

С другой стороны, послевоенные региональные театры, в отличие от своих предшественников, смогли сформироваться в устойчивое направление, изменить организационные основы театрального дела и в результате образовать

¹⁹⁸ Fergusson F. *The Human Image in Dramatic Literature*, Anchor, 1957. P. 5-6

¹⁹⁹ Langley S. *Theatre Management and Production in America: Producing and Managing the Performing Arts*, Drama Book, New York, 2006. P. 115

²⁰⁰ Fergusson F. *The Human Image in Dramatic Literature*. P. 9

уникальную некоммерческую модель существования в условиях рыночных отношений.

Недостатком многочисленных «малых» театров был низкий уровень мастерства актеров. Это объясняется непродолжительностью существования большинства таких театров. Так, например, на смену закрывающемуся из-за отсутствия средств коллективу приходил другой театр с новыми участниками. Многие не смогли преодолеть дилетантизм. Во многих случаях их лидерам недоставало умения и профессионализма, чтобы воплотить свои программы.

В результате деятельности художественных коллективов, в особенности, Гражданского Репертуарного театра Евы Ле Гальенн и театра «Груп» под руководством Г. Клермана, Ч. Кроуфорда и Л. Страсберга, стало очевидно, что творческих достижений театр может достичь в результате подчинения всего коллектива единым задачам.

Особенно большой удар по «малым» и художественным театрам нанес экономический кризис 1930-х гг. Как свидетельствовал Н. Хоутон «многие из них потеряли свой экспериментальный характер, свою юношеский идеализм... Они уже больше не пионеры в искусстве, они осторожные последователи в русле Бродвея»²⁰¹.

Вторая мировая война и вступление в нее США в 1941 г., отсутствие механизмов поддержки довершили разрушение движения художественных театров. За редким исключением, они закрылись.

Безусловно, послевоенное становление некоммерческих театров – это дальнейшее развитие целей «малых» и художественных театров, но на более высоком профессиональном уровне. Новое поколение мечтало создать постоянные коллективы, что означало оформление контрактов с театральными профсоюзами, ознаменовало переход региональных некоммерческих театров к профессиональной деятельности. Члены профсоюза получали законное право работать в театрах и иметь оговоренные в контракте условия. С момента первого соглашения с профсоюзами и Лигой резидентских театров его условия регулярно

²⁰¹ Houghton N. Advance from Broadway: 19 000 miles of American Theatre. Freeport, New York, 1941. P.8

корректировались и дополнялись, что отражало диалектику развития региональных коллективов.

Если «малые» театры 1920-х гг. имели свою миссию – ввести в американский театр все то лучшее, что достигли европейские театры, Московский Художественный театр, утвердить на сцене новые творческие направления, а театры 1930-х гг. несли свои социальные задачи, то после Второй мировой войны региональное движение развило эти направления на значительно более высоком творческо-организационном уровне. Главное внимание было сосредоточено на совершенствовании форм и методов психологического театра. Наибольшие достижения региональных коллективов лежали в области подготовки нового поколения актеров и режиссеров, совершенствования актерской школы. Важным итогом в деятельности американских региональных театров стало усовершенствование организационных принципов театральных коллективов в условиях отсутствия государственного театра и лидирующей роли коммерческой системы в стране. Используя опыт своих предшественников, статус некоммерческих организаций и новые законодательные инициативы, первые некоммерческие региональные театры США, рассмотренные в главе, смогли стать показательными коллективами и в дальнейшем.

Выражением эволюции послевоенных региональных театров стало создание модели нового типа некоммерческого коллектива. Созданные как отдельные самостоятельные художественные театры, они образовали мощное региональное движение, определившее дальнейшее становление и развитие американского сценического искусства.

Целесообразно, учитывая продолжающийся период творческого развития в новейшее время «Кливленд Плей Хауса», «Пасадена Плейхаус», «Арены Стейдж», театра «Элли», «Бартер театра», театра «Гудман», классифицировать периоды формирования некоммерческого регионального движения на определенные временные этапы во второй половине XX в. При этом важно показать, что региональные театры США рассматриваются на примере репрезентативных коллективов. Исследуя показательные творческие

коллективы, принципиально представить их становление в ракурсе определения исторической периодизации. Автор предлагает разделить региональное движение на временные этапы – от возрождения, законодательного оформления через распространение к дальнейшему развитию. Объединенные общими некоммерческими целями, региональные театры после Второй мировой войны последовательно прошли пять этапов:

1. 1947-1956 гг. – появление первых региональных театров.
2. С 1956 г. по 1960-е гг. – реорганизация из любительских трупп в профессиональные театры²⁰².
3. 1960–1970-е гг. – широкое распространение региональных театров по всей стране.
4. 1970-е до середины 1980-х гг. – расцвет движения региональных театров и окончательное формирование организационно-творческой модели творческого коллектива.
5. С середины 1980-х гг. – дальнейшая эволюция.

В специальной литературе подобная периодизация не рассматривалась, при этом отдельные авторы обращались лишь к конкретным коллективам определенного времени. Так, профессор Калифорнийского университета Дж. Вольц (Jim Volz) отмечает расцвет регионального движения в 1960-х годах, включая в него и «Кливленд Плей Хаус» и «Гудман», сохранившиеся из более чем 2 000 театров, созданных, как любительские и «малые» по всей стране в середине 1920-х гг.²⁰³

Автор диссертации для доказательства эволюции некоммерческих региональных театров США считает необходимым отобрать и проанализировать показательные коллективы, представляющие разнообразные города страны, в том числе Нью-Йорка, для выявления закономерностей их развития и выявления общих проблем. Причины, по которым конкретные творческие коллективы включены в исследование, связаны с их репрезентативностью ввиду ряда

²⁰² Законодательное оформление театров в качестве некоммерческой организации и внесение поправок 1956 года в Законодательство, давшее возможность зарегистрировать организации исполнительских искусств в некоммерческие организации и возможность систематично получать средства от жертвователей.

²⁰³ Volz J. How to Run a Theatre. Back Stage Book, New York, 2004. P. 20

важных обстоятельств:

1. Все исследуемые драматические театры – члены Лиги резидентских театров США, которая на 2020 год насчитывала 75 театров²⁰⁴. По уставу Лиги ее членами могут быть только профессиональные некоммерческие театры, заключающие контракты с профсоюзами, в том числе «Эквити», и показывающие спектакли более трех месяцев в году²⁰⁵. Подразделяясь на категории по размерам, величине бюджета, все они важны, прежде всего, как рассмотрение проблемных узлов развития их театрального процесса.

2. Выбранные для анализа некоммерческие театры находятся в различных историко-культурных и экономико-географических регионах США. В соответствии с региональным принципом деления исследуемые коллективы представляют районы США, образующие и относительно равномерное распределение населения страны. Неслучайно, бюро переписи США выделяет на территории страны четыре географических региона, в их составе – Северо-Восток (города Нью-Йорк, Бостон и др. – 17,6% населения страны), Средний Запад (города Чикаго, Миннеаполис и др. – 21,2% населения страны), Юг (г. Даллас, г. Хьюстон, г. Луисвилл и др. – 37,6% населения страны) и Запад (Сан-Франциско, Лос-Анджелес, Сиэтл и др. – 23,6% населения страны)²⁰⁶. Соответственно, основываясь на приведенных в настоящей работе данных, рассматриваемые театры охватывают все эти географические регионы.

3. Исследованные театры доказали свою жизнеспособность на протяжении длительного исторического периода, включая новейшее время. Выбранные коллективы на основе комплексного анализа их творческо-организационной деятельности характеризуют свойственную им устойчивость развития, пройдя через все этапы предложенной автором периодизации.

Автор работы предлагает исследовать региональные театры, исходя из следующего алгоритма: анализа истории коллектива, системы его репертуара,

²⁰⁴ LORT Theatre Members [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lort.org/theatres> (Дата обращения: 25.11.2020)

²⁰⁵ LORT Bylaws [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lort.org/bylaws> (Дата обращения: 25.11.2020)

²⁰⁶ Большая Российская Энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://bigenc.ru/geography/text/3590227> (Дата обращения: 25.11.2020)

элементов организационного устройства и управления, рассмотрения специфики театрального здания, посещаемости, особенностей творческого своеобразия, формировании труппы, бюджета.

Созданные после Второй мировой войны некоммерческие региональные театры несмотря на свои притязания на исключительность, обладали как общими характеристиками, присущими всем некоммерческим театрам США, так и индивидуальными особенностями, определяющими способ функционирования и получения доходов.

Изучение формирования американских некоммерческих региональных театров выявило ряд присущих им закономерностей, в результате которых они превратились в институцию, играющую важную социокультурную роль:

1. Стабильное финансирование;
2. Наличие постоянного здания;
3. Собственный штат сотрудников;
4. Долгосрочное продолжение сезона;
5. Работа в статусе некоммерческой организации;
6. Показ собственных постановок (создание и показ спектаклей).

При этом американские театры часто ставили задачи сформировать постоянную труппу и по возможности планировали осуществить репертуарную систему проката.

В США нет особого законодательства, регулирующего деятельность организаций исполнительских искусств. Распределение финансовой поддержки, выделение значительных средств на строительство, реконструкцию театральных зданий предполагают действия, прежде всего, администрации штатов или муниципалитетов. Правовые нормы оказывают косвенную поддержку и дают льготы, в частности, некоммерческим коллективам и одновременно стимулируют благотворительную деятельность всех налогоплательщиков. Специфика американского федерализма объясняет слабое участие правительства США в государственной культурной политике. Его функции в социальной сфере ограничены, что не влечет государственных ассигнований в качестве

постоянных обязательств. Основа конструкции политической системы в США заключается в том, что она строится от штатов федерации, где каждый штат и округ Колумбия обладает полным суверенитетом на своей территории.

Каждый американский штат имеет свою Конституцию, Законодательное собрание, губернатора и суд. Поэтому штаты принимают свои законы, которые не должны противоречить Конституции США²⁰⁷.

Наиболее характерными административными образованиями штатов являются округа и города, имеющие свои выборные органы власти. В больших городах избираются муниципальные советы с мэрами во главе. В каждом американском штате действуют региональные общественные агентства искусств (State Arts Agencies), которые также поддерживают некоммерческие организации исполнительских искусств. Так, к XXI в. их объем финансирования составлял сумму в 400 миллионов долларов²⁰⁸.

Учитывая сложившуюся ситуацию, становится очевидным, почему именно регионы стали катализаторами появления и развития местных драматических театров после Второй мировой войны. Даже создание в 1965 году Национального Фонда искусств, государственной структуры США, не изменило ситуацию – основная поддержка поступала от региональных властей различного уровня. В тенденции децентрализации влияния государственной системы США на театральный процесс в новейшее время существенных изменений не произошло, и по-прежнему в этом вопросе прерогатива принадлежит общественным и деловым инициативам.

Следовательно, существующая система имела положительный аспект, связанный, прежде всего, с динамичным и поступательным развитием общественной идеи, поддержанной демократическим большинством местного населения, отсутствием бюрократических барьеров в желании продвинуть разнообразные проекты в сфере театральной деятельности. Как показала практика в деятельности американских региональных театров, помощь легче

²⁰⁷ The Constitution of the United States of America with the Declaration of Independence, Falls River Press, New York, 2012. – 110 p.

²⁰⁸ National Association of State Arts Agencies Annual Report 1999, Washington, NASAA, 2000. P. 11

получить от тех органов, которые находятся ближе – от городов и властей штата. Безусловно, поддержка зависит от программы, целей и задач театра и охвата зрительской аудитории. Становится очевидным, почему региональные театры старались постоянно увеличивать количество зрителей, используя самые разнообразные способы. В подобной системе реализации гражданской инициативы, в частности, идеи о появлении нового творческого коллектива, лежит особенность, связанная с национальной сущностью индивидуальной свободы. На эту систему опирались театральные деятели, общественные объединения граждан, которые создавали свой некоммерческий театр, зная, что частная филантропия, дополняемая ассигнованиями, прежде всего, из местных бюджетов, позже поддержанная разовыми федеральными денежными поступлениями, часто является знаковым стимулом для всех остальных пожертвований.

Важно подчеркнуть, что исследуемые театры, находящиеся часто не в столице штата, а в небольших городах (например, в Абингдоне или Пасадене), где люди живут вдалеке от ведущих культурных центров, благодаря именно политике децентрализации смогли распространиться по всей стране и приблизить театральное искусство к американским зрителям.

Рассмотренная система формирования некоммерческих театров США доказывает свою актуальность и учитывает специфику федерального устройства страны, тем самым подтверждая уникальную модель развития и эволюции некоммерческих театров при отсутствии серьезной федеральной поддержки. Изменение законодательства в США усилило ответственность организаций и частных лиц за финансирование театрального дела и включило новую аудиторию в процессы выполнения миссии коллективов.

Суммируя вышесказанное, важно выявить характерные тенденции, определившие условия формирования американских некоммерческих региональных театров:

1. Рост числа новых коллективов не связан с государственным финансированием на уровне страны.

2. Сформированная потребность гражданской поддержки, стимулирование благотворительных инициатив – главный элемент в развитии и дальнейшем становлении творческой организации.

3. Возникновение традиции общественной поддержки привело к делегированию ответственности за культурную политику в регионы, штаты и муниципалитеты, что определило специфику децентрализации взаимодействия с организациями исполнительских искусств.

4. Расширение зрительской аудитории театров подтверждает положительный социальный эффект эволюции каждого драматического коллектива.

5. Благотворительность в традициях США стимулируют, прежде всего, сами творческие некоммерческие организации, которые постоянно заботятся о пополнении бюджета привлеченных средств.

Продюсируя свою деятельность, лидеры региональных театров исходили из стратегических задач и выполнения миссии театра. Все коллективы претендовали на индивидуальное художественное видение, осуществление долгосрочной творческой программы, частью которой являлась мечта о создании театра с постоянной труппой. Однако в действительности же почти все репертуарные театры США продолжили набирать актеров по контракту на одну постановку. Художественные достижения без формирования постоянной труппы под руководством лидера, последовательно проводящего творческие принципы, не всегда отвечали высокому уровню продюсерского мастерства, в частности менеджмента.

Проблема художественного дефицита региональных театров, спроецированная в конце 1960-х годов, была обнаружена уже в период их дальнейшей институализации, многоканального финансирования и дальнейшего укрупнения в культурные региональные центры в конце XX - начале XXI века.

ГЛАВА 2. РАЗВИТИЕ ДВИЖЕНИЯ РЕГИОНАЛЬНЫХ НЕКОММЕРЧЕСКИХ ТЕАТРОВ США²⁰⁹

В 1960-1970-е годы некоммерческие региональные театры стали создаваться по всей стране. Вдохновляемые примером друг друга, показывающие возможности и определяя модель построения некоммерческого постоянного театра, они рождались не только в крупных городах, но в средних и даже в совсем небольших. Главное состояло в том, чтобы театр создавался как социокультурное учреждение при помощи городских властей и местной общественности и использовал как можно больше региональных творческих сил. В начале второй половины XX века пришло новое поколение театральных лидеров. Это были в основном молодые, получившие хорошее профессиональное образование люди, не признававшие бродвейские коммерческие принципы организации театрального дела. Для них образцом служили деятели старшего поколения и созданные ими коллективы. Но при этом они хотели проявить свою индивидуальность, воплощая и развивая близкие им художественные идеи. Большой популярностью в 1960-е годы пользовался Б. Брехт, «театр абсурда», драматургия английской «второй волны», Е. Гротовский, хотя многие театры придерживались традиционных вкусов и взглядов. Некоторые из них стали создаваться на западе США, так как основной чертой театральной децентрализации было стремление открытия новых коллективов там, где ранее их не существовало, и была возможность использовать потенциал киностудий Голливуда. Восточное побережье США, несмотря на большие театральные традиции, в этот процесс включилось позднее.

²⁰⁹ Основные положения 2 главы отражены в публикациях: Самитов Д.Г. Театр Лонг Уорф – некоммерческий театр США // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 4. С. 167-173; Самитов Д.Г. Актерский театр Луисвилла: организационно-творческие вопросы деятельности // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2018. № 3 (31). С. 193-201; Самитов Д.Г. Становление некоммерческих театров в Чикаго // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 2. С. 45-54; Самитов Д.Г. Актуальные проблемы репертуарного театра США. Американский Консерваторный театр // Вестник Академии Русского Балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 3. С. 144-155; Самитов Д.Г. Театр Гудман в Чикаго – возрождение и эволюция регионального театра в США // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 4. С. 32-44

Исследовать региональные театры предлагается на примере тех коллективов, которые отразили наиболее характерные черты в решении творческих задач и организационных аспектов, через введение их типологии.

Американские авторы почти не углубляются в их типы внутри самой многочисленной группы региональных театров.

Автор работ по американскому театру С. Лэнгли классифицирует весь современный некоммерческий американский театр на категории – региональные, университетские и любительские. Исследуя исторические корни, проводя широкие параллели, он ограничивает свое изучение лишь этими разделами, подчеркивая при этом, что наиболее серьезные цели ставят перед собой именно региональные коллективы²¹⁰.

Подобный подход не использовался в работах Дж. Зейглера, Дж. Новика, которые предлагали исключить театры в городе Нью-Йорке из числа региональных. При этом автор диссертации опирается на их наблюдения, которые охватывали, прежде всего, ранние периоды творческой деятельности первых репертуарных театров, и считает их базовыми. Тезис о непризнании нью-йоркских театров региональными используют и профессора Принстонского университета Дж. Баумоль и Дж. Боуэн в исследовании: «Исполнительское искусство: Экономическая дилемма»²¹¹, проводя комплексный анализ театров США для разграничения театров за пределами города Нью-Йорка и театров внутри него.

Исследователь Дж. Вольц не выделяет региональное движение как театральное движение вне города Нью-Йорка. Он, наоборот, объединяет некоммерческие коллективы крупных городов Вашингтона, Хьюстона, Чикаго с внебродвейским театром «Круг в Квадрате» и даже Шекспировским фестивалем в Нью-Йорке в единую группу²¹².

Дж. Зейглер в монографии «Региональный театр: Революционная сцена» разделяет региональные театры на три категории: «желуди», «саженцы» и

²¹⁰ Langley S. Theatre Management and Production in America: Producing and Managing the Performing Arts, Drama Book, New York, 2006. – 702 p.

²¹¹ Baumol W.J., Bowen W.G. Performing Arts: The Economic Dilemma.

²¹² Volz J. How to Run a Theatre. Back Stage Book, New York, 2004. P. 21

«дубы». «Желуди» – театры, возникшие до 1960-х годов которые должны были «сформировать костяк революции региональных театров»²¹³. «Саженыцы» – театры небольших размеров, появившиеся в 1960-е годы с юридическим статусом регионального театра и поддерживаемые меценатами²¹⁴. «Дубы» – крупнейшие региональные театры страны, возникшие с середины 1960-х годов. Принимая классификацию, автор диссертации будет транспонировать ее для углубленного исследования процессов, свойственных американским некоммерческим театрам.

Среди «саженцев» оказалось много самобытных коллективов, возглавляемых художниками, отличающимися независимостью и оригинальностью творческих взглядов. Не все театры смогли сохранить свою первоначальную направленность, также как и их руководители – самостоятельность. Многие из них закрылись – не все «саженцы» смогли перерасти в «дубы». Некоторым художественным руководителям приходилось идти на компромисс со вкусами и взглядами Попечительских советов, либо уходить из театра.

Определяющий фактор, способствующий привлечению внимания к организации исполнительского искусства — это личность, стоящая во главе художественного коллектива. Значительная поддержка, которую региональные театры получали и продолжали получать от государственных и общественных организаций (включая национальные и частные фонды), во многом обязана авторитету руководителей театра, их творческой команды.

Исследование некоммерческих региональных театров США представляет также интерес для выработки стратегии по формированию финансовых поступлений и предлагает различные способы привлечения новых и сохранения прежних зрителей. Опыт в сфере фандрайзинга и особенно взаимоотношения с разными категориями спонсоров важны для любой некоммерческой организации исполнительского искусства.

²¹³ Zeigler J.W. Regional Theater: The Revolutionary Stage. P. 24

²¹⁴ Ibid. P. 88

Роль некоммерческого репертуарного театра США во второй половине XX века не только не уменьшалась, но и укреплялась. Модель репертуарного театра, являющаяся во многом традиционной для России, в региональных коллективах США видоизменялась и варьировалась. В подтверждение сформулированных тезисов целесообразно продолжить исследование американских некоммерческих театров в разных штатах страны, представляющих движение региональных театров, и выявить проблемы и тенденции их развития.

2.1. Театры Сиэтла (штат Вашингтон)

В самой северо-западной части США, у границы с Канадой, расположился штат Вашингтон, один из самых молодых в стране, созданный лишь в 1889 году. Отделенный тысячами километров от Атлантического побережья и даже от Калифорнии, он активно вступил на путь промышленного развития лишь после того, как в 1890 году Тихоокеанская железная дорога была достроена до небольшого тогда портового города Сиэтла. Расположенный на берегу тихоокеанского залива Пьюджет-Саунд, Сиэтл быстро превратился в важный порт и транспортно-промышленный центр всего региона. В отличие от многих других городов северо-запада он озаботился вопросами культурного развития. В частности, в период движения «малых театров» именно в Сиэтле создается единственный в этом регионе театр.

«Сиэтл Репертори Плейхаус» (Seattle Repertory Playhouse) был основан супругами Бертоном и Флоренс Джеймс (Burton W. James and Florence Bean James) в 1930 году. Они характеризовали свой театр, как «...гражданский — созданный сообществом и служащий своему сообществу»²¹⁵. Подобно прогрессивным театральным организациям, таким как «Провинстаун Плейерс» или «Кливленд Плей Хаус», он не остановился на стадии самодеятельного коллектива, а сумел перерасти в профессиональный театр, выполняющий свои художественные и социальные задачи. Из граждан Сиэтла был избран

²¹⁵ Kaye F.W. Hiding the Audience: Viewing Arts and Arts Institutions on the Prairies, The University of Alberta Press; UK edition, 2003. P. 85

Попечительский совет, который поддерживал театр. Профессиональная труппа была невелика — двенадцать человек, которые круглогодично получали весьма скромную зарплату. При «Сиэтл Репертори Плейхаусе» сформировалась большая группа любителей, которые при ежедневной работе театра могли в критической ситуации заменить оплачиваемых работников. Художественный руководитель Бертон Джеймс серьезно занимался со своими актерами и режиссерами изучением принципов актерского мастерства на еженедельных дискуссиях за круглым столом и на репетициях, последовательно работал над достижением единства стиля своей труппы.

В годы Великой депрессии театр занимал левые позиции, считая, что искусство должно отражать острые вопросы жизни общества. Однако постановка пьесы К. Одетса «В ожидании Лефти» (1936), показывающей острейший накал забастовочного движения в стране, встретила настолько враждебный прием в прессе, что газета «Сиэтл Таймс» внесла театр в «черный список»²¹⁶. Встретившись с подобным остракизмом, театр вынужден был изменить репертуарную политику и ставить политически нейтральные пьесы — «Пер Гюнта» Г. Ибсена (1936) и английские светские комедии. Б. Джеймсу на этот раз удалось сохранить театр и увеличить зрительскую аудиторию. Свою социальную ответственность коллектив театра видел в организации просветительской и педагогической деятельности с молодежью.

При театре была создана театральная школа, предлагающая как полный, так и сокращенный курс занятий для учащихся средних школ города. Посредством этих занятий коллектив театра хотел воспитать в молодежи не только любовь к искусству сцены, но и привить понимание тех новаций в сценическом искусстве, которые он исповедовал, чтобы сделать учеников последователями своего дела. Б. Джеймсу удалось добиться от городской Торговой палаты обещания ежегодно предоставлять двенадцати лучшим выпускникам средних школ бесплатные гранты для обучения в школе. С участием и усилиями руководителя «Сиэтл Репертори

²¹⁶ Voelker S. The Power of Art and the Fear of Labor: Seattle's Production of Waiting for Lefty in 1936 // Civil Rights and Labor History Consortium / University of Washington [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://depts.washington.edu/depress/seattle_waiting_for_lefty.shtml (Дата обращения: 14.11.2019)

Плейхаус» в штате Вашингтон в конце 1930-х годов был организован и проведен уникальный театральный проект – знакомство школьников штата с искусством театра. В течение трех лет труппа «Сиэтл Репертори Плейхаус» во главе с Б. Джеймсом гастролировала по всему штату и показывала спектакли классического репертуара. Тысячи учащихся школ штата Вашингтон впервые увидели «живой» театр. Проект был организован Департаментом народного обучения штата Вашингтон и финансировался Фондом Рокфеллера и частично бюджетом штата. К сожалению, когда деньги фонда были израсходованы, штат не поддержал далее это начинание. «Сиэтл Репертори Плейхаус» продолжал действовать и оставался профессиональным некоммерческим театром до своего закрытия 30 декабря 1950 года²¹⁷. Некоторое время Сиэтл существовал без театра.

2.1.1. Репертуарный театр Сиэтла

В Сиэтле возрождение регионального театра произошло иначе, чем в других городах страны. Если в начальный период движения региональных театров инициаторами создания труппы обычно становились деятели театра: режиссер, или драматург, или продюсер предлагали идею и вели за собой городское сообщество, то в Сиэтле произошло обратное: городское сообщество по собственной инициативе решило создать городской постоянный профессиональный некоммерческий театр — Репертуарный театр Сиэтла (Seattle Repertory Theatre). Вопрос организации упрощался тем, что при подготовке к Всемирной выставке 1962 года в центре Сиэтла построили театральное здание с залом на 800 мест²¹⁸. Образовали Попечительский совет, и в качестве художественного руководителя был приглашен Стюарт Вогэн (Stewart Vaughan), молодой режиссер, прославившийся своими работами в Нью-Йоркском Шекспировском фестивале (New York Shakespeare Festival) у Джозефа Паппа и во внебродвейском художественном театре «Феникс» (Phoenix Theatre). Вогэн согласился приехать в Сиэтл, так как считал, что в этом удаленном от

²¹⁷ Guthu S. Florence and Burton James and the Seattle Repertory Playhouse // Civil Rights and Labor History Consortium / University of Washington [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://depts.washington.edu/depress/theater_arts_james.shtml (Дата обращения: 14.11.2019)

²¹⁸ Weber B. Stuart Vaughan, Director and Shakespeare Expert, Dies at 88 // New York Times, June 20, 2014, P. 17

коммерциализма Бродвея городе театр будет центром культурной жизни и сможет ярче проявить свой собственный творческий стиль. Удовлетворяли и обещанные условия работы — постоянная труппа, настоящая репертуарная система проката — пять разных пьес в неделю.

Открылся театр шекспировским «Королем Лиром» в постановке Вогэна 13 ноября 1963 года²¹⁹. Затем в течение следующих двух сезонов были поставлены: «Юлий Цезарь», «Двенадцатая ночь», «Гамлет» У. Шекспира, «Как важно быть серьезным» О. Уайльда, «Галилей» Б. Брехта, «Вишневый сад» А. Чехова, «Бидерман и поджигатели» М. Фриша. С. Вогэн сам много ставил и играл, а также пригласил для постановок пьес Б. Брехта и М. Фриша известного режиссера-экспериментатора Андре Грегори. Спектакли пользовались успехом, но число подписчиков на абонементы составило 9 тысяч вместо запланированных 25 тысяч²²⁰. Попечительский совет был недоволен этими показателями, считая, что снижение плановых цифр вызвано серьезностью и политизированностью репертуара, а расходы на постоянную труппу и репертуарную систему слишком велики. Члены совета под руководством председателя Бэгли Райта (Bagley Wright) были убеждены, что они наняли художественного руководителя, поэтому всячески стремились к тому, чтобы он оказался в полной зависимости от их воззрений, мнений и вкусов. Это убеждение привело к тому, что два года трений между художественным руководителем и Попечительским советом привели к неразрешимому конфликту, в результате которого С. Вогэн покинул театр.

После ухода С. Вогэна его заменил Аллен Флетчер (Allen Fletcher), опытный режиссер и педагог, последователь английской классической школы, поработавший на Шекспировских фестивалях в Стратфорде (Онтарио, Канада) и Сан-Диего (штат Калифорния). Он отличался более рациональным подходом к творчеству и был готов к компромиссам с Попечительским советом. Флетчер расширил и модернизировал репертуар, включив в него популярные

²¹⁹ Repertory Theatre in Debut // The Seattle Times, November 13, 1963, P.3

²²⁰ The Seattle Repertory Theatre Affair by Douglas Q. Barnett / HistoryLink's People's History collection

[Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.historylink.org/File/9058> (Дата обращения: 14.11.2019)

классические и современные произведения, что вдвое увеличило количество зрителей уже после первого сезона. Вместе с тем он продолжил серию экспериментальных спектаклей в небольшом зале в другом здании и ввел практику показа классических комедий в парках города и во время летнего турне по всему штату. Тем не менее Попечительский совет во главе с Б. Райтом требовал дальнейших уступок в выборе пьес, сокращения расходов, отказа от репертуарной системы и постоянной труппы. Когда А. Флетчер не согласился это сделать, Попечительский совет в середине сезона 1969-1970 года объявил об увольнении его с поста художественного руководителя театра. Даже такой авторитетный художник как Флэтчер оказался бессильным перед лицом влиятельных членов Попечительского совета, которые навязывали ему свое понимание целей и задач театра.

К началу следующего сезона председатель Попечительского совета Бэгли Райт лично пожертвовал половину требовавшихся ассигнований и таким образом утвердился в качестве руководителя театра не только в финансовом, но и в художественном отношении. Вскоре он нашел нового художественного руководителя театра — Дункана Росса (Duncan Ross) из Университета Вашингтона, который сумел достичь понимания с Попечительским советом, но ценой полной капитуляции перед взглядами попечителей. Краткое резюме сделанного Д. Россом изложения целей, задач и художественной программы театра выглядело следующим образом — театр, с одной стороны, должен противостоять тем, кто стремится превратить его в простое развлечение, но, с другой стороны, нельзя допустить его превращения в музей, а также не использовать театр в качестве форума для обсуждения социальных и политических проблем. Д. Росс был согласен на роспуск постоянной труппы, приглашение знаменитостей, что привело бы к кассовому успеху. Он был убежден, что постановка комедий полезна для театра. Правда, наряду с легкими романтическими комедиями ставились серьезные произведения: «Анна Кристи» Ю. О'Нила (1976), «Кошка на раскаленной крыше» Т. Уильямса (1977), «Дядя Ваня» А. Чехова (1978), современные пьесы. Этому во многом способствовало

то, что в Сиэтле возникло несколько театров с обширным репертуаром. Деятельность Симфонического оркестра Сиэтла (Seattle Symphony), Оперы Сиэтла (Seattle Opera), Института искусств (The Art Institute of Seattle) намного усилило позиции культурного сообщества и способствовало художественному прогрессу региона. В результате в городе появилось значительное количество новых зрителей, вкусы и интересы которых были разнообразнее, чем у членов Попечительского совета Репертуарного театра Сиэтла.

В 1975 году Д. Росс открыл в театре вторую сцену с залом на 342 места для экспериментальных постановок. Подобные изменения привели к тому, что в сезоне 1976-1977 года посещаемость главной сцены составила 100%, число подписчиков достигло 22 800 человек, а 2 520 — купили абонементы второй сцены²²¹.

Культурно-образовательная работа театра велась активно с самого начала его деятельности, когда лучшие спектакли были показаны по всему штату. С 1975 года эти поездки стали проводиться по-новому: труппа выезжала в один из городов и оставалась в нем несколько дней. Часть актеров показывала спектакли для школьников и взрослых из текущего репертуара. В это же время вторая группа артистов выезжала по соседним городам в радиусе около ста километров, показывая в школах специальные представления. Летом 1976 года такой порядок работы был сохранен при гастролях не только в штате Вашингтон, но и в других штатах Северо-Запада: Орегоне, Айдахо, Неваде и Юте. Следующим летом продолжили показ выездных спектаклей в районе залива Пьюджет-Саунд, традиционной зоны отдыха, для групп зрителей в 100-200 человек. В результате этой активной деятельности в течение сезона 1976-1977 года было показано 400 спектаклей, для более чем 250 000 зрителей. Бюджет театра в этот период составлял 1,622 миллиона долларов, из них 1,172 миллиона долларов были заработанным доходом, а 381 582 — пожертвования²²².

Анализ данных за сезоны 1983-1984 и 1984-1985 годов показывает значительные изменения. В эти годы театр работал под художественным

²²¹ Theatre Profiles № 3. P. 253

²²² Ibid.

руководством известного деятеля региональных театров Дэниэла Салливана (Daniel Sullivan), который был приглашен в Репертуарный театр Сиэтла в 1981 году. Новый руководитель пересмотрел репертуарную политику. На смену развлекательной комедии пришли классические и музыкальные: «Мизантроп» Ж. Б. Мольера и «Как вам это понравится» У. Шекспира в одном сезоне, «Мандрагора» Н. Макиавелли и мюзикл «Парни и куколки» Дж. Сверлинга и Э. Берроуза с музыкой Ф. Лессера — в следующем. В театре появились пьесы новых для театра авторов: Б. Брехта, А. Фугарда — антирасистского драматурга из ЮАР. Большую часть репертуара составляли новейшие произведения современных американских драматургов. Кроме того, заметно уменьшилось количество премьер в каждом сезоне: если раньше было 10-12 постановок, то у Салливана — 6-7. Это означало, что каждый спектакль выдерживал большее число представлений. Следовательно, количество зрителей увеличилось и составляло уже 219 071 человек. Этот прирост стал возможен за счет привлечения новых категорий зрителей, так как число абонементодержателей почти не увеличилось (22 901)²²³.

Театр переехал в новое здание в 1983 году, его стоимость составила 10 миллионов долларов²²⁴. Большой зал «Бегли Райт Театр» на 850 мест (Bagley Wright Theatre) получил свое название в честь главного спонсора, пожертвовавшего на строительство 1 миллион долларов²²⁵. Вторая сцена «Пончо Форум» (Poncho Forum) с трансформируемой площадкой и зрительным залом на 180 мест была предназначена для экспериментальных работ. Расходы театра сильно выросли — до 3 298 924 долларов²²⁶ в сезоне 1984-1985 года, что повлекло за собой изменения контрактов с профсоюзами, связанные, в первую очередь, с увеличением заработной платы. По-прежнему активно продолжалась просветительская и культурно-воспитательная работа в школах города, штата, а

²²³ Theatre Profiles № 7. P. 254

²²⁴ Ned Dunn, CEN Seattle Rep Amendment, Fiscal Note for Non-Capital Projects, August 16, 2011. P. 2

²²⁵ Blecha P. Seattle Repertory Company / HistoryLink's People's History Collection [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.historylink.org/File/9225> (Дата обращения: 15.11.2019)

²²⁶ Theatre Profiles № 7. P. 254

также по всему северо-западу США.

Д. Салливан более десяти лет, до 1996 года включительно, проработал в Сиэтле и за эти годы отказался от простого развлечения зрителей, от копирования устаревших бродвейских хитов, считая, что рост художественных и профессиональных возможностей труппы может быть обеспечен лишь при содержательном репертуаре и постоянном развитии вкуса зрительской аудитории. Во-первых, он расширил репертуар за счет обращения к мировой классике, причем не только к комедиям, но драмам и трагедиям. Во-вторых, он систематически стал ставить американские пьесы: социальные и психологические драмы от Ю. О'Нила до Т. Уильямса, А. Миллера и Э. Олби. И, наконец, в-третьих, вводил современную национальную драматургию, отражавшую перемены, происходившие в общественной жизни страны. Именно на последнем направлении лежали важнейшие успехи режиссера и коллектива театра. Премьеры «серьезных комедий» тогда почти неизвестного Херба Гарднера «Я не Раппопорт» (1984) и «Разговоры с отцом» (1991), а также «Сестер Розенсвейг» (1992) У. Вассерштейн стали хитами не только на родной сцене, но и в других городах.

В 1990 году Репертуарный театр Сиэтла был удостоен премии «Тони» в номинации «Выдающийся региональный театр»²²⁷.

Еще одним этапом в развитии Репертуарного театра Сиэтла стало приглашение Д. Салливаном в 1985 году Бенджамина Мура (Benjamin Moore) на должность управляющего директора. В первые годы Д. Салливан работал один, без административного или финансового помощника. В лице Мура он обрел не просто высококвалифицированного управляющего директора, но настоящего единомышленника, придерживающегося тех же взглядов на задачи и пути развития регионального театра. Б. Мур был уже опытным специалистом, в течение пятнадцати лет он сотрудничал с Уильямом Боллом, знаменитым основателем Американского Консерваторского театра в Сан-Франциско

²²⁷ Tony Award Winners 1990 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.tonyawards.com/winners/year/1990/category/any/show/any/> (Дата обращения: 15.07.2020)

(American Conservatory Theatre), в качестве заведующего постановочной частью, а затем генерального менеджера и управляющего директора. После того, как У. Болл покинул свой пост, Мур принял предложение Салливана и с сезона 1985-1986 года начал работать в Репертуарном театре Сиэтла, завоевав авторитет не только в его коллективе, но и в культурных и деловых кругах города и штата. Вскоре он был избран председателем Комиссии по искусству города Сиэтла, а позже — и всего штата Вашингтон. В качестве консультанта и члена правления Б. Мур сотрудничал со многими театральными, общественными и деловыми организациями, в число которых входили Национальный фонд искусств, Группа театральные связи (Theatre Communications Group), Фонд Буша в Миннеаполисе, Торговая палата Сиэтла. За свою профессиональную и общественную деятельность он был удостоен почетных званий бакалавра искусств, члена Совета Дортмундского колледжа и магистра изящных искусств Школы драмы Йельского университета.

Проработав двадцать пять лет в театре, Мур сумел все эти годы не только сохранять бездефицитный бюджет, но и много сделать для улучшения деятельности театра. Он помог Д. Салливану осуществить строительство второй сцены, удачно проведя кампанию по сбору средств. В 1996 году был открыт «Лео К. Театр» (Leo Kreielsheimer Theatre /Leo K/) с залом на 282 места, названный так в честь главного спонсора, пожертвовавшего 2 миллиона долларов²²⁸. Уже после ухода Д. Салливана в 2001 году Б. Мур при содействии Попечительского совета театра во главе с известными в городе меценатами Ч. Олвордом и Д. Тру успешно провел кампанию по сбору средств в Фонд поддержки театра. Пятнадцать миллионов долларов²²⁹ были собраны к сороковому сезону театра, который был торжественно отпразднован в 2003 году.

В 1997 году на смену Дэниэлу Салливану в качестве художественного руководителя пришла Шэрон Отт (Sharon Ott) из Репертуарного театра Беркли. Она старалась продолжать политику своего предшественника, уделяя особое

²²⁸ Blecha P. Seattle Repertory Company / HistoryLink's People's History Collection [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.historylink.org/File/9225> (Дата обращения: 15.11.2019)

²²⁹ The Art of Governance edited by Nancy Roche, Jaan Whitehead, Theatre Communications Group, 2005. P. 103

внимание новейшим произведениям молодых драматургов в надежде привлечь более широкий круг зрителей за счет молодежи. Ежегодно устраивался весенний фестиваль новых пьес, в течение которого за пять дней показывалось 5-7 работ. Также организовывался фестиваль женщин-драматургов, где зрители обычно видели четыре новых пьесы. Введены были новшества в образовательную деятельность — в «Лео К. Театре» открылась специальная постоянная программа «Звезды и истории», включавшая актерские чтения и выступления местных общественных деятелей и представителей сферы культуры.

Знаменательным событием в театральной жизни Сиэтла стал приезд на гастроли в 2001 году Питера Брука со своим спектаклем «Трагедия Гамлета», показанным в самом крупном в городе зале «Мерсер Арена» (Mercer Arena). Это стало возможным лишь потому, что по инициативе Репертуарного театра Сиэтла был создан консорциум с участием самых известных городских театров: Интимного театра, Современного театра (A Contemporary Theatre /ACT/) и театра «Пустое пространство» (The Empty Space).

Несмотря на все экономические и финансовые успехи руководства Ш. Отт со временем стало заметно постепенное падение зрительского интереса, вызванное разными причинами. С одной стороны, снижался художественный уровень спектаклей, с другой стороны, уходило старое поколение зрителей, менялись вкусы, росли театры-конкуренты. По-видимому, сыграло свою роль и преобладание в репертуарной афише новейшей драматургии, не всегда оправданное ее качеством. Число абонементодержателей сокращалось, что негативно влияло на заполняемость зрительного зала.

В 2005 году на смену Шерон Отт пришел Дэвид Эсбьёрнсон (David Esbjornson), талантливый режиссер, сделавший себе имя удачными постановками в Театре «Гатри» (The Guthrie Theatre) в Миннеаполисе, но не имевший опыта управления театром. В Сиэтле он проработал всего три сезона, так и не сумев переломить сложившуюся ситуацию.

Сезон 2008-2009 года Репертуарный театр Сиэтла начал без художественного руководителя, и только в середине 2009 года опытный

продюсер и режиссер Джерри Мэннинг (Jerry Manning) занял это место. В качестве продюсера Мэннинг состоял в штате Репертуарного театра Сиэтла уже в течение десяти лет, много работал и в других региональных театрах. Теперь ему пришлось исправлять сложившееся положение. Основное внимание он уделил привлечению молодых зрителей путем приглашения в театр известных и талантливых режиссеров и актеров и тщательного отбора популярных пьес. При этом на всех спектаклях проводилось анкетирование зрителей с учетом их возраста и посещаемости театра.

В самом начале сезона театру пришел на помощь Д. Салливан, привезя поставленную им новую пьесу знаменитой и любимой в Сиэтле актрисы и драматурга Ш. Вудвард «Ночной наблюдатель», которая прошла с большим успехом. Следующая премьера «Три мушкетера» в инсценировке К. Людвига была рассчитана на привлечение молодых зрителей, что и оправдалось — кроме подписчиков почти четыре тысячи молодых людей до 25 лет купили билеты. Молодых зрителей заинтересовали и другие премьеры, но наибольший финансовый успех сезона имела постановка автобиографической пьесы драматурга и актрисы К. Фишер «Жажда выжить» с ее участием, режиссером спектакля был художественный руководитель Репертуарного театра Беркли Т. Такконе. Показ был продлен на неделю и обратил на себя внимание значительного числа зрителей.

Не только финансовые, но и художественные успехи были продемонстрированы приглашенными режиссерами в постановке двух очень разных пьес этого сезона. Дрину «Моряк» известного ирландского драматурга К. Макферсона поставил режиссер У. Майлан. Хотя он родился в Сиэтле, но начинал свою карьеру в Англии, там же получил известность, а затем и на Бродвее. Впервые работая с группой лучших актеров Сиэтла, он сумел создать правдивый спектакль, заслужив признание критиков и любовь зрителей. Возможности местных актеров показала и постановка пьесы «Вы не сможете взять это с собой», написанной в 1936 году двумя известными американскими комедиографами М. Хартом и С. Кауфманом. Эта популярная комедия, с большим количеством остро очерченных действующих лиц, дала возможность

проявить себя не только режиссеру У. Шуку (бывшему руководителю Интимного театра), но и актерскому ансамблю из семнадцати человек, и постановочной части театра. Пользовалась успехом и представленная новым художественным руководителем комедия «Бум» начинающего, но уже популярного драматурга П. Натхриба. Она была рассчитана на молодую аудиторию и предусмотрительно появилась не на большой сцене, а в малом зале.

Что же касается плана постановок на 2009-2010 года, то в нем не было намечено ни одной пьесы, поставленной самим Мэннингом. План был составлен не художником, имеющим свой собственный взгляд на задачи искусства, а рассчитан продюсером на получение финансового дохода, использующим все популярные, завоевавшие успех и известность пьесы, имена режиссеров и актеров, достижения других театров.

Краткий анализ деятельности театра, выходящий за хронологические рамки настоящей диссертации, был предпринят для более четкого понимания дальнейшей судьбы Репертуарного театра Сиэтла, его разнообразной художественной политики, варьирующейся от зрительских запросов и степени давления Попечительского совета. В начале XXI века в Репертуарном театре Сиэтла наблюдались признаки кризисной ситуации, явный спад зрительского интереса. Приход к руководству Дэвида Эсбьёрнсона был попыткой выйти из сложного положения. Однако приглашение художника психологического плана, склонного к отражению драматических сторон жизни, не увенчалось успехом. Он начал работу в Сиэтле с повторения своей постановки «Великий Гэтсби» Ф.С. Фицджеральда, но попытка возродить интерес к театру через обращение к серьезному искусству не удалась. Джерри Мэннинг взялся за трудную задачу повышения посещаемости через развлечение публики, тем самым еще больше отступив от первоначальной цели некоммерческого театра.

Исследование деятельности Репертуарного театра Сиэтла выявило ряд проблем функционирования и дальнейшего существования регионального театра: развитие зрительской аудитории, формирование руководящего художественного персонала театра, а следовательно и проведение репертуарной политики и,

главное, роль Попечительского совета в структуре регионального театра. Данный пример показал, что Попечительский совет, состоящий, прежде всего, из бизнесменов, контролировал судьбу репертуара. Актуальные, экспериментальные и новые пьесы часто им не одобрялись ввиду трудности максимальных продаж билетов на подобные спектакли. Правление Попечительского совета нанимало и увольняло художественных руководителей в соответствии со своими вкусами и предпочтениями, исключая планомерное творческое развитие коллектива, которому свойственны периоды не только взлетов, но и падений. Контроль за финансовыми показателями привел к отказу от постоянной труппы и репертуарной системы проката, что принципиально оказало негативное воздействие на эволюцию художественного театра, приведя к отсутствию долгосрочных репертуарных планов и отступлению от принципов существования некоммерческого театра. Дальнейшее функционирование Репертуарного театра Сиэтла при этом было невозможно без Попечительского совета, который юридически являлся составной частью структуры некоммерческой организации для привлечения дополнительных средств, необходимых для деятельности регионального театра США.

2.1.2. Современный театр в Сиэтле

Современный театр (A Contemporary Theatre /ACT/) открылся в Сиэтле в 1965 году. Основатель и многолетний руководитель Современного театра Грегори Фоллз (Gregory Falls) видел главную задачу в том, чтобы отвечать на животрепещущие вопросы времени, отразить надежды, желания и потребности молодежи. 1960-1970-е годы в США были временем студенческих и молодежных волнений, высочайшего накала борьбы афроамериканцев за гражданские права, движения против войны во Вьетнаме. Г. Фоллз, по его словам, и создавал театр с целью «показывать профессиональные постановки лучших пьес своего времени именно сейчас, когда они обладают особым

значением и воздействием»²³⁰. Театр с самого начала сумел привлечь своих зрителей, проводя такую репертуарную политику, которая помогала молодежи абстрагироваться от вкусов старших и утвердиться в новой системе социальных представлений и эстетических норм.

Собранный Г. Фоллзом коллектив начинал свою деятельность очень скромно, как летний театр, работающий с мая по октябрь, используя признанную Актерским профсоюзом модель постоянного профессионального театра. Это во многом облегчало самую трудную проблему — поиска подходящего и недорогого помещения. Географическое положение с благоприятным климатом позволяло экономить, в том числе и на отоплении. Г. Фоллзу пришлось сменить много разных площадок, прежде чем найти постоянное здание, в котором устроили зрительный зал на 450 мест, а позднее для экспериментальной работы оборудовали второй небольшой зал на 100 мест с трансформирующейся сценой.

За первые десять лет в театре были поставлены пьесы более шестидесяти самых разных современных авторов, включая знаменитых американских драматургов — Ю. О'Нила, Т. Уильямса и Э. Олби, начинающих — Д. Рейба, С. Шепарда и Л. Уилсона, представителей английской «второй волны» — Э. Бонда, Т. Стоппарда и П. Шеффера, абсурдистов — С. Беккета, Э. Ионеско и Г. Пинтера, эпические пьесы Б. Брехта, антирасистские драмы А. Фугарда и многих других.

За десять лет в Сиэтле появилось несколько новых театров, показывающих современную драму. Поэтому Г. Фоллз, учитывая это обстоятельство, а также то, что его коллектив обогатился опытом, решил расширить рамки своей деятельности, как в плане хронологическом, так и жанровом. В 1977 году была поставлена комедия Шекспира «Как вам это понравится». Спектакль пользовался успехом, что позволило регулярно вводить в репертуар классическую драматургию. Начиная с этого же времени в театре стали больше внимания уделять опытам по развитию музыкальных театральных форм. Когда появилась вторая сцена, то это направление стало главным в экспериментальной

²³⁰ McCloy R. "Double Thrust Theater" // The Seattle Times, July 31, 1966. P. 126

работе. Через некоторое время и на главной сцене начали показывать спектакли, где музыка играла существенную роль. Появились даже постановки мюзиклов, например «Что бы ни случилось» К. Портера (1978). При этом основу репертуара по-прежнему составляла новая драма, а неопубликованные пьесы местных драматургов стали появляться на сцене еще чаще. Обязательно каждый год показывалась пьеса для детей.

Значительное место в деятельности театра со второго года его существования стала занимать культурно-просветительская работа среди школьников, результатом которой стало создание детского актерского коллектива «Молодежная труппа Современного театра» (Young ACT Company). Работа в этом детском коллективе основывалась на тогда еще не известной в США форме постановки на принципе интерактивности, разработанном и изложенном Брайаном Уэем в своей монографии²³¹, когда сам стиль игры и режиссуры делает зрителей активными соучастниками действия. Главной задачей этого коллектива было не просто привлечение детей в театр, а стремление заинтересовать их и привить им любовь к сценическому искусству. Первые полгода участники импровизировали. Затем усложнили задачу и начали ставить музыкальные композиции, включая в них песни, танцы, цирковые номера, поэзию, сведения о театре, отрывки из пьес и мюзиклов. Через несколько лет перешли к инсценировкам серьезной литературы. Но это стало возможным лишь после того, как в 1976 году грант Фонда Форда помог инсценировать «Рождественскую песнь» Ч. Диккенса, а в следующем году создать пьесу по мотивам гомеровской «Одиссеи», что повысило реноме детской труппы. Если первые годы они выступали только в школах Сиэтла, показывали свое искусство в ближайших городах, то теперь им предлагали туры по школам западных штатов США. В дальнейшем Молодежная труппа стабильно работала с января по апрель каждого сезона.

Просветительская и культурно-воспитательная работа среди учащейся молодежи стала неотъемлемой частью деятельности театра и принесла ему еще

²³¹ Way B. Audience Participation: Theatre for Young People, Bakers Plays, London, 1981. – 231 p.

большую популярность. Соответственно с этим улучшалось и материальное положение театра. В сезон 1976 года заполняемость зала достигла 90%, а число подписчиков на абонементы составило 6 966. Бюджет театра равнялся 590 030 долларам, из них заработанный доход исчислялся в 473 256 долларов, а пожертвования не превышали 138 911 долларов²³². Деятельность театра регулировалась договором Актерской ассоциации с Лигой региональных театров, а также контрактом с театрами для молодежной аудитории. Если сравнить эти цифры с показателями за сезон 1984-1985 года, когда театр готовился праздновать двадцатилетие своей деятельности, то очевиден стабильный рост по всем показателям: число подписчиков увеличилось до 9 394, количество посетителей театра за год достигло 140 292, а бюджет театра вырос почти в три раза и достиг 1 691 480 долларов²³³.

Двадцатилетие театра стало подведением итогов его деятельности. Анализ афиши театра за юбилейный сезон в (Приложение № 3), когда было показано 11 премьер, выявил основные репертуарные направления. Первое — классика: «Король Лир» У. Шекспира в постановке приглашенного режиссера Джона Диллона (художественного руководителя Репертуарного театра города Милуоки в штате Висконсин). Сам выбор этого произведения предполагал высокий профессиональный уровень коллектива.

Второе направление — современная американская драматургия: пять пьес, в их число вошли такие значительные произведения, как «Конец света» А. Копита и «Настоящий Запад» С. Шепарда, две пьесы известных драматургов С. Грея и С. Зидер, и одна пьеса «Майские дни» местного драматурга Дэвида Эдгарда, тогда еще не известного.

Третье направление — постановка «Других мест» Г. Пинтера свидетельствовала о том, что современная европейская, а в особенности английская драма также входили в сферу художественных интересов театра.

Четвертое направление — спектакль «Красавица и чудовище», представлял собой мюзикл на сюжет известной сказки, сделанный и поставленный

²³² Theatre Profiles № 3. P. 3

²³³ Theatre Profiles № 7. P. 77

руководителем театра Г. Фоллзом на музыку Ч. Генри, и показывал, что ни детская, ни музыкальная тема не забыты.

Возобновление созданных Г. Фоллзом в конце 1970-х годов для Молодежной труппы Современного театра инсценировок «Рождественской песни» Ч. Диккенса с музыкой Р. Макдугал и «Одиссеи» Гомера было уже не столько художественной, сколько общественно необходимой целью деятельности театра.

Под руководством Г. Фоллза театр продолжал успешно работать еще много лет. Но становилось ясно, что небольшой зрительный зал, отсутствие вспомогательных помещений мешали дальнейшему развитию. Собрать большую сумму, достаточную для строительства более просторного здания, казалось практически невозможным. На помощь вновь пришел местный крупный предприниматель и меценат Лео Крейльшеймер. Созданный им благотворительный фонд, начиная с середины 1980-х годов, начал помогать местным театрам. К тридцатилетнему юбилею театра фонд софинансировал реконструкцию помещения для АСТ, как сокращенно называл себя Современный театр. Для этого решили восстановить «Иглз Аудиторию» (Eagles Auditorium), исторический памятник архитектуры, расположенный в центре города. К юбилею реконструкцию закончить не успели, но в сентябре 1996 года новый дом для театра был торжественно открыт и переименован в честь главного мецената в «Крейльшеймер Плейс» (Kreielzheimer Place). Общая сумма пожертвований от меценатов и крупных корпораций составила 30,4 миллиона долларов²³⁴. Театр превратился в комфортабельный культурный центр с четырьмя сценическими площадками, репетиционными залами, административными помещениями, декорационными и костюмерными складами. Год спустя ушел из жизни основатель и руководитель театра Грегори Фоллз. В память о нем самый большой зал нового театра был назван его именем.

С сентября 1997 года художественным руководителем коллектива стал Гордон Эдельштейн (Gordon Edelstein). До этого он работал в известном

²³⁴ Kershner J. АСТ: A Contemporary Theatre (Seattle) / HistoryLink's People's History Collection [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.historylink.org/File/10064> (Дата обращения: 18.11.2019)

региональном театре «Лонг Уорф» (Long Wharf) в городе Нью-Хейвен в штате Коннектикут. В течение семи лет он исполнял там обязанности помощника художественного руководителя, отвечая за постановки новых пьес на малой сцене, и каждый сезон ставил один спектакль на главной сцене. В Сиэтле Эдельштейн столкнулся с задачей наладить работу в новом, гораздо большем здании и в более значительном масштабе.

Эдельштейн решил приглашать в новый театр лучших артистов страны для сотрудничества с местными актерами. Но то, что было приемлемо для Нью-Хейвена, расположенного недалеко от Нью-Йорка, где театр всегда мог прибегнуть к услугам как звезд Бродвея, так и талантливой молодежи, отнюдь не подходило для отдаленного Сиэтла, отрезанного Каскадными и Скалистыми горами и Великими равнинами от театральных центров страны. Кроме того, это означало недоверие к возможностям всего театрального сообщества в Сиэтле. Новый художественный руководитель развивал свои идеи, изменяя принципы построения репертуара, призывая не просто продолжать линию постановки новых пьес современных драматургов, но и находить свежие подходы, другие пути и иные приоритеты в разнообразии и богатстве американской культуры.

При шести ежегодных премьерах Г. Эдельштейн ввел обязательную постановку одной из лучших в художественном отношении американских пьес. Так последовательно были показаны «Записная книжка Тригорина» (1997) Т. Уильямса, «Смерть коммивояжера» (1998) и «Суровое испытание» (1999) А. Миллера, «Траур — участь Электры» (2002) и «Луна для пасынков судьбы» (2003) Ю. О'Нила. Разбираясь в современной драматургии, Эдельштейн умело выбирал наиболее неординарные и смелые произведения, каждый год показывая «мировые премьеры» или еще не известные на Западе США пьесы. Позже «мировые премьеры» представлялись в Нью-Йорке в качестве постановок АСТ, в том числе пьесы Ф. Гласса, ирландца М. Макдонаха.

Зависимость регионального театра от постоянных дополнительных источников финансирования особенно сказалась после трагических событий в США – террористических атак 2001 года. Большинство финансовых

пожертвований было сокращено, что привело к дефициту в бюджете театра в сумме 950 тысяч долларов²³⁵. На снижении доходов от продажи билетов сказалось и увлечение приглашенными известными актерами США в ущерб местным.

Положение спас Курт Битти (Kurt Beattie), занимавший в то время пост помощника художественного руководителя, который переломил ситуацию, и театр сумел собрать необходимую сумму, чтобы начать следующий сезон. Выйти из финансового кризиса помогло сокращение расходов за счет количества выпускаемых постановок в сезоне до пяти, вновь обретение общественной поддержки, включая пожертвование в 500 тысяч долларов от председателя Попечительского совета АСТ Фила Кондита²³⁶.

В апреле 2003 года Курт Битти был назначен новым художественным руководителем, а управляющим директором стала Сьюзен Трэпнелл (Susan Trapnell), известный деятель региональных театров, уже работавшая в АСТ с 1982 по 2000 год в этом же качестве.

В понимании нового руководства театра единственной возможностью добиться возрождения АСТ и высоких художественных результатов было выполнение первоначальной миссии — постановки достойных спектаклей о современности — при условии мобилизации всех творческих сил как самого театра, так и всего сценического содружества Сиэтла. «Театр должен взять обязательства по рациональному ведению экономической деятельности, восстановить общественные связи и вернуться к первоначальным ценностям, заложенным ее основателем Грегори Фоллзом тридцать восемь лет назад»²³⁷, — так ставились руководством АСТ первоочередные задачи в региональной прессе.

Проведение такой политики привело к тому, что в конце 2003 года высокими оказались не только художественные результаты, но и финансовые итоги: театр смог выплатить банку половину взятого кредита и имел

²³⁵ Berson M. The Drama Behind the Scenes at ACT // The Seattle Times, March 11, 2003. P.E1

²³⁶ Kershner J. ACT: A Contemporary Theatre (Seattle) / HistoryLink's People's History Collection [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.historylink.org/File/10064> (Дата обращения: 21.11.2019)

²³⁷ Berson M. The Drama Behind the Scenes at ACT // The Seattle Times, March 11, 2003. P.E1

положительный баланс в 300 тысяч долларов²³⁸.

Следующий сезон был юбилейным — АСТ исполнилось сорок лет. Театр показал три успешные премьеры, что объяснялось верностью собственным культурным традициям — развитию новой драматургии через возможно больший показ на сцене современных пьес. Подобная практика привела к положительной динамике формирования зрительской аудитории и дальнейшему расширению системы абонементодержателей.

История деятельности АСТ показала, что развитие художественного коллектива зависит от обязательного дополнительного финансирования помимо получения доходов от продажи билетов. Потеря общественной поддержки стала причиной финансового кризиса, отразившегося на всех сторонах деятельности театра. Намного проще найти экономическую поддержку со стороны общества на ранних стадиях деятельности театра. Конкуренция с другими организациями исполнительских искусств, рост бюджета, расширение штата сотрудников, необходимость обслуживания новых театральных залов требовали увеличения доли общественного финансирования. Далеко не всегда в условиях отдельного города или штата США это было возможно. Поддержка театра местным сообществом в результате означала его признание как культурного центра региона, что устанавливало многолетние экономические и социокультурные связи, необходимые для эволюции некоммерческого театрального коллектива.

2.1.3. Интимный театр

Большой интерес вызывает деятельность такой самобытной труппы как Интимный театр (Intiman Theatre), выбравший это название в честь Интимного театра, созданного Августом Стриндбергом и Августом Фальком в 1907 году в Стокгольме. В штате Вашингтон и в самом Сиэтле обосновалось очень много потомков переселенцев, приехавших из скандинавских стран: шведов, норвежцев, финнов. Хотя все они давно ассимилировались, но большинство помнило и почитало свои национальные корни и традиции.

²³⁸ Hansen J., Surviving Crisis: Seattle's ACT Theatre // TCG Centerpiece, March 2004, Theatre Communications Group. P.5

Театр возник из небольшого самодеятельного кружка, который организовала Маргарет Букер (Margaret Booker), увлеченная еще в университете скандинавской драмой, в особенности творчеством Г. Ибсена и А. Стриндберга. Профессионально изучать театр Маргарет Букер стала во время студенческой стажировки в Швеции. Позднее она получила приглашение более детально познакомиться с работой Королевского драматического театра (Драматен) во главе с Ингмаром Бергманом.

13 декабря 1972 года был показан «Росмерсхольм» Г. Ибсена, первый спектакль нового коллектива. Он был поставлен в Киркланде, небольшом пригороде Сиэтла, в гончарной студии, приспособленной для сцены и действительно интимного театрального зала на 65 зрительских мест²³⁹. Пользовались успехом и следующие постановки, хотя артистам каждый раз приходилось вытирать глиняную пыль с декораций и мыть сцену. Так работали полтора года.

В 1973 году коллектив получил статус некоммерческой организации, управляющим директором которой стал Джон Букер. Артистам начали платить зарплату в соответствии с профсоюзными контрактами, что официально доказывало переход в профессиональный разряд театра. Коллектив подтвердил свои художественные качества и показал, что в городе существовал интерес к серьезному театральному искусству. Поэтому, когда в 1975 году Репертуарный театр Сиэтла открыл вторую сцену с залом на 350 мест, труппе М. Букер предложили пользоваться ею в течение лета, в «мертвый сезон». К этому времени была создана труппа из четырнадцати актеров²⁴⁰.

Тогда же была окончательно сформулирована художественная программа театра. Небольшой размер зрительного зала был принципиально важен, так как определял близость контакта между зрителями и исполнителями. Этому эффекту способствовала вся эстетика камерного театра, где главным являлось постижение

²³⁹ Becker P. Intiman Theatre launches its debut season in Kirkland on December 13, 1972 / HistoryLink's People's History Collection [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.historylink.org/File/7838> (Дата обращения: 22.11.2019)

²⁴⁰ Becker P. Intiman Theatre / HistoryLink's People's History Collection [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://historylink.org/File/7847> (Дата обращения: 22.11.2019)

правды внутренних душевных переживаний людей через развитие ансамблевой актерской игры и верность замыслам драматурга. Любовь к Стриндбергу и Ибсену, приобщение к скандинавским культурным ценностям художественного руководителя театра не ограничивали широты ее эстетических воззрений. По мнению М. Букер, репертуар театра должен был быть составлен из классических и современных пьес авторов масштаба Софокла, Ибсена, Чехова и О'Неила. Характерно, что как художественный руководитель театра она при этом не претендовала на постановки произведений Шекспира, столь многочисленные в летних региональных театрах, а чаще всего ставила европейскую драму рубежа XIX-XX веков и лучшие современные американские пьесы, не увлекаясь преходящими модными крайностями.

Театр с самого начала был вынужден из-за отсутствия постоянного помещения и по причине экономических трудностей, подобно Современному театру Сиэтла раннего периода, строиться как летний театр, работающий постоянно и профессионально с июня по октябрь месяцы. Ежегодно ставилось пять новых постановок, каждая из которых в первые годы шла три недели, а потом, с ростом зрительского интереса, и четыре недели. В остальное время театр выполнял свои общественные обязательства, совершая гастрольные поездки по школам города и штата, в том числе по сельским районам. Серия представлений «Темные ночи», приуроченных к рождественским праздникам, включала в себя и обязательные благотворительные спектакли в церквях, библиотеках, а также мастер-классы для юных актеров и художников. В самом театре регулярно проводились лекции-демонстрации и обсуждения после спектаклей. Эта активная выездная деятельность коллектива передавала культурные традиции по продвижению скандинавских и немецких пьес, способствовала развитию нишевой зрительской аудитории. Основываясь на адаптации к местным условиям, театр стремился повышать уровень различных категорий зрителей.

Маргарет Букер руководила театром до 1985 года и сумела за это время создать коллектив, получивший ярко выраженную творческую направленность

актерского, психологического театра. Сравнительный анализ репертуарного предложения театра за сезон 1976-1977 года и сезон 1984-1985 года показывает, что при всей широте выбора очевидна однородность принципов отбора пьес и неизменная художественная требовательность: Г. Ибсен, Ю. О'Нил, Б. Шоу.

1976 год — «Оружие и человек» Б. Шоу, «Электра» Софокла, «Анатоль» А. Шницлера, «Автобусная остановка» У. Инджа и музыкальное обозрение местного автора «Северо-западное шоу». 1977 год — «Игрушки на чердаке» Л. Хеллман, «Как важно быть серьезным» О. Уайльда, «Привидения» Г. Ибсена (в переводе самой М. Букер), «Герой западного мира» Д.М. Синга и «Луна для пасынков судьбы» Ю. О'Нила²⁴¹.

Анализ двух последних лет работы М. Букер в театре (1984-1985) выявляет те же приоритеты в выборе репертуара: «Деревенская жена» У. Уичерли, «Гедда Габлер» Г. Ибсена, «Долгое путешествие в ночь» Ю. О'Нила, «Поживем — увидим» Б. Шоу, «Кровавая свадьба» Ф.Г. Лорки и английская комедия Г. Брайтмана «Выбор Хобсона»²⁴².

Театр стремительно привлекал к себе внимание. Если в самый первый год на спектакли пришли 600 зрителей, то через пять лет их стало более 30 тысяч. Кроме того, насчитывалось 3 250 подписчиков на абонементы, а процент заполняемости зала оказался чрезвычайно высок. Театр сумел переехать в собственное здание, сохранив при этом прежние размеры зрительного зала (295 мест). Остался таким же и режим работы театра в летний сезон — с начала июня до конца октября, что, безусловно, имело свои преимущества. К 1985 году посещаемость театра вновь возросла и составила 50 тысяч зрителей в год, а подписка на абонементы достигла 4 400²⁴³. Соответственно увеличивался и бюджет театра. В 1976 году он составлял 124 878 долларов, из них незаработанный доход равнялся 32 589 долларам²⁴⁴, причем складывался он из небольших пожертвований частных лиц. К 1984 году бюджет имел тенденцию роста и

²⁴¹ Theatre Profiles № 4. P.75

²⁴² Theatre Profiles № 7. P.178

²⁴³ Ibid.

²⁴⁴ Theatre Profiles № 4. P.75

составлял 1 021 873 долларов²⁴⁵.

Осенью 1985 года руководство театра сменилось, должность художественного руководителя заняла Элизабет Хаддл (Elizabeth Huddle), а управляющим директором стал Питер Дэвис (Peter Davis). Как бывший дизайнер, он разработал план реконструкции под нужды труппы здания «Плейхауса», освободившегося после переезда отсюда Репертуарного театра. Реставрация и строительство стоимостью в 1,2 миллиона долларов²⁴⁶ позволили через два года, в 1987 году, вселиться в очень удобное, приспособленное специально для нужд Интимного театра помещение, где впервые можно было и показывать спектакли, и репетировать, и разместить все службы. П. Дэвис также очень много сделал и для организации просветительской и культурной работы театра с детьми и молодежью.

Элизабет Хаддл была известной актрисой и режиссером, долго работала в Американском Консерваторском театре в Сан-Франциско. Еще в 1976 году она побывала в СССР с гастрольями этого театра в комедии «Сваха» Т. Уайлдера, где исполнила роль Долли Леви. В 1981 году Э. Хаддл дебютировала в Сиэтле в качестве режиссера с постановкой в Интимном театре «Школы жен» Ж.Б. Мольера. Воспитанная в Американском Консерваторском театре на принципах высокого профессионализма, яркой театральности, характерных для английской актерской школы, она много сделала для того, чтобы и здесь свободно и широко использовать все постановочные живописные и световые возможности, привить любовь к движению, танцу, пению, музыке, повысить профессиональное образование актеров. В этом отношении особенно показательна была инсценировка романа П. Бигла «Последний единорог» (1988), сделанная Э. Хаддл и его автором как театрально-танцевальное представление. Э. Хаддл выступала в качестве режиссера-постановщика, хореографом был Кент Стоуэлл, а ведущие исполнители его труппы «Тихоокеанский северо-западный балет» участвовали в спектакле.

Большим художественным успехом оказалась постановка новой драмы в

²⁴⁵ Theatre Profiles № 7. P.178

²⁴⁶ Intiman Theatre Website, Our History [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.intiman.org/about/our-history/> (Дата обращения: 22.11.2019)

двух частях «Кентуккийский цикл» Р. Шенккана (1991), повествующей о жизни трех семейств в течение двух веков существования США²⁴⁷. Автор получил за драму Пулитцеровскую премию в 1992 году, причем впервые этой премии была удостоена пьеса, премьера которой состоялась не в Нью-Йорке. Фонд новой американской драматургии выделил театру крупный грант в 125 тысяч долларов²⁴⁸. В следующем году этот спектакль был поставлен в театре «Марк Тейпер Форум» (Mark Taper Forum) в Лос-Анджелесе, в Кеннеди-центре (John F. Kennedy Center) в Вашингтоне и на Бродвее.

Среди других заметных успехов следует отметить классические постановки пьес Шекспира и Шоу. В целом количество ежегодных представлений на сцене театра за шесть лет руководства Э. Хаддл возросло от 115 до 247, более чем удвоившись, а годовой бюджет превысил 2 миллиона долларов²⁴⁹.

Театр успешно участвовал в области общественно-культурных проектов. В 1986 году в дополнение к инсценированным чтениям новых пьес была введена культурно-образовательная программа «Живая история», в которой наряду с артистами театра участвовали и лучшие специалисты из городских школ. Тысячи учащихся всего штата Вашингтон, от Сиэтла до самых малых поселений, ежегодно у себя в учебных заведениях с интересом слушали лекции-чтения по истории и культуре. Эта программа получила федеральную известность и ряд премий за вклад в пропаганду искусства. Были выполнены основные требования, предъявляемые грантом Национального фонда искусств на нужды развития театра. В 1990 году Интимный театр пригласил к себе московский театр «Современник» с двумя спектаклями, поставленными Г.Б. Волчек. «Три сестры» были с огромным успехом показаны в Сиэтле²⁵⁰, а «Крутой маршрут» Е.

²⁴⁷ Adcock J. Premiere at Intiman Gave Hint of 'Kentucky' Greatness // Seattle Post-Intelligencer, April 8, 1992. P.C-4

²⁴⁸ Becker P. Robert Schenkkan's The Kentucky Cycle, first produced at Seattle's Intiman Theatre in June 1991, is awarded the Pulitzer Prize for drama on April 7, 1992. / HistoryLink's People's History Collection [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://historylink.org/File/7836> (Дата обращения: 22.11.2019)

²⁴⁹ Becker P. Intiman Theatre / HistoryLink's People's History Collection [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://historylink.org/File/7847> (Дата обращения: 22.11.2019)

²⁵⁰ Drake S. Stage Review: Into the Terror in 'Whirlwind' // Los Angeles Times [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1990-07-27-ca-468-story.html> (Дата обращения: 28.11.2019)

Гинзбург, кроме того, был показан на фестивале «Искусство Доброй воли»²⁵¹.

В 1993 году Уорнер Шук (Warner Shook), режиссер «Кентуккийского цикла», стал новым художественным руководителем и во многом способствовал утверждению репутации коллектива не только в качестве классического театра, но и как открывателя молодых талантов в драматургии через постановку пьес и регулярно проводимые сценические чтения в серии «Новые голоса». Многие из прочитанных здесь произведений становились известны и ставились даже в ведущих некоммерческих театрах США, включая «Марк Тейпер Форум» в Лос-Анджелесе, «Паблик Театр» (Public Theatre), «Манхэттен Тиэтр Клуб» (Manhattan Theatre Club) в Нью-Йорке.

Из подготовленных в самом театре пьес особую известность в городе получила постановка двухчастной эпической саги Тони Кушнера «Ангелы в Америке», за которую ее автору вручили в 1993 году Пулитцеровскую премию и премию «Тони» за лучшую новую пьесу. Именно Интимному театру и его руководителю автор предоставил право первым среди региональных театров Америки поставить свое сложное произведение. У. Шук показал первую часть дилогии «Миллениум приближается» в самом конце сезона 1994 года, а новый сезон открыл премьерой второй ее части — «Перестройка». Дилогия показывалась в течение двух сезонов, и ее посмотрели более 63 тысяч зрителей²⁵².

В 2000 году художественным руководителем театра стал Бартлетт Шер (Bartlett Sher), который работал до 2010 года. Он сразу же заявил о себе как о крупном разностороннем художнике рядом постановок классических и современных пьес, мюзиклов и даже нескольких опер, привлечших широкое внимание театрального сообщества. После первой же классической постановки «Цимбелина» У. Шекспира ему предложили повторить ее в Королевском Шекспировском театре в Англии. Он оказался первым со времен основания этого театра американским режиссером, специально приглашенным в Лондон на

²⁵¹ Egan T. Seattle Gives Cheers To the Arts of Russia In Goodwill Festival // New York Times, July 7, 1990. Section 1, P.12

²⁵² Becker P. Intiman Theatre / HistoryLink's People's History Collection [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://historylink.org/File/7847> (Дата обращения: 22.11.2019)

постановку. В 2002 году широкий резонанс вызвал показанный в Интимном театре спектакль «Считать гроши» по автобиографическому бестселлеру Б. Эренрейх о жизни бедных рабочих сословий в США. Шер решил поставить эту историю и заказал инсценировку Джоан Холден, ветерану знаменитого рабочего политического театра «Сан-Франциско Майм Трупп» (San Francisco Mime Troupe). «Мировая премьера» после показа в Сиэтле была перенесена в Лос-Анджелес, в самый большой зал театра «Марк Тейпер Форум» на 1049 мест, где она выдержала полтора месяца проката. Затем последовали постановки этой пьесы по всей стране, и она еще долго входила в ежегодный список десяти наиболее часто ставящихся пьес на сценах США.

В 2004 году театр приступил к постановке «Американского цикла», рассчитанного на пять лет, в который вошли пять классических американских произведений («Наш городок» Т. Уайлдера, «Гроздь гнева» Дж. Стейнбека, «Сын родины» Р. Райта, «Убить пересмешника» Х. Ли и «Вся королевская рать» Р.П. Уоррена), отражающих основные этапы национальной истории, затрагивающих важнейшие гражданские и социальные проблемы, актуальные и для современности. Тема очередной премьеры цикла разрабатывалась в образовательных программах и на специальных собеседованиях, организованных для самых широких кругов городского сообщества.

В постановке «Наш городок» Т. Уайлдера режиссер Б. Шер ввел в спектакль элементы местного колорита, чтобы помочь зрителям понять философскую суть этой пьесы об американской жизни. В следующем году была показана вторая часть цикла — инсценировка прославленного романа «Гроздь гнева» Дж. Стейнбека (автор инсценировки Ф. Галати). Постановщик Линда Хертцель, художественный руководитель Детского театра Сиэтла, сумела наполнить этот спектакль, показывающий страдания и мучения фермерской семьи Джоудов, выброшенной кризисом 1930-х годов из своего дома в поисках пропитания, крова и работы, верой в нравственные силы народа. В 2006 году как третья часть цикла была показана инсценировка знаменитого романа Ричарда

Райта «Сын родины»²⁵³. Постановщик этого спектакля режиссер Кент Гэш сделал собственную инсценировку, где сумел воплотить не только трагическую судьбу главного героя Биггера Томаса, но и передать через его испытания проблему темнокожего населения США во всем ее трагизме и сложности. Четвертая часть цикла — «Убить пересмешника» по знаменитому роману Харпер Ли в инсценировке К. Серджела вызвала необычайный интерес зрителей Интимного театра²⁵⁴. Режиссер Ф. Хайман в своем спектакле сумел очень правдиво и вместе с тем лирично показать через сознание семилетней девочки все ужасы расовой нетерпимости, классовой розни и человеческой жестокости, с одной стороны, и силу человеческого добра — с другой, то, что определяло жизнь небольшого городка в одном из южных штатов страны. Наконец, последняя часть цикла — инсценировка известного романа «Вся королевская рать» Р.П. Уоррена, созданная знаменитым режиссером Э. Холлом, была специально приурочена к президентским выборам в США 2008 года.

Уникальным явлением в истории современного регионального театра стало многолетнее сотрудничество драматурга Крэга Лукаса с Интимным театром. Б. Шер пригласил его в качестве помощника художественного руководителя и постоянного драматурга после постановки в 2003 году первого в этом театре мюзикла «Свет на пьядце», написанного К. Лукасом совместно с композитором А. Гуэттелем на основе романа Э. Спенсер. Судьба мюзикла, поставленного автором, оказалась очень счастливой. На гастролях в театре «Гудман» в Чикаго он завоевал три премии Джозефа Джефферсона, в том числе в номинации «Лучший мюзикл». В режиссуре Б. Шера он был показан на длительных гастролях в Линкольн-центре в Нью-Йорке и в 2005 году получил премию «Тони» в шести номинациях²⁵⁵. По нему был снят фильм. С 2007 года мюзикл вернулся в Сиэтл и был показан в огромном коммерческом театре «Парамаунт» (Paramount) как часть национального тура, организованного совместно

²⁵³ В нашей стране роман был издан под названием «Сын Америки».

²⁵⁴ To Kill a Mockingbird Extends Before Starting Seattle Intiman Run by Ernio Hernandez, Andrew Gans /Playbill, September 5, 2007 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.playbill.com/article/to-kill-a-mockingbird-extends-before-starting-seattle-intiman-run-com-143425> (Дата обращения: 22.11.2019)

²⁵⁵ Tony Awards Winners 2005 - [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.tonyawards.com/winners/year/2005/category/any/show/any/> (Дата обращения: 10.02.2020)

Театральной группой Сиэтла и Бродвея. Художественное сотрудничество режиссера и драматурга за эти годы включало постановку трех новых пьес: «Умиравший Галл», «Поющий лес», «Молитва за моего врага», а также новые версии переводов «Трех сестер» и «Дяди Вани» А. Чехова, с большим успехом поставленные Шером на сцене Интимного театра.

Подобно своим предшественникам, Бартлетт Шер вдумчиво относился к построению ежегодного репертуара. В театре каждый год, как правило, ставилось шесть, иногда семь спектаклей. Обычно два из них — мировая классика — традиционная основа репертуара Интимного театра. За десять лет Шер показал на сцене пять произведений Шекспира: кроме «Отелло» и «Ричарда III» были поставлены редко исполняемые «Цимбелин», «Тит Андроник» и «Мера за меру». Показывались по две пьесы Б. Шоу и Г. Ибсена, а также «Проделки Скапена» Ж.Б. Мольера, «Слуга двух господ» К. Гольдони и даже три пьесы русских авторов: кроме чеховских «Трех сестер» и «Дяди Вани» была поставлена инсценировка «Преступления и наказания» Ф. Достоевского. В отношении национальной драматургии художественный руководитель театра уделил большое внимание мастерам XX века, включив в свой «Американский цикл» инсценировки самых выдающихся романов и пьесы популярных драматургов: Т. Уильямса, Т. Уайлдера, Л. Хенсберри. Вспомнил и о незаслуженно забытых пьесах — «Дневник Анны Франк» Ф. Гудрич и А. Хэкетта (2008), «Эйб Линкольн в Иллинойсе» Р. Шервуда (2009). Еще более избирательно отнесся он к новейшей драматургии, тщательно отобрав самое значительное и талантливое из написанного известными мастерами и начинающими авторами. Во многом такая позиция была продиктована как стремлением сохранить художественную индивидуальность театра, так и тем обстоятельством, что в Сиэтле работали еще два театра: Репертуарный театр, который ставил много новых пьес, и АСТ, показывающий на своей сцене исключительно произведения современников.

В большинстве региональных театров США в дни рождественских праздников принято показывать специальное представление для детей и взрослых.

Чаще обращаются к «Рождественской песни» Ч. Диккенса в самых разных инсценировках и обработках, вплоть до современных. В Интимном театре с 1998 года ставили свое уникальное представление под названием «Евангельская пьеса в песнопениях» Лэнгстона Хьюза. Как определял сам автор, виднейший поэт «гарлемского ренессанса»²⁵⁶, она представляла собой частично спектакль, частично концерт с исполнением блюзов, псалмов и спиричуэлс, частично церковное богослужение с проповедью. Это действо производило неизгладимое впечатление на всех зрителей. Поставила его режиссер Жаклин Моску, входившая в руководство театра и активно сотрудничавшая с ним более десяти лет в спектаклях о жизни афроамериканцев.

Исследуя репертуарную политику, проводимую Шером, необходимо отметить его умение балансировать репертуар, независимость от проявлений моды, самостоятельность, вкус и внимание к интересам зрителей, а также ощущение веяний времени. Художественный руководитель театра следовал в русле своих предшественников, не нарушая преемственности художественной традиции и социальных целей, что все реже встречалось в региональных театрах.

Показательно, что после получения помещения в бывшем здании «Плейхауса» ни один из руководителей театра не увлекся задачей по росту бюджета, расширением площадей и увеличением зрительного зала. Театр, опираясь на единомышленников, остался верен своему камерному «интимному» принципу. Театр не только сохранил традиции, но творчески рос и усиливал свое влияние и авторитет и среди зрителей, и среди театрального сообщества. Об этом свидетельствуют многие премии, которые он получил от местных и федеральных организаций, начиная от присуждения ему в 2006 году Гражданской премии муниципальной лиги округа Кинг в знак признания выдающихся заслуг перед местным сообществом до награждения в том же году премией «Тони» в номинации «Выдающийся региональный театр»²⁵⁷, что является самой почетной наградой в Америке в сфере некоммерческого

²⁵⁶ Гарлемский ренессанс — культурное движение Гареме, возглавляемое ведущими афроамериканскими писателями и художниками, период расцвета афроамериканской культуры в 1920-е—1930-е годы.

²⁵⁷ Intiman Theatre Website, Our History [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.intiman.org/about/our-history/> (Дата обращения: 25.11.2019)

профессионального искусства. Критериями высокой оценки служили репертуарная политика, актерский ансамбль, высокая зрительская посещаемость, открытие новых драматургов, перенос спектаклей на крупные региональные площадки страны, что привело к популяризации театра в США.

2.1.4. Детский театр Сиэтла

Детский театр Сиэтла (Seattle Children's Theatre) являлся известным и вторым по величине среди театров США, ставящих спектакли для юных зрителей, уступая только Детскому театру в Миннеаполисе (Children's Theatre Company). Он начинал как полулюбительский коллектив, с 1971 года выступал в расположенном в Вудлэнд-парке зоопарке в качестве одной из программ Городского департамента парков и развлечений²⁵⁸. Кроме города эта программа субсидировалась чрезвычайно популярной общественной организацией, известной под названием ПОНЧО (англ. PONCHO, что является аббревиатурой названия «Patrons of Northwest Civic, Cultural and Charitable Organizations²⁵⁹). ПОНЧО не только патронирует всю разнообразную помощь, осуществляемую в ее многочисленных филиалах, но и являлась собственником небольшого театра в Вудлэнд-парке, который и предоставили новой труппе.

С самого начала молодой коллектив стремился стать профессиональным и работать на уровне новейших художественных и образовательных достижений в своей области. В этом отношении большую помощь, особенно в первое время, оказывали преподаватели и студенты выпускных курсов Университета Вашингтона, специализировавшиеся на работе детских театров. Своей главной задачей руководители театра считали знакомство детей с профессиональным театром, они стремились помочь им познать самих себя и окружающий мир, хотели привить им интерес к искусству, особенно к театру как важному элементу социокультурной жизни. Очень скоро труппа перешла от театрализованных образовательных представлений к созданию пьес на основе

²⁵⁸ Seattle Children's Theatre, History and Past Productions [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.sct.org/about-us/history-past-productions/> (Дата обращения: 25.11.2019)

²⁵⁹ Перевод с англ.: Патроны гражданских, культурных и благотворительных организаций Северо-Запада

собственных инсценировок сказок и различных литературных произведений.

Подобная деятельность особенно оживилась с приходом в 1984 году на пост художественного руководителя коллектива и руководителя образовательной программы Линды Хертцель (Linda Hartzell). К этому времени, после окончания Университета Вашингтона и получения степени бакалавра искусств по специальности «Образование», она была уже опытным режиссером, поставившим ряд пьес в разных театрах Сиэтла. Поэтому приглашение в Детский театр стало для нее не просто очередной интересной работой, а истинным призванием. Под руководством Линды Хертцель театр проработал более двадцати пяти лет и очень многого достиг. Все возрастающая популярность позволила Детскому театру стать профессиональным коллективом, удачно провести сбор средств в сумме 10,5 миллиона долларов²⁶⁰ для строительства собственного здания, найти щедрых спонсоров и построить целый детский театральный городок.

Только в 1993 году удалось переехать в новый уютный «Шарлот Мартин Театр» (The Charlotte Martin Theatre) со зрительным залом на 482 места, названный в честь спонсора, пожертвовавшего на строительство здания 1,2 миллиона долларов²⁶¹. В этом же году Национальный стабилизационный фонд искусств (National Arts Stabilization Fund) присудил театру премию в 500 тысяч долларов для создания резерва оборотных средств²⁶². Это был первый случай в США, когда подобной награды удостоился детский театр. В 1995 году был построен «Ив Олворд Театр» (Eve Alvord Theatre) со зрительным залом на 275 мест. И, наконец, в 2000 году со строительством Технического павильона стоимостью в 2 миллиона долларов, которые пожертвовал Фонд Алленов²⁶³, завершилось сооружение комплекса, состоящего из двух отдельных театральных зданий и технического корпуса, куда вместились помещения для репетиций и

²⁶⁰ Caldbick J. Seattle Children's Theatre / HistoryLink's People's History Collection [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.historylink.org/File/10239> (Дата обращения: 25.11.2019)

²⁶¹ Seattle Children's Theatre, History and Past Productions [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.sct.org/about-us/history-past-productions/> (Дата обращения: 25.11.2019)

²⁶² Seattle Children's Theatre, About Us, Awards [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.sct.org/about-us/awards/> (Дата обращения: 25.11.2019)

²⁶³ Ibid.

учебных занятий, а также декорационные, костюмерные, бутафорские мастерские и склады. Этот комплекс стал образцом строительства детского театра.

Детский театр Сиэтла под руководством Л. Хертцель превратился в один из самых известных, получив признание как ведущий постановочный коллектив, выпускающий большое количество новых оригинальных постановок и развивающие образовательные программы. За двадцать пять лет деятельности Л. Хертцель поставила 45 пьес, из них 35 явились «мировыми премьерями». При работе по американской репертуарной системе проката театру постоянно требовались новые пьесы, так как каждый сезон показывалось 5-6 премьер, названия в ближайшие сезоны не повторялись. Ставились инсценировки известных сказок, рассказов из детских книг. В театре удачно стали инсценировать малоизвестные произведения, поэмы, баллады или, наоборот, известные произведения, совершенно не рассчитанные на детского зрителя, адаптируя их главный смысл для детской аудитории (Приложение № 4).

Начиная с середины 1990-х годов театр получил множество наград и премий: за новую американскую пьесу Стивена Дитца «Спокойная жизнь с Айрис» от Фонда Центра Кеннеди (1996); от журнала «Американский театр», который трижды (1999, 2002 и 2004) присуждал свою престижную премию этому коллективу. Театр пригласили на гастроли в Центр Кеннеди в Вашингтоне в 1999 году. Особо почетной наградой в театре считали полученную им в 2006 году премию мэра Сиэтла за вклад в культурное развитие региона.

Как и другие театры города, коллектив Детского театра Сиэтла последовательно и активно проводил и все более расширял свою социокультурную и образовательную деятельность. При театре работала круглогодичная Драматическая школа, которая пользовалась широкой популярностью. Рассмотрение развития театра в новом тысячелетии предпринято в целях подтверждения позитивных итогов реализации первоначальных художественно-творческих идей. В течение 2011-2012 учебного года школу посетили 3000 учеников в возрасте от 3,5 до 19 лет, часть из них

занималась в течение семестра по основной программе, а большинство участвовало в очень популярных упражнениях во время большой школьной перемены. В течение летних месяцев от школьников Сиэтла и близлежащих пригородов, желающих участвовать в работе и занятиях в учебной группе, рассчитанных на срок в 11 недель, поступило 4500 заявлений²⁶⁴. Ученики зимних и летних групп должны были показать семь подготовленных ими постановок. Представления проходили, как и прежде, в партнерстве с зоопарком в Вудлэнд-парке и с Тихоокеанским научным центром, а также впервые с участием Экспериментального музыкального проекта. Всего за лето было показано 30 выступлений перед почти 5 500 зрителями. Это потребовало большого напряжения и сил от руководителей и участников. Зимой в Драматической школе обычно в качестве преподавателей работали профессиональные артисты и начинающие педагоги. Летом их количество увеличивалось вдвое из-за высокого спроса учащихся.

Неотъемлемой частью своей гражданской миссии коллектив театра считал обеспечение доступности всех без исключения детей к искусству театра, вне зависимости от их социального и материального положения. Социально ориентированные цены на билеты благотворно сказывались на расширении аудитории театра. С этой целью в 2007 году в театре впервые появилась программа, обеспечивающая десятки тысяч учеников и учителей школ билетами со значительными скидками.

Исследование Детского театра Сиэтла представляет положительный опыт планомерно развивающегося коллектива из любительского в крупный региональный театр. В результате грамотной художественной и маркетинговой политики этот коллектив стал социокультурным феноменом, показывающим многим американским регионам образец эволюции некоммерческого театра.

Анализ функционирования некоммерческих театров Сиэтла доказал их поступательное и всестороннее организационно-творческое развитие в условиях одного региона. Разная репертуарная направленность привела к изменению

²⁶⁴ Caldbick J. Seattle Children's Theatre / HistoryLink's People's History Collection [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.historylink.org/File/10239> (Дата обращения: 25.11.2019)

зрительского спроса, деятельность в области поиска дополнительных источников финансирования помогла им преодолеть дефицит бюджета и иногда в условиях творческих компромиссов достичь дальнейшего увеличения объемов деятельности за счет использования разнообразных сценических площадок ради все большего охвата зрительской аудитории.

2.2. Театры Чикаго (штат Иллинойс)

Чикаго — один из крупнейших городов США – находится на северо-востоке штата Иллинойс на берегу озера Мичиган, является важнейшим экономическим, промышленным, финансовым, культурным центром Среднего Запада. Его деловой центр – Чикаго-Луп (Chicago Loop) – второй по величине в США после Манхэттена в Нью-Йорке. В центре города располагались огромные здания основных коммерческих театров, ориентированных на аудиторию с высокими доходами. Именно им и противопоставляли себя созданные коллективы, не желая быть просто развлечением, а выдвигая вперед не только эстетическую ценность служения сценическому искусству, но и социальную, культурную, и просветительскую составляющие своей деятельности.

В этом мегаполисе не было некоммерческого театра с середины 1930-х годов, лишь два раза в год показывались экзаменационные спектакли и детские представления в исполнении студентов Школы драмы театра «Гудман».

Театральное возрождение в Чикаго началось с создания эстрадного театра, который открылся в 1955 году под названием «Компас Плейерс» (Compass Players), а с 1969 года был переименован в «Сэконд Сити» (The Second City). Группа местных студентов, занимавшихся театром под руководством режиссера и педагога Пола Силлза (Paul Sills), стала разрабатывать совершенно новый для США тех лет жанр политического ревю, актуального, носившего подчеркнuto импровизационный характер, без музыкального сопровождения, с малым количеством действующих лиц. Зал вмещал 120 человек. В пародийных и сатирических скетчах затрагивались самые разнообразные темы: политика, новости искусства, анекдоты про известных людей. Заранее подготовленные

номера обязательно сменялись импровизациями на заданные зрителями темы. Лучшие интермедии дорабатывались, а затем включались в представления. Неожиданно эти яркие и остроумные шоу стали пользоваться огромным успехом, а главные звезды театра Элен Мэй и Майк Николс вошли в элиту шоу-бизнеса. Так «Сэконд Сити» стал коммерческим предприятием.

Пионер движения альтернативных политических театров Чикаго «Боди Политик» (The Body Politic Theatre) был создан в 1969 году городским фондом искусств как центр, предназначенный для расширения контактов между городской общиной и искусством. В здании устроили три зала на 200, 150 и 70 мест, а также выделили помещения для репетиций и общения зрителей с актерами, что в те годы было очень важно. Помимо этого в течение многих лет «Боди Политик» служил сценической площадкой для разных театральных групп и коллективов, кукольных и детских театров, а также для музыкантов, танцоров, художников, поэтов и преподавателей творческих дисциплин. Постепенно там стали все более уделять внимание студийным поискам, обучению. В созданной в 1976 году Театральной лаборатории местным актерам оказывалась активная помощь в обучении, экспериментировании, а также предоставлялась возможность участвовать в спектаклях. Чуть позже стали действовать творческие классы для всех желающих приобщиться к основам сценического искусства, проводились еженедельные чтения для всех, кто интересовался культурной жизнью своего города. В «Боди Политик» регулярно показывались детские спектакли, кукольные, мимические и танцевальные представления самых разных коллективов. В 1984 году «Боди Политик» функционировал с февраля по ноябрь, его зрительская аудитория составляла 24 000 человек в год, из которых 1700 - владельцы абонементов. Бюджет – 395 815 долларов²⁶⁵. Джеймс О'Рейли (James O'Reilly), художественный руководитель театра, считал, что коллектив должен создавать спектакли по лучшим пьесам, преимущественно классическим, наводящим зрителя на размышления. Но главная заслуга «Боди Политик» состояла не в его творческих достижениях, а в той важной социокультурной

²⁶⁵ Theatre Profiles № 7. P.111

роли, которую он сыграл в развитии молодежного театрального движения в Чикаго, превратившись на два десятилетия в организационный центр для нового поколения деятелей сцены этого региона.

Именно «Боди Политик» предоставил сцену для самых ранних чикагских экспериментальных трупп: Свободного театра (Free Theatre) Уильяма Руссо, «Стори Театра» (Story Theatre) Пола Силлза, «Дрим Театра» (Dream Theatre) Джеймса Шифлетта, «Органик Театра» (Organic Theatre) Стюарта Гордона, а также других коллективов, способствуя формированию в Чикаго энергичного, активного многочисленного молодежного театрального сообщества. Если в 1971 году в Чикаго было только пять театров некоммерческого типа - профессиональных, полупрофессиональных, любительских, расположившихся в подвалах, на чердаках, в заброшенных кинотеатрах, школах, колледжах, высших учебных заведениях — то в 1980-е годы их количество значительно увеличилось. Многие из них довольно быстро распались, но на их место приходили новые. К 1991 году в Чикаго насчитывалось уже 125 коллективов²⁶⁶, представляющих огромное разнообразие студий, экспериментальных и уличных групп, репертуарных трупп, творческих лабораторий, ставящих все, от классики до авангарда. Это движение театральной молодежи, выступавшей против привычных социальных, политических, этических и эстетических норм, в Чикаго получило название «офф-Луп» (off-Loop) — по аналогии с внебродвейским (off-Broadway).

В 1979 году была создана Лига чикагских театров — профсоюзная ассоциация, представлявшая около 80 действовавших тогда в городе театральных коллективов, включая все типы театров: коммерческие, неприбыльные, образовательные, детские, вне зависимости от того, работают ли в них члены профсоюза актеров или любители. Лига чикагских театров являлась отделением Актерской ассоциации профсоюза «Эквити» и имела право заключать со всеми местными театрами, кроме театра «Гудман», специальный контракт, который

²⁶⁶ Интервью Самитова Д.Г. с художественным руководителем театра «Органик» Ричардом Файером (Чикаго, 7 августа 1991 года) в монографии «Продюсирование некоммерческого театра: История, социология, менеджмент, маркетинг, правовые аспекты региональных театров США». С. 427.

предусматривал менее строгие условия по количеству занятых в спектакле профессиональных актеров. Это преимущество было вызвано тем, что с самого начала 1970-х годов Чикаго завоевал славу города, где молодым людям, мечтающим о сценической карьере, были открыты более широкие возможности, чем в Нью-Йорке или на Западном побережье США. В свою очередь оно способствовало привлечению творческих кадров, со всей страны попробовать свои силы стремились не только отдельные индивидуумы, но и целые группы. В 1991 году в Чикаго насчитывалось около 5 тысяч актеров, из которых только 500 были профессиональными²⁶⁷ (имели членство в профсоюзе «Эквити»). Привлекала их и дружеская атмосфера, объединявшая все эти молодые сценические коллективы, делавшие общее дело. Конечно, элемент соревнования, даже конкуренции, присутствовал, но сотрудничества и взаимопомощи в отношениях было больше. Например, в фойе любого театра можно увидеть афиши и рекламу других коллективов.

История развития театров, созданных в Чикаго в период 1960-1970-х годов, была различна. Самые первые коллективы, сложившиеся в разгар студенческих волнений, борьбы афроамериканцев за гражданские права, антивоенных выступлений и носившие преимущественно политический характер, вместе со снижением накала борьбы стали распадаться. Например, в начале 1970-х годов прекратил свою деятельность очень популярный до этого «Стори Театр» Пола Силлза, который, базируясь в «Боди Политик», показывал с большим успехом свои острые, поставленные в жанре политического ревю сцены, истории, скетчи не только во всем регионе Большого Чикаго²⁶⁸, но и на Бродвее. Другой менее известный коллектив Свободного уличного театра (Free Street Theatre), начинавший свою деятельность в 1969 году с бесплатных политических представлений на улицах, в скверах и парках, сумел в изменившейся социальной обстановке переориентироваться, усилив просветительскую и образовательную компоненту своей работы.

²⁶⁷ Там же.

²⁶⁸ Большой Чикаго - крупнейшая городская агломерация на Среднем Западе США, расположенная на территории штатов Иллинойс, Индиана и Висконсин, с экономическим и социокультурным центром в городе Чикаго. Насчитывает около 10 миллионов человек.

Рассматриваемая деятельность подобных коллективов выявляет типологическое сходство в просветительской деятельности, охватывающей широкие зрительские аудитории и сотрудничество с другими некоммерческими организациями.

Патрик Генри (Patrick Henry) — основатель и вдохновитель Свободного уличного театра — не меняя организационных основ и не отказываясь от своих художественных принципов, договорился с Чикагской публичной библиотекой о сотрудничестве. Труппа театра обязалась в течение каждого сезона показывать бесплатно для детей и взрослых постановки в культурном центре библиотеки и ее филиалах в других районах. Тематика никак не ограничивалась, можно было ставить как классические, так и современные произведения. В отличие от других коллективов Свободный уличный театр (Free Street Theater) показывал бесплатно спектакли на различных площадках региона. П. Генри ставил целью театра объединение зрителей, несмотря на их политические, религиозные и социальные различия²⁶⁹.

Активная гастрольная деятельность в различных штатах США сопровождалась просветительской и педагогической работой среди зрителей. Консультации, репетиции, семинары проводились не только для детей и молодежи, но и для старшего поколения. В тесном контакте с муниципальными службами, общественными организациями и учебными заведениями театр осуществлял свою деятельность не только в библиотеках, школах и колледжах, но и в больницах, приютах, тюрьмах, всеми силами пытаясь расширить каналы воздействия искусства на самые широкие слои населения.

2.2.1. Театр «Органик»

Театр «Органик» (Organic Theater Company) был создан в Большом Чикаго в городе Мэдисон Стюартом Гордоном, студентом Университета штата Висконсин, в самый разгар студенческих волнений в 1969 году. В труппе были молодые профессиональные актеры, выпускники университета, недовольные

²⁶⁹ Williams A. Free Street Theater offers 40th-anniversary "Flashback" // Chicago Reader, September 29, 2009. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.chicagoreader.com/Bleader/archives/2009/09/29/free-street-theater-offers-40th-anniversary-flashback> (Дата обращения: 28.11.2019)

коммерциализацией и развлекательностью американского театра, желающие его обновления. Первый же поставленный ими спектакль по комедии Ф. Барри «Питер Пэн» вызвал скандал, потому что режиссер Стюарт Гордон и его актеры переосмыслили знаменитую мелодраматическую комедию английского драматурга в духе контркультуры²⁷⁰ и превратили в злую сатиру, где Питер Пэн был лидером движения хиппи, Капитан Хук – градоначальником, пираты – полицейскими Чикаго, а апофеозом была сцена танца героев в обнаженном виде²⁷¹. Эта постановка пришлась на пик студенческих волнений и выступлений по всей стране, истеблишмент Мэдисона такого нарушения приличий и морали перенести не смог. Режиссер С. Гордон был арестован властями города, а ректорат университета исключил его из числа студентов. Пол Силлз, руководитель «Стори Театра», посоветовал ему переехать со всем коллективом в Чикаго и помог устроиться сначала в помещении при церкви, а потом и в здание «Боди Политик». Там актеры провели три года, потом переехали в перестроенный кинотеатр с залом на 159 зрительских мест и только через пятнадцать лет сумели обрести собственное постоянное здание, где разместились уютный зрительный зал на 270 мест и репетиционные помещения²⁷².

С самого начала коллектив театра создавался как содружество единомышленников, объединенных общими взглядами на цели и задачи своего неприбыльного предприятия, где все участники имели равные возможности и получали равную оплату. В США такой тип внутренней организации характерен для ранней стадии развития театра. В течение многих лет члены театрального коллектива работали, преодолевая препятствия, и строили свой театр на творческих и организационных принципах как альтернативу коммерческому театру.

²⁷⁰ Термин «контркультура» впервые был использован американским социологом Теодором Роззаком, применившим его для обозначения новых течений в искусстве, противопоставляющих себя традиционной культуре.

²⁷¹ Kabatchnik A. Blood on the Stage, 1975-2000: Milestone Plays of Crime, Mystery and Detection, Scarecrow Press, 2012. P.105

²⁷² Organic Theatre Company Website - [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://organictheater.org> (Дата обращения: 28.11.2019)

Несмотря на все экономические трудности, характерные для некоммерческих коллективов в поиске финансовых средств, в театре сохранялось творческое ядро труппы.

Основатель и художественный руководитель театра Стюарт Гордон подчеркивал, что «“Органик” – это коллектив актеров, писателей, художников, которые постоянно работали вместе над созданием оригинального материала»²⁷³. В репертуарной политике предпочтение отдавалось произведениям, где затрагивалась тема философского осмысления судьбы человечества. Именно поэтому театр сосредоточил свою деятельность исключительно на постановках новых пьес и инсценировках современных и классических произведений литературы, сделанных в стилистике модной тогда контркультуры. Новизна и неожиданность выбора пьес, смелость постановок, музыкальное сопровождение способствовали тому, что небольшой новый театр быстро стал популярен в городе. Первая постановка театра в Чикаго – коллективная инсценировка антиутопии Джорджа Оруэлла «Скотный двор» (1970). Последующие премьеры подтвердили и даже расширили успех театра. Среди них следует выделить постановку по также сделанной импровизационной версии «Кандида» Вольтера, которую увидел знаменитый режиссер и продюсер Джозеф Папп, пригласивший труппу показать этот спектакль с 14 апреля 1971 года в своем «Паблик Театре» в Нью-Йорке в течение двух недель²⁷⁴. Был также замечен и даже показан на Бродвее спектакль «Деформация» («Warp!», 1971) – первый в мире научно-фантастический приключенческий эпос в трех частях, инсценированный автором книги Бэри Эдмундом и режиссером С. Гордоном. Постановку С. Гордона «Сюита чудесного мороженого» (1974) по одноименной пьесе Рея Брэдбери пригласили на гастроли по Европе. Спектакль по пьесе молодого драматурга Дэвида Мэмета «Сексуальная порочность в Чикаго» (1974) выдержала длительный показ во внебродвейских театрах Нью-Йорка и принесла автору известность. Особенной популярностью пользовался поставленный в 1975 году

²⁷³ Forbis W. An Interview With Stuart Gordon, August 1, 2002 - [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.acidlogic.com/stuartgordon.htm> (Дата обращения: 29.11.2019)

²⁷⁴ Hirschak T. S. American Theatre: A Chronicle of Comedy and Drama, 1969-2000, Vol. 4, Oxford University Press, 2011. P. 32

Стюартом Гордоном спектакль в двух частях «Приключения Гекльберри Финна», в основе которого лежала инсценировка романа Марка Твена, сделанная коллективно актерами театра. Спектакль еще долго долго включался в афишу на гастролях по США и Европе, и даже через десять лет он был возобновлен и показывался в театре «Гудман».

Основные успехи театра «Органик» относились к первому десятилетию деятельности театра. Когда же настроения общества переменялись, и на смену «левому радикализму»²⁷⁵ пришел «новый консерватизм»²⁷⁶, коллектив столкнулся с финансовыми трудностями. Положение театра, который почти все доходы получал от продажи билетов, спас неожиданный длительный успех поставленного в сезоне 1980-1981 года спектакля «Отделение неотложной помощи». «Сделанная в новом для театра стиле, смешная, трогательная и правдивая постановка основывалась на оригинальном сценарии, написанном режиссером С. Гордоном совместно с девятью исполнителями ролей под руководством Р. Бермана. Пьеса представляла собой серию этюдов, правдиво, достоверно-натуралистически, во всех подробностях рассказывающих о непростых жизненных ситуациях и коллизиях в пункте скорой помощи. Этот спектакль при непрерывных аншлагах шел четыре сезона»²⁷⁷, — вспоминал в 1991 году художественный руководитель театра Ричард Файер (Richard Fire). Его популярность объяснялась, прежде всего, узнаваемостью ситуаций и положений, колоритностью показанных типажей, доступностью художественной формы, а также правдивостью и юмором. После этого успеха Стюарт Гордон уехал на Западное побережье, чтобы снять свой культовый фильм «Реаниматор» (1985).

После ухода основателя и художественного руководителя театра С. Гордона положение театра стало нестабильным. Даже несмотря на то, что новые руководители были членами труппы и знали принципы художественной

²⁷⁵ Левый радикализм – идейное течение, предполагающее быстрые и резкие способы достижения социального равенства и справедливости.

²⁷⁶ Новый консерватизм - разностороннее политическое и интеллектуальное течение, основанное социологом Робертом Низбетом, для которого характерно уважение к американским традициям, индивидуализм, американская исключительность.

²⁷⁷ Интервью Самитова Д.Г. с художественным руководителем театра «Органик» Ричардом Файером (Чикаго, 7 августа 1991 года) в монографии «Продюсирование некоммерческого театра: История, социология, менеджмент, маркетинг, правовые аспекты региональных театров США». С. 429.

политики театра «Органик», им не удалось создать организационно-творческую модель, противостоящую рыночной зависимости от постоянного зрительского спроса. Ричард Файер, занявший должность художественного руководителя в 1988 году, работал с 1971 года актером, автором, композитором и режиссером в этом театре, но в творческом отношении не сумел заменить лидера-основателя.

Театру пришлось отказаться от постоянной труппы и нанимать актеров на каждый спектакль. В периоды, когда у театра не было денег, все члены коллектива становились безработными.

В 1996 году театр вынужден был объединиться с театром «Тачстоун» (Touchstone), эта единая театральная организация под названием «Органик Тачстоун» (Organic Touchstone) действовала в течение двух лет, а потом театр восстановил прежнее название и проработал под руководством бывшего художественного руководителя «Тачстоун» Ины Марлоу (Ina Marlowe) до 2006 года. После ее ухода театр возглавил Алекс Гельман (Alex Gelman), продолживший реализовывать первоначальные идеи театра «Органик».

Пример театра «Органик» характеризуется выявленными закономерностями, определившими организационную модель регионального некоммерческого театра:

1. Появление художественного лидера, обладающего возможностью решения художественных и организационных задач, как главное условие стабильности театра;

2. Формирование организационно-творческих принципов для эволюции художественных идей и исполнения миссии театра;

3. Становление творческой команды коллектива, объединенной выполнением программы театра;

4. Формирование творческого ядра как союза, ответственного за выполнение поставленных задач;

5. Изменение экономической устойчивости коллектива при смене руководителя организации;

6. Зависимость от доходов от продажи билетов и необходимость поиска

дополнительных источников финансирования;

7. Возможность существования театра как сплоченного коллектива единомышленников с равной оценкой результатов труда.

2.2.2. Театр «Гудман»

Деятельность некоммерческих театров в Чикаго, начавшаяся в конце 1960-х годов, несколько запоздала по сравнению с развитием подобных коллективов в других регионах, но движение «off-Loop» росло, превратив Чикаго во второй театральный центр страны. Произошло это уже тогда, когда в городе появился признанный лидер художественных, альтернативных и экспериментальных сценических коллективов, доминанта театральной жизни, когда театр «Гудман» возобновил свою деятельность после многолетнего перерыва.

В 1957 году после смерти М. Гнесина руководство Института искусств предложило пост директора Школы драмы Джону Рейчу (John Reich), известному театральному деятелю, который учился у легендарного режиссера Макса Рейнхардта. Рейч согласился занять должность только при условии возобновления в театре деятельности профессиональной актерской труппы. В последующие пятнадцать лет Рейч провел огромную организационную работу по возрождению деятельности театра. Начал он с того, что стал приглашать в школу профессиональных актеров, которые вместе со студентами играли перед публикой. Затем ввел подписку на абонементные спектакли в большом зале. Осенью 1969 года театр «Гудман» после перерыва в тридцать пять лет снова стал ненадолго театром с полной профессиональной труппой²⁷⁸. Содержание постоянной труппы оказалось слишком дорогим и привело к самому большому дефициту за всю историю театра. Поэтому руководство Института искусств труппу распустило и стало приглашать актеров на каждую постановку. В 1972 году Джон Рейч оставил свой пост.

²⁷⁸ Jones C. Bigger, brighter, louder: 150 years of Chicago theater as seen by Chicago Tribune Critics, University of Chicago Press. 2013. P. 189.

К 1970-м годам процесс создания региональных театров широко распространился в США и доказал, что он необратим. Руководство Института искусств назначило в 1973 году художественным руководителем Уильяма Вудмана (William Woodman), режиссера с большим опытом работы в региональных театрах страны. Вудман провел реорганизацию в деятельности театра. С 1976 года театр окончательно отделился от Института искусств и зарегистрировался как отдельная некоммерческая организация «Чикагская театральная группа Inc» (Chicago Theatre Group Inc)²⁷⁹. На практике это означало, что театр стал независим от Института искусств, мог определять собственную художественную и финансовую политику. Вновь созданный Попечительский совет включил в себя большинство членов прежнего состава совета театра, когда он действовал при Институте искусств. Удалось сохранить технический коллектив — большая часть постоянно работавших в театре тридцати пяти сотрудников присоединились к созданной организации. Сформировать постоянную труппу так и не удалось, и для каждой премьеры приходилось набирать новый состав. Однако само здание театра с залом на 685 мест принадлежало Институту искусств, и Чикагской театральной группе пришлось его арендовать.

Уильям Вудман понимал, что в середине 1970-х годов коллектив уже не должен преимущественно ориентироваться, подобно ранним региональным театрам, на опыт Королевского Шекспировского театра или Национального театра Великобритании, с его преобладанием классики, с включением новой драмы рубежа XIX-XX веков и избранными современными произведениями. Составляя репертуар теперь уже самостоятельного и независимого театра, Вудман учитывал и растущий интерес к национальной драме, которая в 1970-е годы оставалась верной традиционному для американской драматургии XX века социально-психологическому направлению. Поэтому абонементная подписка на шесть отобранных им спектаклей сразу вызвала большой интерес и с каждым годом успешно росла, достигнув в сезоне 1977-1978 года 15626

²⁷⁹ Goodman Theatre - Our History - [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.goodmantheatre.org/About/Our-History/> (Дата обращения: 29.11.2019)

абонементодержателей²⁸⁰. Эти показатели посещаемости отражали актуальность репертуарной политики. Сам У. Вудман ставил обычно два спектакля в год, предпочитая классические произведения: Шекспира, Мольера, Шоу или Чехова. Современные пьесы он давал ставить молодым коллегам. Большим успехом пользовались не только впервые показанные чикагской публике на главной сцене спектакли «Карьера Артуро Уи» Б. Брехта, «Филантроп» К. Хэмптона, впервые представленная в США драма Э. Бонда «Море», но и поставленные на второй сцене премьеры пьес тогда еще молодых и почти неизвестных американских драматургов Дэвида Рейба, Дэвида Мэмета и Сэма Шепарда. У второй сцены, созданной Вудманом сразу же по вступлении его в должность руководителя театра, довольно долго не было постоянного помещения. Приходилось играть в разных небольших залах. Именно там молодой режиссер Грегори Мошер начал ставить не только новые пьесы европейских драматургов, но и произведения представителей американской «новой волны». Ему принадлежит открытие Дэвида Мэмета, чьи пьесы «Американский бизон» (1975) и «Жизнь в театре» (1977) он поставил первым в США и таким образом привлек широкое внимание к этому талантливому драматургу. После премьер его пьес в Чикаго и их показа в Нью-Йорке к Дэвиду Мэмету пришло и признание: присуждение премии «Оуби» (Obie Award) за «Американского бизона» в 1976 году²⁸¹ и премии Объединения театральных критиков Нью-Йорка (New York Drama Critics' Circle) в 1977 году²⁸². Вторая сцена театра «Гудман» заняла важное место как наиболее известная экспериментальная площадка для постановки произведений новых американских драматургов.

После ухода в 1978 году Уильяма Вудмана на заслуженный отдых руководителем театра стал Грегори Мошер (Gregory Mosher). Вместе с продюсером Роше Шулфером (Roche Schulfer) он продолжил проводимую их предшественником линию работы, делая больший акцент на постановке

²⁸⁰ Theatre Profiles № 4. P.59

²⁸¹ Obie Awards Winners 1976 [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

<http://www.obieawards.com/events/1970s/year-76/> (Дата обращения: 29.11.2019)

²⁸² New York Drama Critics' Circle – Past Awards [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

http://www.dramacritics.org/dc_pastawards.html#1977 (Дата обращения: 29.11.2019)

современных произведений. Для успешного осуществления этой задачи Грегори Мошер сразу же пригласил в качестве своего помощника Дэвида Мэмета, который выполнял функции заведующего литературной частью. Мэмет не только разыскивал новые интересные и значительные произведения, но и много инсценировал, переводил. Даже покинув через некоторое время театр, он продолжил тесное сотрудничество с Мошером, отдавая ему все вновь созданное для первой постановки.

На сцене театра «Гудман» каждый сезон появлялись пьесы Мэмета в постановке Мошера: «Одинокое каноэ» (1978-1979), «Эдмон» (1981-1982), «Исчезновение евреев» (1982-1983), «Гленгарри Глен Росс» (1983-1984), «Водяная машина» (1984-1985), «Испанский заключенный» (1984-1985), «Шаль» (1984-1985). Не все новые пьесы Мэмета пользовались таким успехом, как «Американский бизон», но все они способствовали росту его известности и стали широко ставиться во внебродвейских и региональных театрах страны. Спектакль «Гленгарри Глен Росс» о спекуляциях с недвижимостью прославила и драматурга, и режиссера: после показа на Бродвее пьеса была удостоена престижной Пулитцеровской премии, а спектакль получил премию Объединения театральных критиков Нью-Йорка в сезоне 1983-1984 года²⁸³.

Установив тесный творческий союз с Мэметом, ставшим одним из известнейших драматургов США, Мошер также сотрудничал с другими театральными авторами, появившимися в 1970-е годы. На сцене театра показывались спектакли «Проклятье голодающего класса» (сезон 1978-1979) С.Шепарда, «Нераскрывшиеся парашюты» (сезон 1976-1977) и «Переполох» Д. Рейба (сезон 1983-1984), «черные» комедии Д. Гуаре, сатирические комедии К. Дюранга, драмы Огюста Уилсона о жизни афроамериканцев. Он организовывал переносы наиболее прославленных постановок из других некоммерческих театров, например «Солдатскую пьесу» Ч. Фуллерса («Нигроу Ансамбль Компани», режиссер Д.Т. Уорд) в сезоне 1982-1983. При этом Мошер включал в репертуар произведения уже известных драматургов старшего поколения, в

²⁸³ New York Drama Critics' Circle – Past Awards [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.dramacritics.org/dc_pastawards.html#1983 (Дата обращения: 02.12.2019)

особенности их поздние пьесы. Работа над спектаклем «Дом, обреченный рухнуть» по пьесе Теннесси Уильямса, например, продолжалась в течение двух сезонов – в 1980 году это была одноактная студийная постановка, а затем уже на главной сцене была показана ее полная ее версия. Эдвард Олби сам согласился выступить в качестве режиссера и поставить свою пьесу «Человек, у которого было три руки» (сезон 1982-1983). Не забывал художественный руководитель и о новейшей европейской драме, уделяя особое внимание театру абсурда, весьма популярному в США в те годы. В этом отношении показателен спектакль «Проект Беккет» (сезон 1982-1983), где три одноактных пьесы С. Беккета были поставлены тремя очень разными режиссерами: Дэвидом Варриловым из внебродвейского «Мабу Майнс» (Mabou Mines), Риком Клачи из «Сан-Квентин Драма Уоркшоп» (The San Quentin Drama Workshop) и знаменитым Аланом Шнайдером²⁸⁴.

Интерес Мошера к различным театральным формам и стилям выразился и в частом приглашении для совместной работы талантливых художников-экспериментаторов. Например, при постановке шекспировской «Комедии ошибок» была приглашена группа «Летающие братья Карамазовы» (Flying Karamazov Brothers) и еще ряд представителей нового направления в искусстве комического актера, использующих в основном цирковые приемы мимов и клоунов. Этой же причиной объяснялось и приглашение в сезоне 1981-1982 года Вечера мольеровских фарсов «Сганарель», поставленного румынским режиссером Андреем Щербаном в Американском Репертуарном театре (American Repertory Theater) в Кембридже.

Мошер рассматривал классическое наследие как источник познания жизни, понимания сущности общественных отношений. В этом отношении чрезвычайно показательной оказалась его постановка «Вишневого сада» А. Чехова в переводе-адаптации Мэмета. Мастерство сценического диалога, присущее драматургу, позволило передать все многообразие подтекста, насыщающего речь не только главных героев, но и всех без исключения персонажей чеховской пьесы, и дало

²⁸⁴ Theatre Profiles № 6, The Illustrated Reference Guide to America's Nonprofit Professional Theatres, Theatre Communications Group, New York, 1984. P.91

возможность современным американцам по-новому, более глубоко и полно воспринять эту пьесу. После «Вишневого сада» в сезоне 1984-1985 года театральная критика, включая газету «Нью-Йорк Таймс», заговорила о театре «Гудман» как о главном театре города Чикаго²⁸⁵. А за этим последовало приглашение Грегори Мошера возглавить Репертуарный театр Линкольн-центра в Нью-Йорке, которое он принял и работал в нем, опираясь во многом на спектакли, поставленные в Чикаго.

В связи с уходом Мошера Попечительский совет театра «Гудман» принял решение работать без художественного руководителя до приглашения достойного кандидата под началом продюсера Роше Шулфера. Члены совета опасались, чтобы театр не растерял достигнутых за годы руководства Грегори Мошера высоких результатов, когда число абонементодержателей возросло с 15 626 до 20 050, ежегодная посещаемость зрителей — с 128 498 до 229 100, а бюджет — с 1 702 000 до 4 519 000 долларов^{286 287}. В 1986 году Попечительский совет пригласил тридцатидвухлетнего режиссера Роберта Фоллза (Robert Falls) на должность художественного руководителя театра. Р. Фоллз, представитель нового поколения режиссуры, закончил Иллинойский университет и стал руководителем небольшого театра «Уиздом Бридж» в Чикаго (Wisdom Bridge Theatre). Этот театр создали в 1974 году два выпускника Школы драмы театра «Гудман» режиссер Дэвид Байярд и художник Дэвид Эмерсон. Он размещался на заброшенном чердаке, где был устроен зрительный зал на 150 мест при заполняемости на 68% и бюджете в 53 509 долларов²⁸⁸. Взяв на себя руководство этим театром в 1979 году, Р. Фоллз сумел расширить масштабы работы, создал сплоченный коллектив энтузиастов. К 1985 году основные показатели подтверждали его значительную деятельность — «Уиздом Бридж», пребывая на том же чердаке, имел зал на 196 мест, студию на 40 мест, 6 000 абонементодержателей, ежегодную посещаемость в 60 000 человек, бюджет в

²⁸⁵ Freedman Samuel G. Chicago Theater World: A Moment of Suspense // New York Times, April 10, 1985. Section C, P. 15.

²⁸⁶ Theatre Profiles № 4. P.59

²⁸⁷ Theatre Profiles № 7. P.158

²⁸⁸ Theatre Profiles № 4. P.59

199050 долларов ²⁸⁹ и, кроме того, проводил широкую культурно-просветительскую работу среди зрителей. Это доказывало, что «Уиздом Бридж» стал одним из лучших театров «off-Loop». Театр включал в репертуар как постановки современных актуальных пьес, так и новые, изобретательные интерпретации классических произведений через экспериментальные поиски в искусстве актера, режиссера и художника.

Приглашение в театр «Гудман» позволило Роберту Фоллзу полностью реализовать свою концепцию сценического искусства. Р. Фоллз привлек к работе в качестве своих помощников молодых режиссеров Фрэнка Галати и Майкла Маджио, популярных среди театрального сообщества Чикаго, успешно работавших во многих коллективах, в том числе ставивших спектакли и у Г. Мошера. Помогая Р. Фоллзу своими идеями, Ф. Галати и М. Маджио выступали в качестве режиссеров, чем обогащали деятельность театра в творческом плане. Постепенно художественный руководитель привлек к регулярному сотрудничеству и других молодых драматургов и режиссеров. Р. Фоллз осуществлял художественную линию, близкую позиции своего предшественника, но во многом изменил приоритеты. Он продолжил ориентироваться на современных американских драматургов.

После смены руководства из театра «Гудман» вместе с Мошером ушел и Дэвид Мэмет. Р. Фоллзу приходилось самостоятельно разыскивать талантливых драматургов для сотрудничества с его театром. Ими стали Ребекка Гильман, Регина Тейлор, которые пришли совсем неизвестными в начале 1990-х годов и со временем стали популярными авторами в США.

Регина Тейлор почти все свои пьесы, от самых ранних до самых последних, предназначала для первого показа в театре «Гудман», увеличивая таким образом число его «мировых премьер». Среди наиболее успешных постановок следует назвать ее работы: «Утопающая ворона» (2001), «Мечты Сары Бридлав» (2006, она же и режиссер-постановщик), «Магнолия» (2008). Необходимо подчеркнуть, что в течение многих сезонов Р. Тейлор входила в

²⁸⁹ Theatre Profiles № 7. P. 290

состав руководства театра, выступая не только как драматург, но и как режиссер-постановщик. Подобный путь к известности прошла и Ребекка Гильман, постановки ряда пьес которой стали заметным достижением театра. Критикой в особенности выделялись «Парень встречает девушку»²⁹⁰ (2000), «Голубая волна»²⁹¹ (2001), «Толпа, которая вас окружает»²⁹² (2009). Во многих региональных театрах страны показывалась и сделанная ею адаптация ибсеновского «Кукольного дома» (2005), где действие было перенесено в современную Америку.

Формируя репертуарную политику театра «Гудман», Р. Фоллз первостепенное внимание уделял мультикультурной проблеме. Начиная с последнего десятилетия XX века, темпы эмиграции в США возросли. Эмигранты оставались в своих этнических гетто, отрезанных от национальной культуры. Понимая, что афроамериканцы, латиноамериканцы и представители других национальностей составляли все более значительную часть населения не только Чикаго, но и всей страны, Р. Фоллз как руководитель одного из крупнейших театров США считал, что этих граждан необходимо приобщить к театральной культуре. Именно поэтому особое внимание он начал уделять поискам творческих представителей этих этнических групп для показа лучших достижений в области драматургии. Репертуарной политике стало свойственно этнокультурное многообразие, заметно выделяющее театр. Например, режиссер Чак Смит входил в состав руководства театра, ставил пьесы афроамериканских драматургов, помогал формировать репертуар и приглашать режиссеров и исполнителей. Благодаря и его усилиям театр «Гудман» к 2007 году первым в США осуществил постановку всех десяти пьес эпического «Питтсбургского цикла» Огюста Уилсона, посвященного жизни афроамериканцев в XX веке. Среди лучших режиссерских работ самого Ч. Смита следует назвать постановки:

²⁹⁰ Christiansen R. Loud and Clear // Chicago Tribune, March 14, 2000. - [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-2000-03-14-0003140102-story.html> (Дата обращения: 03.12.2019)

²⁹¹ Burke K. Blue Surge // Backstage Magazine, July 16, 2001. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.backstage.com/magazine/article/blue-surge-23859/> (Дата обращения: 03.12.2019)

²⁹² Jones C. Backyard banter you'll find familiar // Chicago Tribune, June 2, 2009. - [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-2009-06-02-0906010577-story.html> (Дата обращения: 03.12.2019)

«Черный зад матушки Рейни» (1997) О. Уилсона, а также «Изюминку на солнце» (2000) Л. Хэнсберри и «Скамьи истовых» (2001) Дж. Болдуина, классиков афроамериканской драмы. Показательно, что в результате регулярного показа лучших произведений этого направления в театр пришла новая публика — афроамериканцы.

Еще один приглашенный Р. Фоллзом режиссер Генри Годинез, подобно Чаку Смиуту, проделал подобную работу в отношении латиноамериканской диаспоры. Он разыскивал молодые таланты и давал им возможность развиваться. В 2000-е годы открытие нового здания театра позволило в зале «Оуэн» (Owen Theatre) на 400 мест проводить ежегодные фестивали латинского театра, а затем лучшие спектакли показывать в следующем сезоне. Сам Годинез ставил очень много, и его творческие работы, начиная с чикагской премьеры пьесы Л. Вальдеса «Костюм фасона “зут”» в сезоне 1999-2000 года, имевшей успех, привели в театр новых зрителей – латиноамериканцев, что подтверждал еженедельник «Вэрайети»²⁹³.

Интерес к восточному театру Р. Фоллз проявил еще в начале своей деятельности в «Уиздом Бридж», где он много экспериментировал, уделяя особое внимание японскому сценическому искусству. Поэтому с появлением таких драматургов, как Дэвид Генри, Хван, Наоми Изука и других, их произведения все чаще показывались на сцене театра «Гудман» и соответственно привлекали представителей диаспор стран Востока.

Художественный руководитель театра «Гудман» был не оригинален в своем интересе к постановке мюзиклов. В последнее десятилетие XX века почти все руководители региональных театров США обращались к этому популярному жанру. Но Р. Фоллз не шел по пути подражания самым знаменитым мюзиклам. В театре ставились постановки новых или мало известных мюзиклов и музыкальных спектаклей. Среди них: «мировые премьеры» – мюзикл «Визит» Дж. Кандера и Ф. Эбба в постановке Фрэнка Галати (сезон 1990-1991), мюзикл «Дом Мартина Герра» в постановке молодого нью-йоркского режиссера Дэвида

²⁹³ Jones C. 'Zoot' Suits // Variety, June 27, 2000 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://variety.com/2000/legit/reviews/zoot-suit-1200463289/> (Дата обращения 04.12.2019)

Петрарки (сезон 1995-1996), «Свет на пьядце» А. Гуэттеля и К. Лукаса (сезон 2003-2004), мюзикл «Пёрли» Г. Гельда (сезон 2005-2006) по пьесе известного негритянского писателя Осси Дэвиса «Пёрли-победитель» и музыкальное шоу известного негритянского певца Томаса Уэллера (псевдоним Фэтс) в постановке Чака Смита «Я не веду себя плохо» (сезон 2009-2010). Была даже показана опера Филиппа Гласса «Галилео Галилей» в сезоне 2001-2002 года в постановке Мэри Зиммерман²⁹⁴.

По традиции в театре на главной сцене представлялось шесть премьер в сезон. Обычно Фоллз ставил одну пьесу на главной сцене и одну — на второй. Среди своих помощников режиссер являлся самым опытным, поэтому он чаще всего брался за пьесы, требующие глубоких знаний — классику, прежде всего национальную. Встреча с Брайаном Дэннехи, актером широкого диапазона, способным сыграть трагические роли, перешла в многолетнее творческое сотрудничество и дала возможность последовательно показать на сцене театра «Гудман» спектакли высокого трагического накала: «Смерть коммивояжера» А. Миллера (1998-1999), «Долгое путешествие в ночь» (2001-2002), «Хью» (2004-2005), «Любовь под вязами» (2008-2009) О’Нила и «Король Лир» Шекспира (2006-2007).

В 1992 году театр «Гудман» удостоился премии «Тони» в номинации «Лучший региональный театр»²⁹⁵, что подтверждало общественное признание коллектива.

Еще в середине 1980-х годов, когда началось возрождение художественных достижений театра и рост его популярности, стало очевидно, что размеры театра недостаточны, и нужно строить новое здание. К 1991 году количество абонементных подписчиков еще более возросло, так что билетов для свободной продажи оставалось очень мало. Необходимо было срочно найти подходящую площадку для строительства. Власти города Чикаго пошли навстречу и предложили построить здание в театральном районе на месте двух

²⁹⁴ Goodman Theatre Production Archive [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.goodmantheatre.org/artists-archive/production-timeline/> (Дата обращения 04.12.2019)

²⁹⁵ Tony Awards Winners 1992 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.tonyawards.com/winners/year/1992/category/any/show/any/> (Дата обращения 04.12.2019)

старых коммерческих театров. Исполнительный директор Роше Шулфер вместе с Попечительским советом приступили к организации кампании по сбору средств. Самое большое пожертвование было выделено членами семейства Гудман с условием, что театр будет называться по-прежнему. Строительство, на которое было израсходовано 46 миллионов долларов²⁹⁶ (из них 18,8 миллионов долларов было выделено городом Чикаго²⁹⁷), было закончено в 2000 году. Театр начал работать в новом здании с двумя оборудованными залами – большим и малым – названными «Альберт» (Albert Ivar Goodman Theatre) и «Оуэн» (Owen Bruner Goodman Theatre) в честь самых щедрых жертвователей — Альберта и Оуэна Гудман.

Новое помещение дало возможность театру усилить экспериментальную и просветительско-образовательную работу. Наличие вместительного второго зала «Оуэн» позволило в рамках постоянной программы «Новая сцена», не очень рискуя, показывать экспериментальные постановки, проверяя, насколько они интересны для зрителей. Здесь можно было проводить тематические фестивали: одноактных пьес Эдварда Олби, Хортон Фута, Дэвида Мэмета, латиноамериканских пьес.

Известный театральный деятель, режиссер Мэри Зиммерман пришла в «Гудман» в начале 1990-х годов вместе с Чаком Смитом, Генри Годинезом и продолжила долгое время сотрудничать с театром. Она поставила множество спектаклей, где выступала не только режиссером-постановщиком, но и автором: «Путешествие на Запад» (1994-1995), «Зеркало невидимого мира» (1996-1997), «Записки Леонардо да Винчи» (1997-1998). Инсценировала оперу современного американского композитора Ф. Гласса «Галилео Галилей» (2001-2002), а также открывала зрителям шедевры мирового искусства: «Одиссея» Гомера (1999), «Троянки» Еврипида (2004-2005), «Перикл» Шекспира (2006-2007). Причем если первые показы этих спектаклей могли рассчитывать на небольшую аудиторию,

²⁹⁶ Song Lisa B. Goodman Theatre Opens New Home in North Loop / Chicago Tribune, November 9, 2000 - [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-2000-11-09-0011260372-story.html> (Дата обращения 04.12.2019)

²⁹⁷ McBride M. Chicago's Goodman Theatre Progresses in Construction of New Space / Playbill, December 29, 1999 - [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.playbill.com/article/chicagos-goodman-theatre-progresses-in-construction-of-new-space-com-86203> (Дата обращения 04.12.2019)

то очень скоро они стали столь популярны, что были перенесены на сцену большого зала «Альберт». Фрэнк Галати создал спектакль-композицию по трагедии Софокла «Эдипов комплекс» (2006-2007), где выступил в качестве автора и режиссера.

Традиционно, еще со времени существования Школы драмы, проводились специальные воскресные представления для детей, где лучшие студенты под руководством Ш. Чопеннинг показывали инсценированные сказки. Многие жители Чикаго именно там впервые познакомились с искусством театра. После восстановления деятельности театра с 1977 года родилась новая традиция – ежегодно представлять на Рождество инсценировку «Рождественской песни» Ч. Диккенса. В сезоне 2001-2002 года была введена новая программа для семейного просмотра, которая должна была знакомить детей с театральными представлениями в доступной и понятной им форме. Специальный отдел образования и общественных программ предлагал серию бесплатных посещений утренних спектаклей старшеклассниками средних школ города в количестве 2 700 человек в течение каждого сезона²⁹⁸. Обширные учебные программы включали посещение репетиций, обсуждение спектаклей после показа, летний курс обучения драматическому искусству. Несмотря на влияние финансового кризиса 2008 года, сказавшегося на деятельности большинства постоянных театров США, театр «Гудман» не стал сокращать образовательные программы, отказываться от смелых экспериментов и сохранил в афише верность требованиям репертуарной политики.

Как показало проведенное исследование, театр «Гудман» стал одним из самых крупных региональных театров США, имел высокое реноме во всей стране. Он не отказался от своего понимания художественных и социальных задач театра как учреждения культуры. Его спектакли являлись важным средством, поднимающим проблемы человека в современном мире. Деятельность театра показала его способность просвещать общество и влиять на него. Рассматриваемый репертуар охватывал различные формы воспроизведения

²⁹⁸ Goodman Theatre History [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.goodmantheatre.org/About/Our-History/> (Дата обращения 04.12.2019)

социальной жизни в искусстве. Опыт театра «Гудман» показал положительную деятельность театра по взаимодействию с другими региональными коллективами США, направленную на развитие репертуарного предложения для зрителей Большого Чикаго, способствующих их общей культуре, расширению литературного кругозора, формированию художественного вкуса. Наблюдается прямое расширение функций и значения роли регионального некоммерческого театра в конце XX – начале XXI века. Оно заключается в дополнительных образовательных и учебных программах, демонстрирующих трансформацию театра в социокультурный институт. Взаимовыгодное сотрудничество с местными властями позволило театру приобрести финансовую стабильность, необходимую для существования и развития некоммерческого театра в условиях американской рыночной экономики.

2.3. Театр «Лонг Уорф» (штат Коннектикут)

Примером поступательного и положительного развития регионального театра в крупную творческую организацию является театр «Лонг Уорф» (Long Wharf Theatre) в Нью-Хейвене, образованный в 1965 году. Нью-Хейвен – небольшой город недалеко от Нью-Йорка, главной составляющей которого является расположенный в нем знаменитый Йельский университет. Его известная в те годы Школа драмы, возглавляемая Робертом Брустейном, готовила основные кадры актеров, режиссеров, драматургов, сценографов, ставших главными участниками и действующими лицами движения региональных театров. Выпускники Йельской школы драмы Джон Джори (Jon Jory) и Харлан Клейман (Harlan Kleiman) решили создать в Нью-Хейвене постоянный профессиональный театр. До этого жителям города приходилось довольствоваться изредка привозимыми бродвейскими спектаклями в огромный коммерческий зал Театра Шуберта (Shubert Theatre). Подходящего для нового театрального коллектива здания в городе не было. Поэтому пришлось обосноваться в порту, на пристани, протянувшейся вдоль всей бухты, где в недостроенном пакгаузе продовольственного терминала устроили театр со

зрительным залом на 440 мест. С помощью местных любителей театра – юристов, бизнесменов, преподавателей университета – образовали комитет, который помогал собрать деньги на ремонт и способствовал привлечению восьми тысяч подписчиков на абонементы. Бюджет первого сезона составил 294 тысячи долларов, а число зрителей превысило 30 тысяч²⁹⁹.

Открылся театр «Суровым испытанием» А. Миллера. Весь первый сезон прошел удачно. Следующий сезон отличался сбалансированностью репертуара, где серьезные произведения чередовались с комедиями, но посещаемость снизилась. Причиной снижения зрительского спроса от местного театра в Нью-Хейвене стало появление конкурента – в 1966 году при Йельской Школе драмы Р. Брустейн открыл профессиональный репертуарный театр (Yale Repertory Theatre).

С 1967 года художественным руководителем театра «Лонг Уорф» стал Арвин Браун (Arvin Brown), также выпускник Йельской Школы драмы. Он сменил Джона Джори, покинувшего театр из-за разногласий с Попечительским советом, о чем даже проинформировала читателей авторитетная газета «Нью-Йорк Таймс»³⁰⁰. Театр под руководством Арвина Брауна планировал сосуществовать рядом с таким сильным конкурентом как Йельский Репертуарный театр, создав высокопрофессиональный, художественный коллектив с лучшим репертуаром и отличными артистами. Прекрасно образованный, обладающий литературным чутьем, независимым вкусом, умением составлять репертуар, организационными способностями молодой руководитель вместе с помощником-единомышленником Эдгаром Розенблюмом постепенно сделали театр «Лонг Уорф» известным в театральном сообществе страны и часто показывали свои спектакли на Бродвее.

Успех и популярность позволили Арвину Брауну и бессменному исполнительному директору Эдгару Розенблюму через шесть лет, в 1974 году, произвести благоустройство и расширение театра. Это почти не коснулось

²⁹⁹ Long Wharf Theatre/History - [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.longwharf.org/history> (Дата обращения 06.12.2019)

³⁰⁰ A Director Named for the Long Wharf // New York Times, May 2, 1967. P.53

зрительного зала, где были добавлены 40 зрительских мест. Руководители не хотели увеличивать вместимость зала, потому что нарушилась бы тесная связь между актерами и зрителями. Но тогда, на первом этапе, были пристроены фойе и офисные помещения. А в 1977 году были возведены постоянный репетиционный зал и вторая сцена для экспериментальных работ со зрительным залом на 199 мест.

А. Браун и Э. Розенблюм проработали в театре «Лонг Уорф» тридцать один сезон. Проанализировав данные о деятельности театра за десять сезонов (Приложение № 5), важно отметить успешную деятельность коллектива. Театр решил проблему формирования репертуара в Нью-Хейвене. Умение спланировать репертуарную политику требовало опыта, знаний, вкуса, учета эстетических и социальных факторов. У Брауна были эти умения и знания, но главный его секрет состоял в том, что с самого начала он был одержим стремлением открыть способности молодых драматургов, разыскать неизвестную новую пьесу, показать редко исполняемое, но талантливое произведение зарубежного автора. Таким образом художественный руководитель сумел выстроить творческую деятельность театра и тем самым выполнять поставленные задачи.

В театре каждый сезон с октября по июнь планировалось восемь премьер: шесть – на главной сцене и две – на второй сцене. На главной сцене показывались спектакли известных авторов; вторая сцена предоставлялась для молодежи – начинающих драматургов и актеров. А. Браун всегда подбирал себе специального помощника, чаще всего режиссера, который отвечал за всю работу второй сцены: по подбору репертуара, проведению актерского кастинга, назначению постановщика и сценографа. Кроме этого действовала еще «Театральная мастерская», где также работали над новыми пьесами, отбирали исполнителей, репетировали и показывали каждый сезон четыре спектакля, но в условиях постоянного декорационного оформления, специально созданного сценографом Хью Лэндэуром. Проводились и обязательные публичные «Сценические чтения», для которых тщательно отбирались две самые лучшие

пьесы.

Такая сложная многоступенчатая система процесса создания спектаклей помогала Арвину Брауну и его творческой команде разбираться в потоке новых пьес, оценивать их, выбирать лучшие. Новые произведения апробировались на второй сцене, на «Сценических чтениях», в «Театральной мастерской», прежде чем могли быть представлены на главной сцене. Значительную часть открытий, показанных на главной сцене «американских» и «мировых премьер», составили именно такие пьесы. Сам художественный руководитель, помимо того, что каждый год ставил на большой сцене два-три спектакля, часто работал вместе с молодежью над экспериментальными постановками на второй сцене и в «Театральной мастерской».

Учитывая специфику публики университетского города, где преобладали, с одной стороны, профессура и преподаватели с их изысканными вкусами и молодежная студенческая аудитория, с другой стороны, Арвин Браун определял направление своего театра как театра художественного. Основой репертуара стала работа над пьесами высокого литературного достоинства, классическими и новыми, преимущественно драмой характеров, что не исключало разнообразия стилей и жанров.

Например, за первые восемнадцать сезонов «Лонг Уорф» показал 158 названий, из них – 21 «мировую премьеру» и 23 «американские премьеры». Среди драматургов наиболее часто ставились пьесы Б. Шоу – 6, У. Шекспира и А. Чехова – по 5 пьес. Из американских драматургов наиболее популярными были Ю. О’Нил и Т. Уильямс – по 4 пьесы, затем А. Миллер – 3³⁰¹. Интересно, что театр проявил большой интерес к творчеству М. Горького – за это время были показаны три его пьесы, а первая в США постановка «Дачников» возродила интерес к этой драме не только в Америке, но и в Европе.

В последующие годы менялись приоритеты репертуарной политики театра: стало меньше классики, большее место стали занимать произведения новейших драматургов. Но в целом ежегодный репертуар обязательно включал

³⁰¹ Long Wharf Website / Show Archive [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.longwharf.org/history> (Дата обращения 09.12.2019)

классику, мировую или американскую, часто ставились незаслуженно забытые, редко исполняемые на сцене произведения, наиболее значительные пьесы уже известных драматургов и обязательно показывались «американская» или «мировая» премьеры. Одним из первых Арвин Браун стал ежегодно представлять на своей сцене мюзиклы.

Рассмотрение репертуарных афиш выявило тенденцию к постановкам английской драматургии, в особенности представителей «второй волны». Однако показательно, что в театре ставились и произведения других современных европейских драматургов и часто драмы южноафриканца Атола Фугарда. Следует отметить, что и русская драма на сцене «Лонг Уорф» была широко представлена. Помимо главных пьес А. Чехова и тех пьес М. Горького в конце 1980-х годов театр обратился к И. Тургеневу, и в сезоне 1987-1988 года впервые в США были показаны «Отцы и дети» (инсценировка Б. Фрилла) в режиссуре известного деятеля региональных театров Остина Пендлетона³⁰². В сезоне 1992-1993 года Арвин Браун поставил «Месяц в деревне»³⁰³. Через два года в программе публичных «Сценических чтений» были исполнены «Братья Карамазовы» по роману Ф. Достоевского в постановке М. Кларво.

Чтобы воплотить на сцене первоклассную драматургию, руководитель театра «Лонг Уорф» создал все условия для актеров проявить мастерство. Подобно руководителям большинства региональных театров, он первоначально стремился к организации постоянной труппы. Начиная с поиска по всей стране молодых, способных, еще неизвестных исполнителей. Некоторые из них стали работать в его театре постоянно. Постепенно в Нью-Хейвен стали приезжать и все более известные актеры и режиссеры, привлекаемые возможностью сыграть серьезную роль в спектакле с первоклассным ансамблем. Многие постановки имели успех и затем были перенесены в Нью-Йорк на сцены бродвейских и внебродвейских театров. Однако эти показы имели и обратную сторону — они разрушали целостность труппы, часть которой оставалась на долгий срок в Нью-

³⁰² Gussow M. Friel Adapts a Turgenev Classic // New York Times, April 1, 1988. Section C, P. 3

³⁰³ Klein A. Long Wharf Offers Turgenev Comedy // New York Times, November 8, 1992. Section CN, P. 13

Йорке. Поэтому Арвин Браун перестроил работу своего театра таким образом, что, используя близость Нью-Хейвена к Нью-Йорку, отказался от постоянной труппы и предпочел на каждый спектакль приглашать разных исполнителей, в том числе и очень известных. Среди них следует назвать основателя и ветерана театра «Груп» Мориса Карновского, успешно выступавшего в классических ролях, творческий и семейный дуэт Джессики Тенди и Хьюма Кронина, много работавших как на Бродвее, так и в региональных театрах, а также входившую в первую труппу театра «Гатри» Колин Дьюхерст, ведущую актрису шекспировских спектаклей у Джозефа Паппа, кинозвезд Аль Пачино и Стейси Кича из Голливуда и многих других. Таким образом «Лонг Уорф» стал еще и знаменит своим актерским составом. Контракты с этими прославленными мастерами сцены придавали театру высокий авторитет среди зрительской аудитории и театрального сообщества страны. Широко привлекались в театр признанные режиссеры: много ставили Хосе Кинтеро и Майк Николс из Нью-Йорка, Гордон Дэвидсон из Лос-Анджелеса.

Анализ проката репертуара театра выявил характерную для «Лонг Уорф» систему, связанную с регулярным переносом лучших спектаклей в Нью-Йорк. Почти каждый год как минимум одна постановка театра переносилась в бродвейские или внебродвейские театры, что свидетельствует о новом взаимодействии с другими сценическими площадками ради расширения зрительской аудитории и популяризации своей деятельности. Это почти невозможное ранее сотрудничество с театральным коммерческим сектором было выгодно использовано региональным театром и стало типичным фактом в организационно-творческой деятельности лучших некоммерческих театров США.

Много постановок театра «Лонг Уорф» было отмечено театральными наградами. Среди национальных или зарубежных пьес, впервые в США показанных на сцене, три получили Пулитцеровскую премию, три были отмечены как лучшие пьесы сезона Объединением театральных критиков Нью-Йорка. «Мировая премьера» одной из лучших антивоенных драм Д. Рейба

«Нераскрывшиеся парашюты» в постановке М. Николса вызвала большой резонанс, была показана почти во всех региональных театрах страны в 1976 году. «Игра в джин» Д. Кобурна, поставленная М. Николсом в 1977 году, а затем перенесенная на Бродвей, получила Пулитцеровскую премию за драму в 1978 году³⁰⁴. В этом же году премией «Тони» театр «Лонг Уорф» был отмечен как лучший региональный коллектив США³⁰⁵.

Через десять лет, в сезоне 1986-1987 года, поставленная Арвином Брауном драма А. Миллера «Все мои сыновья» показывалась на гастролях в Нью-Йорке и получила премию «Тони» в номинации: «За лучшее возобновление»³⁰⁶. Именно театр «Лонг Уорф» был избран представлять США на Эдинбургском международном театральном фестивале 1971 года, выступал на Зимних Олимпийских играх в Лейк-Плейсиде в 1980 году, а в следующем сезоне с помощью Национального фонда искусств в течение восьми месяцев гастролировал по тридцати двум штатам страны.

В первую половину 1990-х годов «Лонг Уорф» переживал большие финансовые трудности, но справился с ними и сохранил свою славу одного из влиятельных и значительных региональных театров. После ухода в 1997 году Арвина Брауна и Эдгара Розенблюма четыре года художественным руководителем был Дуг Хьюз (Doug Hughes), который продолжил творческий курс своего предшественника. С июля 2002 года творческим лидером театра «Лонг Уорф» стал Гордон Эдельштейн (Gordon Edelstein), ученик и воспитанник А. Брауна, работавший с ним в качестве помощника с 1990 по 1997 год. В течение восьми сезонов он руководил деятельностью второй сцены, ставил спектакли на главной сцене и знал как новейшую драматургию, так и лучшие актерские и режиссерские кадры Америки. В 1997 году Г. Эдельштейн был приглашен в Сиэтл художественным руководителем Современного театра, где

³⁰⁴ The Pulitzer Prizes Website, Winners - [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.pulitzer.org/winners/donald-l-coburn> (Дата обращения: 10.12.2019)

³⁰⁵ Tony Awards Winners 1978 - [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.tonyawards.com/winners/year/1978/category/regional-theatre-tony-award/show/any/> (Дата обращения: 10.12.2019)

³⁰⁶ Tony Awards Winners 1987 - [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.tonyawards.com/winners/year/1987/category/any/show/any/> (Дата обращения: 10.12.2019)

получил богатый опыт самостоятельного руководства театральным коллективом, переживавшим трудный переходный период. Возвратившись в Нью-Хейвен, он успешно продолжил дело своего учителя, оставаясь верным заложенным принципам работы, не стремясь за количественными показателями роста бюджета и расширения деятельности, а следуя направлению художественных целей и соответствия масштабам города, где находился театр.

В начале нового тысячелетия, ознаменовавшего новый период развития коллектива, Эдельштейн тщательно формировал репертуар, стараясь и жанрово, и хронологически отразить все разнообразие возможностей театрального искусства. Регулярно на сцене «Лонг Уорф» появлялись такие классические произведения как «Гамлет» (2004) и «Сон в летнюю ночь» (2005) У. Шекспира, «Дядя Ваня» А. Чехова (2007). Много внимания он уделял и мюзикалам, обращаясь как к малоизвестным произведениям на примере «Черного Рождества» Лэнгстона Хьюза, поэта и барда «гарлемского ренессанса» 1920-1930-х годов, так и к известным мюзикалам, составлявшим в 1950-1960-е годы славу этого жанра: «Парни и куколки» (2004), «Человек из Ламанчи» (2006-2007), «Карусель» Оскара Хаммерстейна (2007-2008), «Фантазеры» Тома Джоунса и Харви Шмидта (2009-2010). Главная же составляющая репертуара — новые американские пьесы, значительные по теме и художественному уровню. Показательно, что известный южноафриканский драматург Атол Фугард доверил «мировую премьеру» своей последней драмы «Вы нас видели?» именно этому театру. Для деятельности коллектива характерно и то, что сохранялась заложенная его основателями традиция показа спектаклей, предназначенных для детской и юношеской аудитории, на второй сцене, включая «Театральную мастерскую» и «Сценические чтения».

Основные показатели деятельности театра в динамике демонстрируют их рост, что свидетельствует о стабильном организационном устройстве коллектива. Бюджет сезона 1978-1979 года составлял 1 382 000 долларов, на заработанный доход приходилось более 70%, посещаемость равнялась 95%,

число подписчиков — 14 188³⁰⁷. В двадцатилетний юбилей театра его бюджет сезона 1984-1985 года составлял 3 072 000 долларов, число подписчиков возросло до 16 686, ежегодная посещаемость — 142 500 человек³⁰⁸.

По данным справочника «Театральная директория» за 2006-2007 год³⁰⁹, в год сорокалетия театра, его бюджет определяли как пятую категорию (от 5 до 10 миллионов долларов), а на сайте театра указывалась ежегодная посещаемость, превышающая 100 тысяч человек³¹⁰. Эти данные, несмотря на значительное увеличение бюджета, свидетельствовали о фактическом, почти в полтора раза (с 142 до 100 тысяч), сокращении числа зрителей в новом тысячелетии. Это объясняется, прежде всего, общим падением интереса к сценическому искусству в стране, вызванным шоком от террористических атак 11 сентября 2001 года, конкуренцией с новейшими технологиями, Интернетом и вероятным снижением художественных запросов нового поколения зрителей, что в свою очередь не могло не повлиять на качество предложений театра «Лонг Уорф» по сравнению со временем его расцвета в 1980-е годы. В начале 2000-х годов даже некоммерческие театры усилили развлекательную деятельность, обратившись почти исключительно к комедиям. Несмотря на новые обстоятельства театр «Лонг Уорф» остался верен первоначальным целям и задачам, стараясь и в изменившихся условиях XXI века дать своим зрителям возможность видеть высокие произведения сценического искусства.

2.4. Американский Консерваторский Театр в Сан-Франциско (штат Калифорния)

Американский Консерваторский театр³¹¹ (American Conservatory Theatre /A.C.T./) – один из столпов некоммерческих региональных театров страны. А.К.Т. был создан в 1965 году в Питтсбурге (штат Пенсильвания) Уильямом Боллом (William Ball) – выдающимся американским деятелем театральной сцены. Он

³⁰⁷ Theatre Profiles № 4. P.83

³⁰⁸ Theatre Profiles № 7. P.186

³⁰⁹ Theatre Directory 2006-2007, Theatre Communications Group, New York, 2007. P.65

³¹⁰ Long Wharf Theatre - [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.longwharf.org/history> (Дата обращения: 12.12.2019)

³¹¹ Далее – А.К.Т.

являлся генеральным директором театра с 1965 по 1986 год.

Уильям Болл закончил театральное отделение Технологического института Карнеги в Питтсбурге, в то время славившегося качеством подготовки актеров и режиссеров. Свою профессиональную театральную карьеру он начал в 1948 году, поработав и актером, и режиссером, и художником, и преподавателем.

В период расцвета Актерской студии и Метода (The Method), американского варианта системы Станиславского, Болл заинтересовался классической манерой игры. Он прошел стажировку в Англии, после которой работал в разных внебродвейских и региональных театрах. У. Болл не принимал Бродвей и его нормы шоу-бизнеса. В 1961 году в «Экторс Уоркшоп» (The Actors Workshop) он успешно поставил «Ученика дьявола» Б. Шоу. Его «Тартюф» Ж.Б. Мольера был показан в Нью-Йорке в Линкольн-центре в 1964 году. Став известным, Болл отказался от заманчивых предложений и решил организовать собственный репертуарный некоммерческий театр. По словам самого У. Болла Американский Консерваторский театр должен был представлять новую модель некоммерческого регионального театра как «неприбыльную организацию и образовательный институт, действующий по принципу европейской консерватории, где... подобно балетной труппе... обучение и постановки неразрывно связаны».³¹²

Болл назвал свой театр «консерваторией» не случайно. Он считал, что американским актерам недостает профессионализма и яркой театральности, характерной для английской актерской школы. Театр-консерватория означал для У. Болла то, что при театре должна быть театральная школа, где преподают актеры, режиссеры и художники, работающие в нем. А студенты школы могут учиться не только в классах, но и на сцене, участвуя в постановке спектаклей. То есть живая традиция должна продолжаться в ежедневной работе и учебе.

Ядро театра составляли ученики театрального отделения, где он работал. Идея Болла о создании театра с постоянной труппой, репертуарным планированием и консерваторией, высшей театральной школой при этом театре, была новаторской для региона. На осуществление своей идеи У. Болл получил

³¹² Conner L. Pittsburgh in Stages: Two Hundred Years of Theater, University of Pittsburgh Press, 2007. P. 155

субсидию в миллион долларов от Фонда Рокфеллера и нескольких других фондов. Технологический Институт Карнеги предоставил помещения для занятий актеров.

Становление А.К.Т. в Питтсбурге аналогично формированию многих региональных театров США. После Второй мировой войны в городах страны показывались гастрوليрующие спектакли, как правило бродвейские. Местных некоммерческих театров почти не было. Однако с развитием движения региональных театров в 1960-е годы стало престижно иметь в городе собственный постоянный некоммерческий художественный театр. Поэтому появление нового коллектива поддержал и истеблишмент Питтсбурга.

В 1965 году Попечительский совет питтсбургского «Плейхауса» пригласил молодой коллектив А.К.Т. под руководством Болла. А.К.Т. мог сразу же давать спектакли, так как уже имел подготовленный репертуар, который Болл мог расширить путем восстановления своих прежних лучших постановок.

В первом сезоне зритель увидел спектакли: «Слуга двух господ» К. Гольдони, «Дядя Ваня» А. Чехова, «Смерть коммивояжера» А. Миллера, а также «Татуированная роза» Т. Уильямса. Творческие цели труппы, новизна репертуара, смелость постановочных приемов пришли в противоречие со вкусами местных жителей, их привычным восприятием театра как непритязательного места для забавы и развлечений. Отношения Болла с членами Попечительского совета стали напряженными из-за неприятия ими принципов А.К.Т. и постоянным вмешательством в деятельность коллектива. Категорическое нежелание художественного руководителя в поиске компромиссов с истеблишментом Питтсбурга привело к неразрешимому конфликту. Также имелся значительный перерасход средств, выделенных на первый шестимесячный сезон. Попечительский совет предпочел разорвать договор с А.К.Т. Коллектив из 75 человек³¹³, включающий в себя профессиональных актеров и учеников, остался без помещения.

Полтора года труппа А.К.Т. ездила по стране с гастролями, так как у Болла

³¹³ Ibid. P.156

еще оставались деньги от субсидии Фонда Рокфеллера. Они выступали в Чикаго и в университетских городах Калифорнии.

В 1966 году федеральная телерадиокомпания «Паблик Бродкастинг Систем» сняла два телефильма по спектаклям А.К.Т. («Мезальянс» Б. Шоу и «Под молчаливым лесом» Д. Томаса) и показала их всей стране. Событие прибавило театру известности и подняло его репутацию.

В 1967 году А.К.Т. решил обосноваться в городе Сан-Франциско, где городские власти и общественность предложили театру работать, обещая не вмешиваться во внутренние дела театра и уважать независимость коллектива.

На новом месте публика совсем по другому встретила А.К.Т.: зритель Сан-Франциско принял театр. В Сан-Франциско неподалеку от театра находились Калифорнийский и Стэнфордский университеты. Следовательно, сам зритель был более зрелым и подготовленным: профессура, студенты составляли внушительную часть зрительской аудитории. Поэтому театр с его серьезным репертуаром изначально был встречен с большим вниманием и пониманием.

Группе Болла для выступлений были предоставлены два театра: театр «Гиери» (The Geary Theater), обычно используемый для коммерческих гастролей, с большим залом на 1400 мест, и здание поменьше — «Морской мемориальный театр» (Marines' Memorial Theater) с залом на 640 мест, в котором до этого работал «Экторз Уоркшоп».

Свой новый сезон в Сан-Франциско А.К.Т. открыл «Тартюфом» Ж. Б. Мольера, с Рене Обержонуа в главной роли. Спектакль прошел с огромным успехом, известный критик П. Никербокер в газете «Хроника Сан-Франциско» назвал его «кричащим, ревушим, невероятным триумфом»³¹⁴.

В первом сезоне были восстановлены все старые и поставлены новые спектакли. В итоге на двух сценах зритель увидел 16 премьерных спектаклей. Репертуар состоял наполовину из лучших литературных драм. Вторая половина была заполнена комедиями, которые были нужны для привлечения зрителя в

³¹⁴ College Profile - American Conservatory Theater [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.careers.org/education/colleges/109086?city=san-francisco&name=american-conservatory-theater&state_or_country_name=california (Дата обращения: 13.12.2019)

начальный период развития. Также А.К.Т. показал 28 спектаклей в тринадцати городах штата Калифорния³¹⁵.

С самого начала было решено, что театр станет функционировать как репертуарный, с постоянно действующей труппой. С актерами заключался контракт на длительное время, как и требовал профсоюз «Эквити». Основное ядро труппы составили двадцать восемь актеров. С октября по май они регулярно получали фиксированную заработную плату. Была установлена и своя репертуарная система проката. Спектакли сменялись не каждый день, однако не меньше трех раз в неделю. Это было необходимо для достижения поставленных творческих и художественных задач.

Сразу после первого сезона в Сан-Франциско, художественная политика театра была пересмотрена. Было принято решение о расширении репертуара за счет классической и современной драматургии.

В следующие три года были показаны: «Двенадцатая ночь», «Гамлет» У. Шекспира, «Суровое испытание» А. Миллера, «Шаткое равновесие» Э. Олби, антирасистская пьеса «В белой Америке» М. Дьюбермана, «Розенкранц и Гильдестерн мертвы» Т. Стоппарда, «Ученик дьявола» Б. Шоу, «Три сестры» А. Чехова, «Мой бедный Марат» А. Арбузова, а также новая французская драматургия Ж. Ануя, Ф. Аррабаля³¹⁶.

Учитывая опыт работы с Попечительским советом в Питтсбурге, Болл решил сам возглавить Попечительский совет, став его президентом. В него вошли люди состоятельные, которые занимались сбором денег для работы театра, но не имели полномочий указывать художественному руководителю, что и как он должен ставить, и не имели право увольнять актеров. Этот механизм стал исключительным примером в истории региональных театров США до момента окончательного формирования единой структуры некоммерческих организаций к середине 80-х годов XX века.

С первого сезона в Сан-Франциско в А.К.Т. работал Джером Килти –

³¹⁵ А.С.Т. History [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.act-sf.org/home/about/history.html> (Дата обращения: 13.12.2019)

³¹⁶ А.С.Т. Production History [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.act-sf.org/home/about/history/production_history.html#1967b (Дата обращения: 13.12.2019)

актер, режиссер, драматург. Килти был автором и постановщиком известного спектакля «Милый лжец». В это же время в А.К.Т. пришел Ален Флетчер – опытный режиссер, последователь классической английской театральной школы. Для создания отдельных спектаклей начали приглашать других режиссеров, например, Фрэнсиса Форд Копполу в 1971 году. Данный подход гарантировал новизну и широкую разноплановость репертуара.

Увлечение в США системой Станиславского, часто сводимой только лишь к поискам правды внутреннего состояния актера и поэтому будто бы не уделяющей внимания внешней технике актера, вызывало в художественном руководителе противодействие. Сам Болл принадлежал к тому типу сценических художников, которые видели свое предназначение в свободном творческом претворении пьесы средствами яркой театральности, актерской игры, танца, движения, пения, музыки и постановочных живописных и световых возможностей. Поэтому ему был нужен высокопрофессиональный умелый актер. И такого актера он хотел воспитать и вырастить в своем театре-консерватории. Все артисты труппы должны были постоянно заниматься постановкой голоса, техникой речи, вокалом, сценическим движением, танцем, фехтованием. То есть живая традиция должна продолжаться в ежедневной работе и учебе. Этот принцип У. Болл заимствовал в Англии и пытался в Америке воссоздать взаимоотношения театров «Олд Вик» (Old Vic) и «Янг Вик» (Young Vic). Своих студентов Болл учил, чтобы они не думали о том, что существует их герой, а ясно и полно видели его и воплощали, действовали. Его не интересовало при этом, верит актер в то, что делает его герой, или нет. Если актер верит, и эта вера делает его игру лучше, то пусть он верит. Но, по убеждению самого У. Болла, для зрителя и для театра эта вера не имеет никакого значения. Зрители ведь не знают, что актер думает, они только видят, как актер выглядит. Поэтому он должен быть выразителен и убедителен во всем — и во внешности, и в характеристиках, и в движениях, и в речи. И если он будет действовать убедительно и правильно, то чувство придет само. Действуй и чувство последует — вот основа подхода

Болла к игре актера, изложенная в его книге³¹⁷.

Среди установленных дисциплин встречались и необычные, вроде таких, как «Импровизации и игры», или «Невербальное общение», или «Техника Александра». Критик Дж. Новик, детально знакомившийся с работой А.К.Т., «Технику Александра» называет «таинственным феноменом», имеющим целью «направлять поток энергии в состоянии динамического расслабления»³¹⁸. О сути такого предмета как «Невербальное общение» сам Болл впервые очень интересно рассказал на благотворительном обеде, устроенном для сбора средств в пользу А.К.Т. врачами-психиатрами Западного побережья (представители этой профессии в США входят в одну из самых высокооплачиваемых категорий). Психиатры, самой своей профессией наученные разбираться в тончайших чувствах человека, более часа с глубочайшим вниманием смотрели и слушали, как театральные режиссеры показывали им, насколько ограничен обычный язык в передаче чувств и ощущений и насколько могут быть точнее и выразительнее взгляд, улыбка, поднятая бровь, поворот головы, движение руки, ворчание, хмыканье, свист и многое другое. Затем Болл сделал моноспектакль «Повысим мастерство актера», в котором обсуждал и демонстрировал различные приемы и стили актерской игры, неизменно вызывая восторг и восхищение публики.

Когда во главе Консерватории встал Аллен Флетчер, академическая программа была расширена, введено трехлетнее обучение, и выпускники смогли получать степень бакалавра искусств.

С другой стороны, при Консерватории стали появляться многочисленные образовательные, просветительские и обучающие программы для молодежи и широкого круга любителей театра. Первой начала осуществляться программа «Студенческие утренники», где бесплатно представляли наиболее важные постановки, и, несмотря на значительность расходов, она продолжала действовать. Создавались и обучающие программы разных уровней, от предлагающих самые общие первоначальные знания всем желающим до годовой

³¹⁷ Ball W. A Sense of Direction: Some Observations on the Art of Directing, Drama Publishers, Quite Specific Media, 2003. – 180 p.

³¹⁸ Novick J. Beyond Broadway: The Quest for Permanent Theatres. P. 225

программы усовершенствования работы молодых талантливых актеров, где в течение года ставился готовый спектакль. В рамках программы «Пьеса в развитии» молодые актеры и режиссеры театра вели работу над постановками неопубликованных пьес начинающих авторов. Несколько лет здесь работала афроамериканская студия.

Десятую годовщину своей работы в Сан-Франциско Американский Консерваторский театр встретил в качестве одного из самых больших и уважаемых региональных театров страны. На сцене «Гиери» в юбилейный сезон А.К.Т. смог показать 280 спектаклей (9 пьес при сменной системе показа репертуара) и привлечь 300 тысяч зрителей. На сцене «Морского мемориального театра» спектакли проходили «серийно» (театр одной премьеры). С 12 000 до 21 300 человек выросла категория зрителей абонементодержателей. За десять лет театр выпустил более 150 постановок, число посещений театра зрителями составило 4 миллиона человек³¹⁹. Такая статистика подтверждает значительную роль и влияние театра в регионе. Кроме этого А.К.Т., начиная с 1973 года, активно гастролировал по стране, включая выступления в Лос-Анджелесе, Нью-Йорке и даже на Гавайях.

И все же, к своему десятилетнему юбилею работы в городе А.К.Т. подошел с небольшим дефицитом бюджета. Сумма бюджета в сезоне 1976-1977 года составила 4 256 488 долларов. Доходы от продажи билетов - 3 178 826 долларов. Пожертвования - 894 740 долларов³²⁰.

В 1976 году в связи с торжествами по случаю 200-летия США Госдепартамент избрал именно А.К.Т. представлять театральное искусство страны в Советском Союзе. На гастролях театр показал два спектакля, выбрав пьесы двух крупнейших национальных драматургов — «Любовь под вязами» Ю. О'Нила в постановке режиссера Аллена Флетчера и «Сваху» Т. Уайлдера в постановке Лейрда Уильямсона³²¹. Несмотря на полярную разницу стиля и жанра, обе пьесы были выбраны не только потому, что представляли творчество

³¹⁹ Theatre Profiles № 3. P. 21

³²⁰ Ibid.

³²¹ А.С.Т. History [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.act-sf.org/home/about/history.html> (Дата обращения: 13.12.2019)

двух крупнейших драматургов США, а еще и потому, что характеризовались единством темы. Но если в комедии Уайлдера возможность человеческого счастья в обществе собственников обсуждается, смеясь и шутя, то у О'Нила она решается в трагических коллизиях и потрясениях.

После успешных выступлений в Москве, Ленинграде, о чем писала газета «Нью-Йорк Таймс»³²², А.К.Т. первым из американских театров отправился на гастроли в Японию. Установились профессиональные связи с Югославией; в Белград пригласили режиссера Э. Хастингса повторить с югославскими актерами его знаменитую постановку пьесы С. Шепарда «Погребенное дитя». А через два года, в 1982 году, Государственный департамент США начал свой долговременный проект «Театральный мост», в рамках которого организовывались обменные стажировки педагогов А.К.Т. с преподавателями Шанхайского театрального института. Наряду с международными контактами росла известность А.К.Т. в США, чему способствовало телевидение. Федеральный канал «Паблик Бродкастинг Систем» (Public Broadcasting System) на деньги Фонда Форда снял два телефильма по спектаклям У. Болла: «Сирано де Бержерак» и «Укрощение строптивой», а канал «Артс энд Энтертейнмент Нетворк» (Arts & Entertainment Network) — «Рождественскую песнь» по Ч. Диккенсу с Уильямом Патерсоном, ветераном репертуарных театров, в главной роли и учебные занятия актеров. В 1979 году Американский Консерваторский театр удостоился высшего профессионального признания — ему присудили премию «Тони» как лучшему региональному театру³²³.

Многообразная творческая работа, учебная и просветительская деятельность требовали больших затрат. Город с самого начала давал ежегодную дотацию в 350 тысяч долларов³²⁴, театру выделяли гранты Национальный фонд искусств, Фонд Форда и другие организации.

³²² Powers D. The Russians Said Hello to Dolly Levi // New York Times, September 5, 1976. P. 53

³²³ Tony Awards Winners 1979 [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

<https://www.tonyawards.com/winners/year/1979/category/regional-theatre-tony-award/show/any/> (Дата обращения: 16.12.2019)

³²⁴ Интервью Самитова Д.Г. с управляющим директором театра Американского Консерваторского театра Джоном Салливаном (Сан-Франциско, 22 июля 1991 года) в монографии «Продюсирование некоммерческого театра: История, социология, менеджмент, маркетинг, правовые аспекты региональных театров США». С. 380.

В 1980-е годы финансовые обстоятельства деятельности театра сильно ухудшились, так как Фонд Форда сократил свою программу помощи региональным театрам и выделял лишь небольшие суммы на отдельные проекты. Финансовый кризис 1983 года в США еще более осложнил положение. После появления новых правил, регулирующих структуру бесприбыльных театров, где наличие Попечительского совета стало обязательным, Боллу все чаще приходилось вступать с ним в конфликт. Он отстаивал приоритет художественных целей над финансовыми результатами. Все предложения отказаться от консерватории, репертуарной системы, постоянной труппы он отвергал. Даже в отношении изменения принципов отбора репертуара он не шел на компромиссы, оставаясь верным своим приоритетам: классике, драме рубежа XIX-XX веков, выдающимся современным произведениям. Формируя репертуар, Болл обязательно уделял место для каждого из этих направлений.

Ежегодно в репертуар включалось одно из произведений У. Шекспира, Ж.Б. Мольера, А. Чехова в интерпретации разных режиссеров. Большое место в нем занимало наследие Г. Ибсена, О. Уайльда, Б. Шоу и Ю. О'Нила, наряду с произведениями представителей блестящего поколения американской драматургии 1940-1960-х годов: Т. Уильямса, А. Миллера и Э. Олби. Репертуар включал в себя и современную драматургию, преимущественно английскую, включая «рассерженных» и, в особенности, представителей «второй волны». С середины 1970-х годов все более заметное внимание Болл как руководитель театра начал уделять показу наиболее интересных работ нового поколения американских драматургов, таких как С. Шепард, М. Норман, М. Медофф, Д.Л. Кобурн и Л. Уилсби.

К середине 1980-х годов противостояние членов Попечительского совета и художественного руководителя достигло такого накала, что в 1986 году У. Болл решил уйти из театра. Джеймс Маккензи, управляющий директор, в знак солидарности покинул театр вместе с ним. Уход Уильяма Болла стал большой проблемой для театра. В юбилейном выпуске справочника «Театральные профили», посвященном двадцатипятилетию движения американских

региональных театров, отсутствовало само упоминание об этом театре. Так как данные в справочник предоставлялись театром, то можно предположить, что остро стоял вопрос о его дальнейшем существовании.

Это было не просто самое сильное проявление художественного дефицита, а поражение главных принципов, лежащих в основе всего движения постоянных художественных региональных театров, когда искусство было вынуждено капитулировать перед финансовыми и деловыми расчетами.

На смену У. Боллу пришел Эдвард Хастингс (Edward Hastings). Будучи союзником Болла, он изначально пытался придерживаться той же политики, что и основатель театра. Финансовый дефицит на момент его прихода составлял 1,5 миллиона долларов³²⁵. Поэтому вскоре всю власть, в том числе прерогативу определения художественной политики в театре, в свои руки взял Попечительский совет. Он упразднил репертуарную систему проката и постоянную труппу, подчеркнув тем самым важность экономии средств.

Калифорнийское землетрясение 1989 года почти разрушило зал «Гиери». Театру пришлось работать в двух арендованных помещениях с меньшими залами, что привело к большим финансовым и производственным трудностям. Тем не менее театр продолжил свою деятельность в рамках профсоюзных контрактов с Лигой резидентских театров (LORT)³²⁶, обеспечивавших наивысшие ставки заработной платы для актеров и сотрудников.

В 1991 году Э. Хастингс ушел в отставку, и третьим художественным руководителем А.К.Т. стала Кэри Перлофф (Carey Perloff). Приглашение явилось следствием ее предыдущей позитивной деятельности – за короткий срок К. Перлофф удалось превратить малоизвестную внебродвейскую некоммерческую труппу «Классик Стейдж Кампэни» (Classic Stage Company) в перспективный творческий коллектив, который провозгласил своей задачей заново открывать редко исполняемые классические произведения в новых

³²⁵ Hurwitt R. Edward Hastings, co-founder of ACT, dies at 80 // SFGate, July 7, 2011 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.sfgate.com/performance/article/Edward-Hastings-co-founder-of-ACT-dies-at-80-2355491.php> (Дата обращения: 16.12.2019)

³²⁶ Лига Резидентских Театров (League of Resident Theatres, LORT) - крупнейшая профессиональная театральная ассоциация в Соединенных Штатах Америки, в которую входят 75 театров, расположенных в 29 штатах США и округе Колумбия.

интерпретациях.

В начале 1990-х годов бюджет театра и консерватории, которую Э. Хастингсу удалось сохранить, составлял 8-9 миллионов долларов, в зависимости от того, в каких театрах приходилось играть. В это время насчитывалось 15 тысяч держателей абонементов. Касса давала лишь около 6 миллионов, а остальные деньги приходилось собирать. Но еще ожидалось огромные расходы — восстановление театра или постройка нового здания стоили не менее 25 миллионов долларов³²⁷, и новому руководителю предстояло решать эти проблемы.

В 1992 году исполнилось двадцать пять лет работе А.К.Т. в Сан-Франциско. Это событие было использовано для привлечения внимания городского сообщества к театру. Юбилейное гала-представление «Звездная, звездная ночь», поставленное Э. Хастингсом с участием ведущих артистов театра — Р. Обержонуа, У. Патерсона, С. Уокера — и лучших студентов консерватории, заставило вспомнить историческую роль А.К.Т. и послужило объявлением кампании по сбору средств в Фонд реконструкции зала «Гиери». Постепенно стали поступать крупные пожертвования — первым дал 78 тысяч долларов Национальный фонд искусств³²⁸, затем последовали и более крупные гранты от местных корпораций. Наконец, в январе 1996 года, через шесть лет после землетрясения, состоялось открытие восстановленного театра «Бурей» У. Шекспира в постановке К. Перлофф³²⁹.

Вполне объяснимо, что классические произведения занимали важное место в репертуаре А.К.Т., особенно прославились поставленные К. Перлофф широкоформатные классические спектакли, в которых музыка, танец и драматургия синтезировались в единое целое. Первым подобным спектаклем стал «Гекуба» Еврипида (1995, 1998), где Керри Перлофф сумела органично и

³²⁷ Интервью Самитова Д.Г. с управляющим директором театра Американского Консерваторского театра Джоном Салливаном (Сан-Франциско, 22 июля 1991 года) в монографии «Продюсирование некоммерческого театра: История, социология, менеджмент, маркетинг, правовые аспекты региональных театров США». С. 380.

³²⁸ National Endowment for the Arts, National Council for the Arts, Annual Report, Fiscal Year 1993, US Government Printing Office, Washington D.C. P.199

³²⁹ Shattuck K. San-Francisco's Geary Theatre Reopens // New York Times, January 21, 1996. Section 5, P. 3

неразрывно соединить монологи театральной звезды Олимпии Дукакис с оригинальной музыкой Дэвида Ланга в исполнении хорового ансамбля и с хореографией М. Дженкинса³³⁰. В 2008 году она очень необычно и остро поставила трагедию Д. Форда «Как жаль ее развратницей назвать», где важнейшую роль играла музыка, вживую исполняемая барочным виолончелистом Б. Шайвом³³¹.

Примером сотрудничества в направлении «мировая премьера» стал «Проект Tosca» — сплав драмы и танца, совместно созданный режиссером К. Перлофф и хореографом В. Канипароли с участием знаменитых актеров и танцовщиков из балета Сан-Франциско³³². Важную часть репертуара театра составляла постановка современных пьес: «Олеанна» Д. Мэмета (1994), «Ангелы в Америке» Т. Кушнера (1994), «Изобретение любви» Т. Стоппарда (1999, американская премьера) и «Празднование» Г. Пинтера (2001). За поиск новых пьес театр был награжден Фондом Эндрю Меллона (The Andrew Mellon Foundation) премией в 300 тысяч долларов³³³. Все более активно ставились мюзиклы, которые пользовались успехом, давая большие доходы при их длительном показе на другой сцене. Часто художественный руководитель театра использовала практику совместных постановок — например, в 2008 году ею были поставлены «Рок-н-ролл» Т. Стоппарда в сотрудничестве с Театральной компанией Хантингтона и «Федра» Расина в новом переводе, первая копродукция с Канадским Шекспировским фестивалем в Онтарио.

Вышеназванная художественная деятельность стала давать результаты и в финансовом отношении, в особенности после прихода в 1991 году на восстановленную должность исполнительного директора Хизер Китчен (Heather Kitchen). В следующем же году она сумела добиться бездефицитного бюджета,

³³⁰ Hurwitt R. Olympian 'Hecuba' // SFGate, October 22, 1998 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.sfgate.com/style/article/Olympian-Hecuba-3240109.php> (Дата обращения: 16.12.2019)

³³¹ Veltman C. 'Tis Pity She's a Bore // SF Weekly, June 25, 2008 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.sfweekly.com/culture/tis-pity-shes-a-bore/> (Дата обращения: 16.12.2019)

³³² D'Souza K. 'Tosca Project' at ACT in San Francisco // The Mercury News, June 10, 2010 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.mercurynews.com/2010/06/10/review-tosca-project-at-act-in-san-francisco/> (Дата обращения: 16.12.2019)

³³³ A.C.T. History [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.act-sf.org/home/about/history.html> (Дата обращения: 16.12.2019)

стало стабильно расти число подписчиков. Это способствовало получению больших грантов от частных фондов. Благотворительный Фонд Дориса Дьюка (Doris Duke Charitable Foundation) и Фонд Эндрю Меллона, создавшие Объединенную программу помощи ведущим театрам страны (The Leading National Theatres Program), выдали А.К.Т в 2000 году 1,05 миллиона долларов на оперативные расходы и организацию стабилизационного фонда, а в 2007 году Фонд Уильяма и Флоры Хьюлетт (The William and Flora Hewlett Foundation) ассигновал на новые постановки 5 миллионов долларов³³⁴.

Однако многочисленные финансовые поступления, к сожалению, не привели к созданию новой постоянной многочисленной труппы, работающей вместе в течение длительного периода по системе меняющегося репертуара. В 2001 году художественный руководитель Кэри Перлофф добилась того, что ей разрешили пригласить на постоянную работу четырех актеров, которые подписали с А.К.Т. годовой контракт, согласно которому каждый из них должен был сыграть 3-4 главные роли в сезон, а также преподавать и ставить отрывки и пьесы в консерватории в течение всего года. Позиция членов Попечительского совета мешала настоящему возрождению Американского Консерваторского театра.

Показательно, что Попечительский совет мало внимания обращал на консерваторию, так как был убежден, что организация учебного процесса была слишком убыточна. Это опровергает деятельность нового директора консерватории Мелиссы Смит (Melissa Smith) из Принстонского университета, приглашенной в 1995 году. Ее работа значительно улучшила социокультурный эффект крупнейшего театрально-образовательного центра региона. Была создана «А.К.Т.1» — учебная программа для молодых профессиональных актеров из маленьких театров, работавших в районе Бэй³³⁵ Калифорнийского побережья (Bay Area). Эта программа стала пользоваться огромной популярностью, показав, на каком высоком уровне находится преподавание в А.К.Т., что в свою

³³⁴ Ibid

³³⁵ Район Бэй - крупная агломерация вокруг залива Сан-Франциско. Многочисленные города и поселения расположены на территории 9 округов штата Калифорния и занимают 5-е место по численности населения США.

очередь привело к награждению театра премией «За выдающийся вклад в развитие творческих талантов». Двухлетний курс усовершенствования мастерства актера был преобразован в трехлетний с правом присуждения степени магистра искусств. В 2000 году «Молодежная консерватория» А.К.Т. (The A.C.T. Young Conservatory) начала первую серию публичных представлений в знаменитом экспериментальном «Мэджик Театре» (Magic Theatre) с показа «мировой премьеры» «Автомат Пьета» К. Конгдон. А в самом театре трехлетний магистерский курс в качестве выпускного спектакля представил свою постановку «Рождественской песни».

В 2001 году АКТ заключил трехлетний партнерский договор с городским молодежным центром «Цеум» (Zeum), благодаря чему театр получил учебную сцену для студенческих спектаклей. Открытие состоялось показом никогда до этого не ставившегося на сцене мюзикла «Нет – для ответа» Марка Блицштейна, знаменитого в 1930-е годы композитора и драматурга. Написанный им драматический мюзикл о рабочем классе был поставлен со студентами магистерского курса 2002 года выпуска самой Кэри Перлофф, шел с большим успехом в «Цеуме»³³⁶, а потом был показан в Лондоне, в Национальном театре. Курс «Молодежной консерватории» также выступал в Лондоне, что положило начало обмену постановками в течение трех лет, к этому проекту присоединился и Королевский театр в Бате.

Исследование становления А.К.Т. выявило ряд объективных особенностей, связанных с существованием крупнейшего регионального театра в США:

1. Идея Уильяма Болла о создании театра с постоянной труппой, репертуарным планированием, вместе с консерваторией, высшей театральной школой при этом театре, для США второй половины XX века была новаторской для своего региона.

2. В самые сложные времена театру удалось сохранить учебную практику и продолжить выпускать на сцену своих учеников при дополнительном финансировании со стороны меценатов и абонементодержателей.

³³⁶ Harvey D. No for an Answer / Variety, November 6, 2001 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://variety.com/2001/legit/reviews/no-for-an-answer-1200552963/> (Дата обращения: 16.12.2019)

3. Попечительский совет как структурный элемент некоммерческой организации окончательно стал обязательным и независимым от художественного руководителя или управляющего директора, ответственным перед городским сообществом за всю творческую, организационную и финансовую деятельность театра. Этот факт принес многочисленные конфликты и разногласия среди участников театрального процесса, которые негативно отразились на художественной эволюции коллектива. В результате частого следования практическим целям вопреки творческим закономерностям, связанным с принципами формирования постоянной труппы и репертуарной системы, значительно более затратными, чем контрактная система, театр избегал финансового дефицита бюджета в 1990-е годы. В итоге 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. Все это привело к частичной трансформации первоначальных целей и художественной политики. Репертуарные предложения с включением мюзиклов становятся более зависимыми от кассовых сборов и приводят к созданию экономически благополучной театральной организации с положительными статистическими показателями, значительным бюджетом и многочисленной зрительской аудиторией.

4. Художественная программа и репертуарное предложение коллектива характеризовали театр как значительную творческую организацию и крупнейший театрально-образовательный центр региона.

5. Американский Консерваторский театр в Сан-Франциско, несмотря на проблемы своего развития, являлся показательным примером и играл ведущую роль в региональном некоммерческом движении США.

2.5. Актерский театр Луисвилла (штат Кентукки)

Еще один региональный коллектив, имеющий свое ярко выраженный

творческий стиль, Актерский театр Луисвилла (Actors Theatre of Louisville), часто называемый Актерский театр (Actors Theatre), стал знаменит благодаря своей деятельности по открытию новых американских драматургов.

Актерский театр Луисвилла в штате Кентукки основали в 1964 году Ричард Блок (Richard Block) и Юэл Корнет (Ewel Cornett), объединив две независимые театральные компании. Новый коллектив начал свою работу на чердаке в существовавшей ранее цыганской чайной, где устроили небольшую сцену и разместили места для зрителей. Через год театру удалось переместиться в бывший вокзал, который перестроили под театр на 350 мест³³⁷. В период становления театр преимущественно показывал пьесы современных европейских драматургов авангардного направления, одним из первых среди региональных театров обратившись к произведениям С. Беккета и Э. Ионеско. Для Америки того времени подобный репертуар был прогрессивным, а для не слишком искушенного в искусстве Луисвилла даже чрезмерно смелым. Поэтому театр был не очень популярен.

Приход в 1969 году выпускника Школы драмы Йельского университета Джона Джори (Jon Jory) в качестве режиссера-постановщика изменил положение Актерского театра. Имея опыт работы в театре «Лонг Уорф» в 1965-1966 году, Дж. Джори понимал, что если даже в гораздо более просвещенном Нью-Хейвене ему не удалось привлечь достаточного количества зрителей, то в Луисвилле, расположенном среди равнин в юго-восточном центре США, сельскохозяйственном регионе страны, удаленном от культурных центров Атлантического и Тихоокеанского побережья, понадобится гораздо больше усилий и времени для приобщения местных жителей к искусству театра. Поэтому, чтобы завоевать зрителя и широкую поддержку общественности города, Джори начал с обращения к популярному репертуару. И только когда театр создал себе аудиторию, которая могла одобрительно относиться к экспериментам, в репертуар стали включать новые пьесы.

Укрепляя контакты с городским сообществом, Джори вместе со своим

³³⁷ History of Actors Theatre [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.actors theatre.org/our-story/>
(Дата обращения: 17.12.2019)

помощником и единомышленником Александром Спиром (Alexander Speer), занимавшим должность исполнительного директора, организовали культурно-просветительскую работу. Они тратили много сил на воспитание будущих зрителей, выезжая с концертами и выступлениями своих артистов в школы всех уровней, от начальных до средних, в колледжи, библиотеки и даже в частные дома. Продажа льготных билетов пожилым людям и скидки на групповые посещения увеличили количество зрителей. Помощь и консультации всем любительским театральным коллективам также способствовали росту популярности театра. Это позволило создать добровольное объединение для помощи театру, где число волонтеров быстро выросло до нескольких сотен человек. В результате жители города заинтересовались Актерским театром, и число держателей абонементов многократно увеличилось. Новые руководители театра сумели добиться субсидий от состоятельных местных фирм.

В 1972 году было открыто новое здание театра, в качестве фасада и вестибюля было использовано здание банка Луисвилла, построенное в неогреческом стиле еще в 1837 году и являющееся национальным памятником архитектуры. В театре разместились три зала: основной зал — Аудитория Памелы Браун (Pamela Brawn Auditorium) на 637 мест, зал Виктора Джори (Victor Jory Theatre) для экспериментальных постановок вместимостью 159 мест, названный в честь отца руководителя театра, известного актера театра и кино, и кабаре на 100 мест³³⁸.

Организационные успехи были невозможны без художественных достижений. В главном зале Джори ежегодно вместе со своими и приглашенными режиссерами ставил семь спектаклей. Хотя заслуженная слава Актерского театра связана с новыми драматургами, но Джори всегда уделял внимание и классике. Подтверждением этой программы развития театра являются сформулированные Джори принципы: «Мне всегда были интересны и новые произведения, и театральные традиции, воплощенные в постановках

³³⁸ Theatre Profiles № 4. P.7

Шекспира и Мольера»³³⁹. Руководитель Актерского театра хорошо понимал ценность классики для подъема художественного уровня театра и ежегодно включал в репертуар несколько мировых и отечественных шедевров. Характерно, что первую славу по всей стране Актерский театр завоевал именно своей постановкой классической американской пьесы «Мода» А.К. Моуэтт, написанной в 1845 году и возобновленной через сто с лишним лет. Поэтому многие региональные театры приглашали Актерский театр показать этот спектакль на своих сценах, а национальное телевидение в цикле «Театр в Америке» сняло по спектаклю фильм и транслировало его по всей стране в 1974 и 1975 годах. Популярность Актерского театра Луисвилла стремительно росла, и уже в 1974 году он был официально объявлен театром штата Кентукки. К сезону 1976-1977 года бюджет театра составлял 1,256 миллиона долларов, из которых 82% были получены от продажи билетов³⁴⁰.

Осуществляя творческие принципы, заложенные Дж. Джори, в театре в течение многих лет регулярно ставились пьесы Шекспира, не только известные, но и редко идущие трагедии и комедии. Среди русских драматургов Актерский театр проявил наибольший интерес к произведениям А. Чехова, поставив три его пьесы: «Три сестры» (1984), «Дядя Ваня» (1985) и «Чайка» (1989). Также были показаны «Дети солнца» М. Горького (1989) и спектакль «Королевские комедианты» (1986) по пьесе М. Булгакова «Кабала святош». Анализ репертуара на главной сцене показывает синтез высоких художественных достоинств классики с остротой и современностью новых произведений. Статистические данные сезона 1984-1985 года демонстрировали увеличение числа абонементодержателей до 18 000 человек³⁴¹, что подтвердило расширение зрительской аудитории. В соседних штатах Огайо, Индиане и Теннесси появилось также много желающих приобрести годовые абонементы на спектакли. Творческая индивидуальность Актерского театра в первую очередь

³³⁹ Mason M.S. The play's his thing // The Christian Science Monitor, September 10, 1999 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.csmonitor.com/1999/0910/p13s1.html> (Дата обращения: 23.12.2019)

³⁴⁰ Coe R. L. Best Acting West of Broadway // The Washington Post, November 27, 1977 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1977/11/27/best-acting-west-of-broadway/19b38e3f-5650-4581-a8c6-f5844b83638f/> (Дата обращения: 25.12.2019)

³⁴¹ Theatre Profiles № 7. P.79

связана с новыми американскими пьесами, что доказала история появления драматургического фестиваля Хьюмана (Humana Festival of New American Plays). На экспериментальной сцене в расчете на более ограниченный круг зрителей стали показывать серию «офф-Бродвей», куда обычно входило несколько спектаклей, состоявших из трех одноактных пьес неизвестных драматургов. Эти выступления переросли в ежегодный фестиваль новых пьес, который стал регулярным с сезона 1976-1977 года. Он проходил дважды в сезон – осенью и весной, где показывалось восемь-девять пьес, ставших победителями проводимого театром конкурса. На этом творческом смотре ежегодно представлялось от двух до четырех тысяч новых американских пьес. Из них литературный отдел театра отбирал сто наиболее интересных. Их читал и сам Джори. После этого выбирались лучшие. Победители конкурса получали денежные премии, а их произведения ставились в рамках фестивальной программы.

Фестиваль Хьюмана стал важнейшим явлением театральной жизни страны. В течение десяти дней проходил показ новых пьес в постановке местных и приглашенных режиссеров и актеров. Самостоятельно усилиями одного театра все премьеры подготовить было невозможно. Завершался фестиваль показом девяти одноактных пьес во всех залах театра в последние выходные марта. На этот уик-энд приглашались продюсеры, режиссеры, театральные агенты, прибывшие из США и других стран. Всем приехавшим на фестиваль помогали волонтеры-добровольцы. Деньги давали спонсоры — прежде всего могущественная корпорация по обслуживанию больниц «Хьюмана», правление которой располагалось недалеко от театра. Когда театр стал знаменит, а фестиваль — пользоваться успехом, город Луисвилл начал получать значительные доходы от гостей фестиваля.

Джон Джори вновь доказал свою приверженность к экспериментальным пьесам, отражающим новейшие явления и настроения в историческом и культурном развитии США и других стран. Тридцать лет, в течение которых Джон Джори руководил своим театром, он реагировал на все новое в жизни, на

изменение зрительских вкусов, смену эстетических норм. Поэтому на фестивале все большее место стали занимать пьесы политического звучания, поднимающие острейшие социальные, экологические проблемы, а также произведения, воплощающие темы отчаяния и одиночества современного человека.

Актерский театр Луисвилла первым в США удостоился трех высших премий в области сценического искусства. Начиная с 1978 года он каждый год получал по награде: престижную премию Марго Джонс за выдающиеся успехи в постановке новых пьес, в 1979 году — премию Фонда Шуберта за существенный вклад в дело развития профессиональных трупп, и в 1980 году — премию «Тони» как лучший региональный театр³⁴². К 2006 году, когда фестиваль праздновал свою тридцатую годовщину, было показано уже более 300 новых пьес, представлявших творчество более двухсот драматургов³⁴³. Среди фестивальных премьер три были удостоены Пулитцеровской премии: «Игра в джин» Д. Кобурна, «Преступления сердца» Б. Хенли и «Обед с друзьями» Д. Маргулиса. Большое количество было перенесено на бродвейские сцены, во внебродвейские и региональные театры. Неизвестные авторы получили признание не только у себя в стране, но и за ее пределами. Например, «Игра в джин» Д. Кобурна или пьесы М. Норман «Выход» и «Спокойной ночи, мама» популярны и показывались в нашей стране. Многие лучшие спектакли Фестиваля Хьюмана были представлены в других странах, например, на известном Международном театральном фестивале в Дублине, Фестивале двух миров в Сполето, Международном Чеховском фестивале в Москве, Фестивале искусств в Гонконге.

Руководители театра Джори и Спир обогатили фестиваль нововведениями. В 1989 году в рамках фестиваля как часть программы был проведен первый национальный конкурс десятиминутных пьес. С 1993 года начал работать Фестиваль сценических солистов и друзей, где показывали свои достижения и

³⁴² Tony Awards Winners 1980 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.tonyawards.com/winners/year/1980/category/regional-theatre-tony-award/show/any/> (Дата обращения 23.12.2019)

³⁴³ History of Actors Theatre [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.actorstheatre.org/our-story/> (Дата обращения: 23.12.2019)

актеры-солисты или небольшие труппы, работающие преимущественно в авангардном стиле.

Большую роль в расширении общекультурной и просветительской деятельности театра сыграл фестиваль «Классика в контексте», поддерживаемый корпорацией Браун-Форман (Brown-Forman Classics in Context Festival). Первый сезон, посвященный жизни и творчеству французского комедиографа Ж.Б. Мольера, продемонстрировал его актуальность, повысил значимость драматурга не только для участников, но, самое главное — для зрителей. Так, в середине сезона 1985-1986 года в большом зале Актерского театра начался ежедневный показ спектакля «Королевские комедианты» по пьесе М. Булгакова «Кабала святош», который продлился три недели. Параллельно с ним в малом зале состоялась премьера «Мизантропа» Мольера. Такое совпадение было не случайным, а заранее продуманным. Имя Мольера было знакомо значительной части местной публики, в отличие от пьесы, редко исполняемой в США. Поэтому премьера «Мизантропа» в Луисвилле сама по себе была интересна для зрителей. Показанные одновременно обе постановки намного расширили для большинства понимание и значение творчества французского драматурга.

Второй сезон программы «Классика в контексте» был посвящен творчеству Луиджи Пиранделло и называлась «Американский Пиранделло». Это свидетельствовало о том, что первый опыт стал удачным и позволил расширить и усовершенствовать программу фестиваля. Теперь сезон начинался с постановки пьесы «Шесть персонажей в поисках автора», которая целый месяц показывалась в большом зале Актерского театра. В это же время в Малом зале Виктора Джори были показаны две одноактные пьесы Л. Пиранделло «Чече» и «Человек с цветком во рту», более доступные для неподготовленного зрителя, которые вызывали интерес аудитории к творчеству драматурга.

При подготовке третьей ежегодной программы «Классика в контексте» организаторы взяли тему романтизма. Театр подготовил два спектакля: «Даму с камелиями» А. Дюма в большом зале и «Капризы Марианны» А. де Мюссе — в малом. Программа была расширена за счет вечеров романтической поэзии и показа

двух французских фильмов: «Дети райка» и «Отверженные». Впервые была введена образовательно-просветительская часть — чтение лекций о романтизме в искусстве. В течение двух дней перед фильмами, снятыми ведущими мастерами мирового киноискусства, проводились подобные занятия. Фильмы расширяли эстетический кругозор зрителей, а лекции давали им новые знания о творчестве художников романтизма.

Четвертая программа фестиваля была посвящена творчеству викторианских драматургов и также, кроме двух спектаклей, включала в себя фильмы и лекции.

Пятая ежегодная программа «Классика в контексте» начинала сезон 1989-1990 года и длилась более месяца. Называлась она «Московский Художественный театр: прошлое, настоящее, будущее». Открывали программу два спектакля, которые показывались на большой сцене: «Чайка» А. Чехова и «Дети солнца» М. Горького. На малой сцене показывали «Чинзано» Л. Петрушевской и новую американскую пьесу о Чехове «Антон сам» К. Санде³⁴⁴. В дополнение к этим спектаклям демонстрировали фильм «Мать» по М. Горькому, и прошли две лекции о творческом пути МХТ и его значении в истории русского и мирового театра: «Театр находит свое лицо: Чехов, Горький и идентичность Московского Художественного театра» (лектор Лоренс Сенелик), и «Сыновья-провидцы Станиславского: Мейерхольд, Вахтангов, Евреинов» (лектор Пол Шмидт).

В течение тринадцати сезонов ежегодная серия «Классика в контексте» расширяла эстетическое восприятие его зрителей, показывая значение театрального искусства в социокультурном развитии всей страны. Со временем, наряду с такими темами как «Комедия дель арте» или «Комедия нравов периода Реставрации» все большее место стали занимать программы, посвященные важнейшим проблемам американского театра, а также его мастерам. Например, «Ревущие двадцатые» рассматривали весь комплекс социальных перемен и культурных достижений в театре, литературе, поэзии США этого периода. Следующие программы были посвящены творчеству Джона Стейнбека («Джон

³⁴⁴ В апреле 1990 года в дни Чеховского фестиваля пьеса К. Санде была показана в Москве и Ялте.

Стейнбек на сцене и в кино»), Торнтон Уайлдера («Вновь открытый Торнтон Уайлдер») и отдельным проблемам современного театра. Это сопровождалось большим количеством выставок, чтений, кино- и видеофильмов, дискуссий, коллоквиумов, лекций. К ноябрю 1997 года спонсоры прекратили финансирование, и заключительный уикэнд положил конец этому уникальному и плодотворному проекту.

Следует отметить, что помимо фестивальной деятельности руководители Актерского театра последовательно проводили культурно-просветительскую и воспитательную работу среди молодежи, воспитывая не просто будущих зрителей, а зрителей, понимающих и любящих театральное искусство. Уже в середине 1970-х годов была создана театральная школа, где обучали основам сценического искусства. Школа настолько преуспевала, что с середины 1980-х годов лучшие результаты ее учеников демонстрировались на малой сцене театра дважды в год, зимой и весной, там же устраивались бесплатные представления для публики под названием «Ученики показывают». В 1991 году в театре был создан Совет по развитию (Development Board), куда вошли молодые профессионалы, заинтересованные вопросами воспитания нового поколения зрителей. Эта практика проводилась до самого конца работы Джона Джори в театре. В 2000 году он покинул свой театр, в связи с переходом на преподавательскую работу в Школу драмы Университета Вашингтона. Незадолго до окончания своего контракта Джон Джори вместе Александром Спиром в 1994 году произвел обновление и расширение Аудитории Памелы Браун и Малого зала Виктора Джори, фойе и всех служебных помещений, а также открыл новый зал с трансформирующейся сценой на 318 мест – «Бингэм Театр»³⁴⁵.

Новый руководитель Актерского театра Луисвилла Марк Мастерсон (Marc Masterson) оказался близок своему предшественнику в определении целей, задач и роли регионального театра. После учебы в Питтсбургском университете и Университете Карнеги-Меллона и получения степеней бакалавра изящных

³⁴⁵ The Bingham Theatre – Actors Theatre Website [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.actors theatre.org/explore-theatres/bingham-theatre/> (Дата обращения 25.12.2019)

искусств и доктора изящных искусств, он остался в этом городе, преподавал, а также в течение двадцати лет занимал должность директора-продюсера в Городском театре Питтсбурга (City Theatre Company) и заслужил почетную премию Питтсбургского фестиваля новых работ (Pittsburgh New Works Festival). Поэтому его приход в театр Луисвилла оказался органичным во всех смыслах, он успешно продолжал деятельность своего предшественника по всем направлениям. В организационном плане Мастерсон тесно сотрудничал до 2006 года с исполнительным директором Александром Спиром в проведении кампании по сбору фонда в 13,5 миллионов долларов³⁴⁶ для строительства новой постановочной студии, а также капитальной реконструкции осветительной системы театра и пополнения средств для Образовательного отдела театра, созданного еще в 2002 году. Когда Александр Спир после сорокалетней деятельности в театре вышел на пенсию, в его честь был назван административный корпус и объявлено об учреждении театром Фонда А. Спира за достижения в менеджменте в сфере исполнительских искусств.

В творческом плане М. Мастерсон продолжил дело Джона Джори в полном объеме, не снижая масштабов. По-прежнему в каждом сезоне ставили десять премьер. Ежегодно проводились как Фестиваль новых пьес Хьюмана, так и фестиваль одноактных пьес. В основном сезоне все чаще повторялись названия произведений уже ставших известными драматургов, старых мюзиклов и копродукций.

Но наибольших успехов Мастерсон добился в работе созданного им Образовательного отдела. Он выстроил широкую общественно-образовательную систему, включающую в себя самые разные формы эстетического воспитания, просвещения и обучения. Начиналось все с выступлений артистов в школах, приглашений на экскурсии по театру, расширенных утренников для студентов и учащихся. Продолжилось регулярными занятиями и репетиционной работой со школьниками, конкретным обучением азам профессионализма учителей, а также руководителей местных самодеятельных центров и кружков. Завершилось все

³⁴⁶ Actors Theatre of Louisville – Kentucky Tourism [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.kentuckytourism.com/actors-theatre-of-louisville/> (Дата обращения 25.12.2019)

организацией в театре стажировки и классов для молодых актеров, окончивших университеты, но не имеющих никакого опыта практической работы в театре. Эта программа, помогающая молодым выпускникам успешно преодолеть существующий разрыв между статусом студента и требованиями, предъявляемыми к профессиональному актеру, стала пользоваться очень широкой популярностью. Молодежная труппа Актерского театра в течение уже многих лет обогащала афишу своими показами и предоставляла возможность ее членам работать над лучшими ролями мирового репертуара в своих бесплатных спектаклях.

Таким образом, отметив пятидесятилетний юбилей, Актерский театр Луисвилла оставался верным своим художественным устремлениям и социальным целям, сохраняя любовь и уважение широкой зрительской аудитории, воспитанной им в течение многих лет.

Проведенный анализ Актерского театра Луисвилла показывает редкий для США случай существования регионального театра с преобладанием многочисленных фестивальных и образовательных программ. Не случайно должность лидера в театре именовалась как «Режиссер-постановщик» в отличие от обычно применяемого в некоммерческих американских театрах «Художественного руководителя». Функционал руководителя Актерского театра предполагал усиление его продюсерской роли, направленной на многообразную творческую деятельность. Джон Джори стремился развивать свой коллектив как региональный театр, рассчитанный на своего зрителя. Реализация художественных и, прежде всего, драматургических открытий и совершенствование программ были возможны благодаря серьезному сотрудничеству со спонсорами. Проектная деятельность театра в освоении дополнительных художественных форм самым благотворным образом сказалась не только на формировании, но и на поступательном увеличении зрительской аудитории с высокой долей абонементодержателей. Театр представляет положительный пример деятельности по культурному обогащению региона как части национального театрального процесса в США.

Движение некоммерческих региональных театров США в данной главе рассмотрено на примере анализа девяти значительных коллективов, сыгравших показательную роль в дальнейшем процессе институционализации постоянных драматических творческих организаций и в других штатах страны.

Появление региональных театров в различных населенных пунктах США, как показал анализ, базировалось на индивидуальной активности граждан. Именно укрепление связей с местными жителями, с деловой и политической элитой своих городов помогало театру на всех этапах развития.

Выявляется специфическая особенность в том, что отсутствие или малое государственное финансирование театрального искусства в США не повлияло на возникновение и количественный рост новых некоммерческих коллективов. Наличие сформировавшихся традиций благотворительной поддержки для некоммерческих организаций исполнительского искусства позволяет привлекать для выполнения своих задач постоянные дополнительные средства. Конечно, значительными элементами в организации и управлении подобными процессами стали и эффективный маркетинг, и профессиональный менеджмент, и фандрайзинг.

Некоммерческие региональные театры помимо продаж билетов опирались на многоканальное финансирование.

Проанализировав деятельность ведущих некоммерческих драматических региональных театров, следует вывод – их финансирование осуществляется по следующим направлениям:

- за счёт доходов от собственной деятельности;
- за счёт средств, выделяемых из бюджета различных уровней (местного, штата, федерального);
- за счёт поддержки, оказываемой частными фондами;
- за счёт поддержки, оказываемой корпорациями;
- за счёт пожертвований отдельных лиц;
- за счёт пожертвований общественных организаций.

Продюсируя некоммерческие региональные театры, его руководители,

понимая необходимость доходной части бюджета ради реализации художественных задач, старались быть частью культурного процесса города, региона, страны.

Высшие полномочия по управлению некоммерческим театром имеет Попечительский совет, в число главных его задач входит:

- назначение или увольнение художественного руководителя и управляющего директора;
- утверждение бюджета коллектива;
- вопросы укрупнения, реорганизации или ликвидации театра;

Поиск руководителей часто происходил по конкурсу, где кандидаты предлагали программу развития коллектива.

Анализ организационно-творческих вопросов в деятельности театров не выявил разрыва в уровне менеджмента в различных регионах. Наоборот, менеджмент, продюсирование способствовали и формировали модель некоммерческого театра. Более важную роль играло равноценное и профессиональное взаимодействие художественного руководителя и управляющего директора. Их творческий и организационный союз был приоритетом в деле выполнения миссии театра и часто был определяющим в преодолении проблемы художественного дефицита.

Некоммерческие региональные театры имели одну важную отличительную черту — достаточно низкие цены на билеты, что обеспечивало принцип общедоступности. Зрители, на которого они ориентировались — студенчество, молодежь, интеллигенция — не всегда имели высокие доходы. Очень важно, что именно эта аудитория, чаще молодая, прогрессивная, определяла политику в установлении демократичных цен на билеты в некоммерческих театрах.

Процесс выявления типологии региональных театров США, обозначенный в начале второй главы, характеризует их разнообразие и помогают исследовать проблемы их становления и формирования в многофункциональном социокультурном пространстве региона с учетом конкуренции и взаимовлияния некоммерческих театральных коллективов.

В определение типологии могут быть заложены различные принципы – по продолжительности сезона, по величине бюджета, по размеру зрительного зала, что является основным фактором для Лиги резидентских театров. Лига совместно с профсоюзом «Эквити» разделяет региональные театры именно по экономическим показателям масштаба деятельности на категории: А, А+, В, В+, С, D от самых крупных до небольших театральных организаций.

Многообразие региональных театров, рассмотренных в качестве показательных, уже отличалось разнообразием форм и индивидуальными особенностями, что дает возможность впервые типологизировать их по творческо-организационным принципам, что осложняет, но не лишает возможности решить поставленную задачу.

Основными типологическими формами в исследуемый период представляется выделить три основных вида некоммерческих региональных театров:

- камерные
- театры-школы (не университетские или непрофессиональные)
- интегральные

Каждый из представляемых видов региональных коллективов мог отличаться художественной направленностью, принципами формирования творческого состава и репертуара, миссией театра. Главное – они продвигали и развивали художественные задачи, намеченные на определенный исторический этап. Все они при этом оставались постоянными или репертуарными театрами. Подавляющее большинство театров продолжают активную творческую жизнь до настоящего времени и тем самым подтверждают жизнеспособность творческо-организационной модели, подкрепленной финансированием местного сообщества в лице учредителя (Попечительского совета), зрителей, спонсоров, администрацией городов, штатов, частных фондов и Национального фонда искусств. Несмотря на длительный исторический период существования в современной Америке («Кливленд Плей Хаус», «Пасадена Плейхаус», «Арена Стейдж» и многие другие) лишь немногим удалось осуществить создание театра

с постоянной труппой и репертуарной системой проката. Каждый тип коллектива находил свои особенности в закономерностях развития, формирования творческой направленности, результатах сценической деятельности.

В связи с представленной системой типологизации возникает необходимость определить выбранные репрезентативные театры США как представителей определенных характерных групп.

Камерный театр прежде всего показателен как организационная форма для небольших зрительных залов. Ему соответствовали исторические предшественники – «малые» театры 1910-1930-х гг. Они формировались под влиянием европейских коллективов, таких как Камерный театр М. Рейнгардта, театр «Старая голубятня» Ж. Копо, Интимный театр А. Стриндберга и А. Фалька. Однако, Л. Ленгнер справедливо отмечал, что создание «малых» театров было «реакцией на огромные залы, которые были построены в стране в викторианский период... Это было по душе актерам-любителям, которые были практически лишены способности игры на большие аудитории»³⁴⁷.

С другой стороны, вопрос состоял не столько в непрофессионализме актеров, сколько в том, что камерный театр всегда стремился превратить сцену в место близкой встречи артиста и зрителя притягательностью проблем драматургии и сценического воплощения. Камерные театры, получившие распространение в Европе в начале XX века, уже в своем названии несли программу, по словам А. Стриндберга, «... перенести в драму идею камерной музыки – интимный метод, многозначительный мотив, заботливую обработку»³⁴⁸.

Тип камерного театра часто требовал относительно небольшого помещения для зрительного зала, где исполнители кажутся доступными публике. Вместе с тем камерный театр ограничивал сценические средства выражения, количество актеров. Подобные театры также складывались вокруг незаурядной

³⁴⁷ Langner L. The Magic Curtain. The Story of a Life in Two Fields, Theatre and Invention, New York, E. P. Dutton & Company Inc., 1951. P. 83

³⁴⁸ Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX-XX веков / Под ред. А. А. Гвоздева. М.-Л., 1939. С. 70

творческой личности. Главное внимание, в отличие от театров-школ, они уделяли не самому процессу сценического поиска, а задаче показа зрителям результатов своей работы. Они имели собственные помещения, переоборудованные под зрительные залы, бывших складов, фабрик и других зданий, где устраивали часто сцену-арену, окруженную с двух, трех или даже четырех сторон местами для создания более камерной атмосферы. Рассмотренные театр Марго Джонс, «Бартер Театр», Интимный театр, театр «Органик» характеризовали именно камерный тип регионального театра.

В театрах-школах помимо показов спектаклей осуществлялось обучение в области актерской игры, определяемое общностью эстетических взглядов. Творческий процесс имел важнейшее значение по обучению художественному мастерству и созданию спектаклей. Например, А.К.Т. как театр-школа особенно на первых этапах деятельности определил значение педагогических задач, выработки собственного стиля. Спектакль в театрах-школах играется и для обучения исполнителей, и для зрителя одновременно. Премьера – это проверка, экзамен, подведение определенного этапа учебы. Следовательно, формирование такого типа регионального театра всегда происходило под непосредственным влиянием творческого лидера - учителя, пользующегося бесспорным авторитетом. Часто в репертуаре апробировались не только новые способы актерской игры и постановочных приемов, но и новая драматургия. Направление театра-школы определялось в зависимости от творческой концепции коллектива и стремлений его художественного руководителя. И главное, выбирая произведения к постановке, создатели спектакля не стремились потакать зрительским вкусам и желаниям, а, наоборот, часто привлекали аудиторию необычностью своих работ. Такие коллективы использовали различные виды сценических площадок. Им было свойственно изменение и дальнейшее освоение игрового пространства. Зрители всегда находились в центре театрального эксперимента, они испытывали на себе воздействие театра-школы, который втягивал их в процесс сценического действия.

Показательно, что типы камерного театра и театра-школы более

свойственны ряду региональных коллективов, которые впоследствии перешли к самому всеобъемлющему типу – интегральному.

Интегральный тип подразумевает использование всех имеющихся средств творческой выразительности для создания полноценного спектакля. Соединение разнообразных творческих приемов и технических средств способствует появлению наиболее достоверного произведения. Такой тип театра предполагает использование всех параметров сценических искусств. Все элементы, составляющие спектакль в таком региональном театре – актеры, режиссеры, декорационное, музыкальное, световое оформление, менеджмент и маркетинг – должны соответствовать достаточно высокому уровню. В интегральном типе соединяются различные виды театрального искусства. Обычно подобные театры имеют специально построенные для них совершенные в техническом отношении многофункциональные комплексы с несколькими зрительными залами, художественными мастерскими, репетиционными помещениями. Проведенный анализ показывает, что многие коллективы, развивая свои творческие организационные планы, стремились к такому смешанному типу. Опыт деятельности «Кливленд Плей Хауса», «Арены Стейдж», Школы драмы театра «Гудман», Американского Консерваторского театра в период расцвета движения региональных театров подтверждает это. Конечно, причины формирования интегрального театра различны: влияли возможности крупных городов (Вашингтон, Чикаго), амбиции Попечительских советов, желания художественных руководителей и управляющих директоров, инициатива граждан и, главное, финансовые пожертвования, благодаря которым стало возможно новое строительство таких театральных центров.

О трудностях формирования регионального движения некоммерческих театров наиболее четко высказалась З. Фичендлер. Оглядываясь на все сделанное за 25 лет, оценивая его необратимость, большое художественное значение, она выделяла проблемы организационные: «... мы не имели образцов наших организационных форм и путей их дальнейшего развития ... учились на наших порывах, импульсах, которые, претворенные в дела, снова указывали нам, что

надо делать дальше, чтобы иметь прогресс»³⁴⁹.

У театральных деятелей США, действительно, не было проверенных и признанных моделей в их организационной деятельности вплоть до середины 1980-х годов. Становление многих региональных театров было сложным процессом. Коллективы часто находились в подвижном организационном состоянии, могли изменить художественную направленность. Каждый театр самостоятельно решал встававшие перед ним проблемы. Тем не менее движение региональных театров сформировало свои организационные формы – камерный театр, театр-школу, интегральный театр. Развитие театрального процесса продвигалось от простого к более сложному, от ученичества к профессионализму, от небольших к более крупным формам. Как правило, региональному театру был необходим рост, выражающийся в показе спектаклей более широкой аудитории. Однако укрупнение театрального коллектива приводило к художественно-организационным проблемам, к художественному дефициту. Чем больше театр укрупнялся, тем становилось меньше свободы в его действиях и, соответственно, значительную роль играли организационно-финансовые мотивы.

На первых этапах развития преобладали формы камерного театра и театра-школы. Это объясняется тем, что новое региональное движение формировалось и художественно, и организационно. Творческие коллективы делали вклад в рост профессионального актерского, режиссерского мастерства, что, в свою очередь, приводило к увеличению популярности всего движения, развитию также способствовали относительно низкие денежные вложения, необходимые для создания театра, что позволило многим открывать новое дело.

Предлагаемая автором диссертации типология американских региональных некоммерческих театров, в свою очередь, поддается дальнейшей классификации, что подтверждает многообразие форм и индивидуальные особенности коллективов, представленных в работе, и углубляет ее сущность. Для этого целесообразно применить в решении поставленной задачи *показатель*

³⁴⁹ Fichandler Z. Institution as Artwork // Theatre Profiles № 7, The Illustrated Guide to America's Nonprofit Professional Theatres, Theatre Communications Group, New York, 1986. P. 4

вида проектной деятельности каждого из трех типов региональных трупп. Именно целевая проектная составляющая значительно увеличивает количество подгрупп внутри камерного, театра-школы и интегрального типов региональных коллективов. Среди проектных показателей целесообразно выделить те, которые в конечном счете определяют творческо-организационную направленность коллектива:

- детские
- молодежные
- фестивальные
- этнические и другие

Исследуемые в данной работе коллективы, поддающиеся разделению на типы и их подгруппы по творческо-организационным характеристикам, дают возможность гибкого определения их целей, задач при относительно устойчивой организационно-экономической модели, использующей всю специфику условий существования некоммерческих региональных театров. Их художественное и организационное разнообразие в рамках единого направления, рассматриваемое на примере характерных типов, выявляет проблемы их становления, прежде всего, в интегральном типе театра, столкнувшимся с проблемой художественного дефицита, потерей индивидуальной особенности, размывания творческих задач, необходимости удерживания высоких организационных показателей. Перенос экспериментальных работ на малые сцены сопровождался отказом от творческих исканий, постановками комедий и мюзиклов в больших залах ради постоянного привлечения нового числа зрителей.

Проблема художественного дефицита театра отражает негативные тенденции:

1. Потерю творческого лица коллектива;
2. Нивелирование системы индивидуальностей;
3. Кризис института творческих лидеров превращает театры в похожие друг на друга;

4. Повышение влияния управляющих директоров на художественные процессы, прежде всего, на формирование репертуара;

5. Место и роль театра качественно меняется, он становится менее социально значимым.

Выявляется явная закономерность, что очень часто, как только театр укрупняется, строит новый театральный комплекс, обзаводится многочисленными структурными подразделениями, большим штатом и увеличивающимся бюджетом, становится все меньше свободы в его действиях и творческих планах. Созданная организационная модель и финансирование дают ему возможность существовать, но явных творческих открытий не происходит. Художественный дефицит – главная проблема глобализации театрального процесса сегодня, охватывающая и другие страны, конечно, нуждается в преодолении его негативных последствий.

Предлагаемая типология региональных коллективов, которые, несмотря на свое провинциальное географическое положение, являются культурно-значимыми, дает возможность сопоставить их между собой в главных целях и основных параметрах организационно-творческой деятельности.

Изучая региональные театры, видно, что в их названии часто присутствует территориальное обозначение, что, с одной стороны, демонстрирует их устойчивое распространение в стране, а с другой стороны – подтверждает значение местной социокультурной среды в их становлении.

Изученные коллективы всего регионального движения позволяют определить ряд закономерностей, играющих ключевую роль в развитии некоммерческих театров:

1. Принципиальная положительная позиция со стороны местной общественности на запрос о возникновении и дальнейшем развитии театра.

2. Создание необходимых условий для творческой реализации ближайших и перспективных планов региональными (городскими) организациями.

3. Возможности для привлечения различных категорий населения, в том числе подрастающего поколения, в зрительскую аудиторию через образовательные программы.

4. Содействие развитию региональных культур.

5. Обеспечение сохранения и приумножения культурного наследия.

6. Участие в новаторских и экспериментальных процессах театрального искусства.

7. Налаживание взаимодействия с различными социокультурными институтами за пределами региона, страны и установление с ними взаимовыгодного сотрудничества.

8. Стремление к творческому своеобразию и индивидуальной неповторимости.

9. Совершенствование и формирование собственных творческих и постановочных кадров.

10. Развитие культурного туризма как элемента привлечения новой категории зрителя.

Обычно новый театр возникал в регионах, где возможен спрос, где есть потенциальная зрительская аудитория. Американский опыт показал, что в тех городах, где уже были театры, и там сформировался свой зритель, развиваться проще. Следовательно, новые коллективы появлялись чаще в городах, где сложились определенные театральные традиции. Однако открытие ряда театров в США нарушало данную закономерность. Как показало исследование, творческие силы, художественная инициатива и идеи рождались не всегда в театральных городах. В ряде регионов деятелям новых некоммерческих коллективов только предстояло начинать работу по привлечению населения к своей творческой организации, имеющую, как правило, положительную перспективу.

Этот феномен, безусловно, определяется и спецификой культурной политики, и децентрализацией, и высочайшей ролью гражданской инициативы на местах, и филантропической традицией в США.

Сценическому искусству региональных театров Америки во второй половине XX в. удалось сохранить художественный уровень, театральную школу, сформировать организационные принципы и в совокупности представлять собой широкий театральный процесс на территории всей страны. Однако отсутствие системы долговременного творческого сотрудничества артистов в одном коллективе, условий создания стабильной труппы, возможности существования без постоянной группы артистов приводят к проблеме художественного уровня коллектива в целом. Несмотря на высочайшую конкуренцию в сфере актерского труда в Америке, отсутствие постоянных членов труппы оказывало негативное влияние на развитие художественных принципов и творческих устремлений. Специфика процесса создания и показа спектакля в условиях сформированного во времени артистического состава обеспечивает наибольший взаимный творческий контакт и понимание постановщика и исполнителей, что приводит к высоким результатам. Ограничение репетиционного времени, как правило, не дает возможности добиться с приглашенными актерами подобных целей, к чему направлена ансамблевость сценического творчества. При этом важно сослаться на уникальный опыт отечественной российской театральной школы, развивающей принципы создания и формирования постоянной труппы как величайшего достоинства создания спектакля и новых художественных форм. В постоянном коллективе режиссер, актер, другие специалисты собираются для следования миссии театра, реализации его художественных задач. Однако американский опыт некоммерческого репертуарного театра подтверждает возможности формирования актерского ядра, дающего развитие актера от роли к роли, продление проката спектакля в случае зрительского спроса и вследствие этого формирование аудитории на более высоком качественном уровне. Такие стремления были позитивны и являлись предпочтительными в создании постоянной труппы.

Отсутствие постоянных трупп в США не позволяет прокатной системе продлить показ лучших спектаклей сезона. Не имеющие постоянного места

работы актеры вынуждены заблаговременно самостоятельно планировать свою занятость и заключать контракты на роли с новыми коллективами, находящимся часто в других городах. Эта практика не дает предпосылок продолжить сложившееся сотрудничество без согласования множества факторов и учета намеченных премьер сезона со всеми участвующими сторонами.

Изученный опыт некоммерческих региональных театров позволяет характеризовать отсутствие постоянных трупп как творческо-организационную проблему. Редко реализуемая на практике в длительный исторический период постоянная труппа, оставаясь желанной и очевидной для художественных руководителей, стала редчайшим явлением американского театрального процесса.

Часто прагматизм, экономия, упрощенная система в организации театрального дела были причинами отсутствия постоянного состава исполнителей. Если артистов приглашали для участия в одном названии репертуара, то предполагалось, что в течение месяца его отрепетируют, и спектакль будет создан благодаря профессиональному опыту и мастерству, который всех объединил.

В региональных театрах, бесспорно, творческий риск выше при организации временных трупп, когда и артисты, и режиссеры впервые работали вместе на конкретном спектакле. Они в ограниченные сроки обязаны подготовить и сыграть роль в спектакле, который имел плановую дату окончания показа в театре. Как правило, исполнители не участвовали в создании театральных традиций своей многолетней деятельностью, театр для них не являлся родным. При подобной практике в американских творческих коллективах выступает проблема невозможности формирования репертуара с постоянной труппой как определяющего момента стратегического развития театра.

Все вышесказанное доказывает, что задача исполнить собственные творческие планы, но при этом получить желаемый успех у публики, заставляла руководителей региональных театров строить политику, при отсутствии

полноценной постоянной труппы, прежде всего, через репертуарную стратегию.

Неподготовленный зритель всегда интересуется сюжетом и не вникает в тонкости художественной структуры режиссерского решения. Но сюжетная основа пьесы, не требующая его театральной подготовки и грамотности, выявляла факторы, влияющие на репертуарное предложение регионального театра. Анализируемый репертуар исследуемых театров показал присутствие в нем классических произведений и большего количества новых современных пьес, в том числе комедий. Эта тенденция сохранилась и усилилась в период художественного дефицита, когда укрупняясь, творческий коллектив желал сохранить широкую потенциальную аудиторию, а высокая заполняемость стала важнейшим показателем под контролем Попечительского совета.

Мировой опыт проката драматического репертуара имеет несколько систем³⁵⁰, из которых американский некоммерческий театр использует для себя приоритетную, когда спектакль на одной сцене показывается постоянно определенное количество раз подряд по заранее спланированному числу недель. Она значительно менее затратна, вошла в сознание аудитории, предполагает календарное планирование репертуара на весь сезон, дает возможность продажи абонементов и, конечно, не зависит от наличия постоянной труппы.

Таким образом, проблема формирования репертуара региональных театров всегда актуальна и в комплексе социальных и художественных задач является ключевой. Поэтому руководители некоммерческих драматических театров всегда изучали свою аудиторию, где определяющим было найти зрителей, которые разделяли бы идеи конкретного коллектива. Гарантии заполнения зрительного зала давали им уверенность в перспективе дальнейшего развития и возможности осуществления творческой программы.

С самого начала деятельности американские некоммерческие театры вступали со зрителем в систему взаимных обязательств, когда театр гарантировал показывать спектакли, а зритель – их посещать, заранее оплачивая. Московский Художественный театр применил абонементную систему в своей

³⁵⁰ Ежедневный прокат одной постановки постоянно до тех пор, пока существует зрительский спрос; прокат разных названий в течение разных дней недели.

деятельности в начале XX в., а драматические коллективы США ее развили позже. Именно система подписки на премьеры сезона дала возможность некоммерческим коллективам получать заранее средства до или в начале сезона ввиду дефицита бюджета. Любой театр хотел получить средства для обеспечения своей деятельности на сезон вперед, при этом абонементодержатели должны были стать постоянными, то есть продлевать свой статус ежегодно. Конечно, абонементы продавались не на все места в зрительном зале, для театра было важным приобщить к своему творчеству новых зрителей, разовых покупателей билетов в кассе, которые в перспективе могли пополнить категорию постоянных.

Проблема обращения к системе абонементов свидетельствует о безусловном наличии в региональном театре собственной аудитории и, соответственно, развитой системе долгосрочного творческого и календарного планирования. Американский опыт театрального маркетинга, образовательные программы сотрудничества показывают, что целенаправленное воздействие на различные категории населения способно преобразовать потенциальную аудиторию в новую публику.

Подобный вопрос актуализирует еще один ракурс проблемы, связанный с формированием зрительской аудитории. В результате многолетнего опыта административных подразделений в региональные театры удалось пригласить подписчиков. Использовалась универсальная абонементная система, когда зрителю предлагали посмотреть все премьеры сезона. Но в случае желания театра пригласить определенную категорию зрителей на конкретные спектакли для аудитории готовились специальные подборки абонементов с учетом портрета будущего подписчика.

Становление и формирование некоммерческого театра поднимает важную проблему – планирование долгосрочного репертуара, принципов его создания и показа на протяжении всего театрального сезона. Этот важный механизм, включающий в себя множество компонентов театрального процесса, доказывает устойчивость системы американских некоммерческих театров. В основе

планирования всей деятельности лежат источники финансирования, обеспечивающие решение творческих и социокультурных задач коллектива. Несмотря на различные источники поддержки организаций исполнительских искусств, собственные здания и помещения, материально-техническое оборудование, созданное оформление спектаклей, костюмы, музыкальные инструменты, оргтехнику и другое, ни один региональный некоммерческий коллектив не получил гарантии бесконечного существования. Изменения в равновесии творческо-организационной деятельности, художественной политики, смена лидера, за исключением непоправимого дефицита бюджета, могут привести к закрытию театра. Отсутствие гарантий от учредителя позволяют театрам применить весь спектр творческо-организационных усилий для создания прочного экономического фундамента, обеспечивающего реализацию планов на два-три сезона вперед. Определяя бюджет, американские некоммерческие региональные театры прогнозируют доходы, просчитывают необходимые расходы и разрабатывают план поиска дополнительных источников финансирования для реализации художественных задач. Комплексный анализ деятельности ключевых творческих коллективов доказывает, что репертуарная стратегия является основным принципом для достижения целей театра, а внесение текущих корректив помогает наилучшим образом соединить творческие, социокультурные и финансовые результаты и учитывать зрительские интересы. Рациональное использование всех ресурсов нередко обеспечивало резерв для будущего сезона.

Различные по масштабам деятельности, но единые по главным целям – служению своему сообществу, развитию собственных художественных концепций и формированию постоянной зрительской аудитории – некоммерческие региональные театры создавали самобытное явление в многообразии сценического искусства США.

ГЛАВА 3. ПРОБЛЕМЫ СОЗДАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА³⁵¹

Идея о необходимости государственной поддержки искусств в США получила дальнейшее развитие после Второй мировой войны. Через множество дискуссий возникли две противоречивые тенденции: первая связана с формированием новой перспективы государственной культурной политики, тогда как вторая отвергала идею культурной политики как таковую, передавая судьбу искусства на суд рыночной экономики.

В правительстве рассматривался вопрос о необходимости государственной поддержки искусству и культуре. Аргументы в пользу государственного финансирования искусства привели к созданию в сентябре 1965 года Национального Фонда искусств и гуманитарных знаний³⁵² для поддержки национальной политики США. Несмотря на малые правительственные ассигнования Национальный Фонд искусств выделял средства на осуществление конкретных программ, отвечающих определенным художественным целям коллективов. Так, например, в рамках предлагаемых театральных программ воплощались проекты по постановкам пьес молодых авторов, развитию американской драматургии, знакомству зрителей с классическим наследием.

В 1966 году вышло знаковое исследование профессоров Принстонского университета У. Дж. Баумоля и У. Дж. Боуэна «Исполнительские искусства: экономическая дилемма», уже заявленное в работе ранее. В нем ученые подтвердили и доказали, что, в частности, региональные театры не способны к самоокупаемости и являются «скорее неизбежным результатом технологии исполнительских искусств»³⁵³.

В 1972 году известный деятель американского театра Джозеф Папп

³⁵¹ Основные положения 3 главы отражены в публикациях: Самитов Д.Г. Театр «Степпенвульф»: особенности развития регионального театра в США // Вестник Академии Русского Балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 1. С. 142-149; Самитов Д.Г. Модель регионального театра США на примере Американского репертуарного театра в первое десятилетие его развития // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2019. № 47. С. 141-150; Самитов Д.Г. Творческие принципы создания Американского репертуарного театра (АРТ) // Вестник Академии Русского Балета им. А. Я. Вагановой. 2020. № 1. С. 226-241.

³⁵² The National Endowment for the Arts: 1965-2000. A Brief Chronology of Federal Support for the Arts// NEA, Washington, 2000. P.125.

³⁵³ Baumol W.J., Bowen W.G. Performing Arts: The Economic Dilemma. P.162.

выдвинул план создания «Американской национальной театральной службы» — как системы государственной поддержки гастролей по всей стране лучших драматических спектаклей, вне зависимости от того, где они поставлены. Папп полагал, что подобная система поможет увидеть самые яркие и талантливые спектакли жителям различных регионов США.

Когда этот план не получил поддержки законодательной власти, Папп в начале 1973 года предложил новый проект построения национального театра, связав его с изменением распределения 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. Среди претендентов на это звание он рассматривал «Арену Стейдж», театр «Гатри» из Миннеаполиса, «Марк Тейпер Форум» из Лос-Анджелеса и «Нигроу Ансамбль» в Нью-Йорке. Для театров второго плана он считал нужным выделять 25-процентную субсидию, а также специальные государственные гранты для совместных показов спектаклей и организации национальных туров. Папп надеялся, что это поможет лучшим региональным коллективам страны не только сохранить свой уровень, но и повысить творческий потенциал.

В этой связи принципиально высказывание о создании Национального театра США Роберта Фоллза, 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»³⁵⁴.

В США до настоящего времени не появилось государственного театра. Косвенная помощь правительства, заключающаяся, в частности, в льготной налоговой политике, создании Национального Фонда искусств, в театральном деле ограничена. Желания сценических деятелей США были направлены на появление субсидируемого американского театра. Создание Репертуарного

³⁵⁴ Фоллз Р. Проблемы региональных театров // Театр. 1989. № 9. С. 71

театра Линкольн-центра исполнительских искусств в Нью-Йорке должно было воплотить в себе многолетнюю мечту деятелей театрального искусства Америки и стать национальным театром США.

3.1. Репертуарный театр Линкольн-центра в Нью-Йорке (штат Нью-Йорк)

Город Нью-Йорк – значительный мегаполис в США, входящий в одну из крупнейших агломераций мира. Он включает пять административных округов и является мировым финансовым, политическим, экономическим и культурным центром. Нью-Йорк – театральная столица США.

В конце 1950-х годов муниципальные власти Нью-Йорка начали сносить трущобные районы Вест-Сайда, а на освободившихся землях, в условиях особого внимания к искусству, было решено построить большой культурный центр, где могли расположиться новые здания крупнейших организаций исполнительских искусств, в том числе Метрополитен Оперы, Нью-Йоркского филармонического оркестра под управлением Л. Бернстайна, Нью-Йорк Сити балета под руководством Д. Баланчина, а также художественная галерея, балетная и драматическая школы. Планировалась и постройка драматического театра. Работы начались в 1959 году. Строительство финансировалось Советом директоров корпорации «Линкольн-центр исполнительских искусств» под руководством президента корпорации Джона Рокфеллера III на деньги Фонда Рокфеллера³⁵⁵ и пожертвования других, менее значительных, но весьма весомых частных фондов, в то время как ассигнования города и штата составляли несущественную часть средств. Тем не менее это начинание укрепило надежды сторонников того, что в США будет, наконец, создан Национальный театр, субсидируемый государством, с компетентным художественным руководством, с постоянной труппой и репертуарной системой, способный ставить как классику, так и лучшие произведения современных национальных и мировых драматургов.

Строительство образцового театра все откладывалось, пока наследница корпорации универсальных магазинов миссис Вивиан Бомонт Аллен не

³⁵⁵ Rockfeller Brothers Fund, Lincoln Center for the Performing Arts [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.rbf.org/75/lincoln-center> (Дата обращения: 13.01.2020)

пожертвовала специально на организацию и строительство драматического театра 3 миллиона долларов³⁵⁶, заявив: «Я долгое время интересовалась судьбой американского театра. Моей заветной мечтой является надежда, что в нашей стране в один прекрасный день появится Национальный театр, сравнимый по достижениям и достоинствам с “Комеди Франсез”»³⁵⁷. Это событие резко усилило активность сторонников создания Национального театра. С 1960 года в широких театральных кругах, в школах драмы университетов, в многочисленных журналах и влиятельных газетах развернулось обсуждение этой проблемы – намечалось художественное и общественное направление нового театра, определялись задачи, состав руководства. Выявился широкий диапазон мнений по всем этим вопросам — от сторонников интеллектуального и психологического театра до поклонников экспериментального театра. Многие полагали разделить будущий коллектив на экспериментальный и классический. Во главе классического театра поставить руководителя «Бесплатного Нью-Йоркского Шекспировского фестиваля в Центральном парке» Джозефа Паппа, а во главе экспериментального – либо Джулиана Бека, основателя «Ливинг Театра» (Living Theatre), либо руководителей «Мастерской актера» (Actors Workshop) из Сан-Франциско.

Совет директоров, управлявший Линкольн-центром исполнительских искусств, не имел никакого опыта в театральном деле, тем более не разбирался в проблемах репертуарного театра. Требовалось определение художественной и общественной позиции нового театра, поэтому кандидатуры лидеров организации имели принципиальное значение. Совет директоров решил обратиться к самым известным деятелям Бродвея. Д. Рокфеллер пригласил Элиа Казана (Elia Kazan), о чем писал знаменитый режиссер³⁵⁸. Э. Казан был утвержден в качестве художественного руководителя, директором организационной и административной части стал Роберт Уайтхед (Robert

³⁵⁶ D'Arlene «Mrs. Vivian Beaumont Allen; Gave 3 Million to Lincoln Center; Philanthropist Who Donated Funds in 1958 to Assist in Building Theater Dies Inherited a Fortune» // New York Times, October 12, 1962. P.31.

³⁵⁷ Novick J. Beyond Broadway: The Quest for Permanent Theatres. P. 181.

³⁵⁸ Kazan E. The Selected Letters of Elia Kazan edited by Albert J. Devlin with Maelene J.Devlin, Vintage Books, New York, 2016. P.9.

Whitehead), а руководителем постановочной части – театральный художник Джозеф Мильцинер (Joseph Mielziner). Кроме них в дирекцию были приглашены Гарольд Клерман (Harold Clurman) в качестве консультанта и Артур Миллер (Arthur Miller) – как драматург. Следует отметить, что все они начинали свою профессиональную деятельность в 1930-е годы, в период расцвета американского сценического искусства, и были его активными участниками, а в послевоенные годы представляли интеллектуальную элиту Бродвея. Гарольд Клерман был одним из основателей и руководителей знаменитого театра «Групп», а после его роспуска стал самым влиятельным театральным критиком США и продолжил режиссерскую деятельность. Именно у него в театре «Групп» Элиа Казан начинал свою профессиональную деятельность в качестве актера и режиссера, а после окончания войны, в 1947 году, организовал знаменитую «Актерскую студию», продолжавшую традицию «Групп». На рубеже 1940-1950-х годов Казан стал сотрудничать с Артуром Миллером. Славу лучшего бродвейского режиссера он завоевал именно после постановок его пьес «Все мои сыновья» и «Смерть коммивояжера». Их сотрудничество распалось, когда в разгар маккартизма они разошлись из-за политических убеждений. В 1953 году Миллер написал историческую драму «Суровое испытание», воспринятую в США и во всем мире как острейшее разоблачение маккартизма³⁵⁹, в то время как Казан капитулировал перед Комиссией по расследованию антиамериканской деятельности.

В период становления нового театра все эти деятели зрелого поколения объединились. Поскольку проектировалось создание национального американского театра, они захотели воплотить мечты передовых деятелей сценического искусства США – создать художественный репертуарный театр, с постоянной труппой, с авторитетным художественным руководством, с существенной финансовой дотацией, базирующийся на первоклассном репертуаре, имеющий серьезные творческие и общественные задачи. Решено было создавать именно репертуарный театр как образцовую форму

³⁵⁹ Popkin H. Arthur Miller's "The Crucible" // College English Vol. 26, No. 2, November, 1964. P. 139-146

художественного театра. Основывались на опыте «Комеди Франсез», Московского Художественного театра³⁶⁰. Американский опыт также указывал, что лучшая модель функционирования художественного театра – репертуарный театр с постоянной труппой.

Новый театр получил соответствующее название – Репертуарный театр Линкольн-центра (The Repertory Theatre of Lincoln Center). Каковы же были взгляды на репертуар у самих руководителей? Казан и Уайтхед часто и подолгу выступали, определяя свои позиции: «Мы намереваемся создать театр, который был бы для нас интересным, жизненно важным, современным»³⁶¹. Конкретно предлагалась следующая репертуарная политика каждого сезона: две новые пьесы ведущих американских писателей, две постановки классических европейских пьес и одна – из американской классики: планировался выбор между двумя-тремя пьесами Ю. О’Нила и одним из лучших произведений Т. Уайлдера, Т. Уильямса или инсценировкой романов, таких как «Сестра Керри» Т. Драйзера.

Впервые в истории американского театра за год до открытия была набрана труппа из тридцати человек для того, чтобы подготовить репертуар, а также иметь время на более длительный репетиционный период для достижения сыгранности актерского ансамбля и создания единства стиля. Когда осенью 1963 года труппа встретилась в первый раз, Казан сказал: «Мы собрались вместе, чтобы создать театр... Так как мы американцы, это будет американский театр. Он будет расположен в Нью-Йорке, но он не станет театром для какой-то одной группы в нашей стране. Мы надеемся, что это будет театр, выражающий то, как мы, американцы, видим мир... В конечном счете, мы надеемся, что наш театр сможет говорить от лица человечества, выражая самую глубину, самое существенное в жизни всех людей»³⁶².

Параллельно строилось здание театра. Для конкретного руководства был

³⁶⁰ Lincoln Theatre Begins Repertory; ‘After the Fall’ by Miller Opens in Temporary Home // New York Times, January 24, 1964. P.19.

³⁶¹ Brustein R. Seasons of Discontent: Dramatic opinions 1959-1965, Simon & Schuster, New York, 1965. P. 215

³⁶² Novick J. Beyond Broadway: The Quest for Permanent Theatres. P. 178.

назначен Попечительский совет Репертуарного театра во главе с Робертом Хогейтом, вице-президентом «Первого национального городского банка» (First National City Bank), состоящий в основном из банкиров и бизнесменов, очень далеких от театральных проблем. Но именно они должны были определить, каким будет новый театр. В результате члены Совета решили, что новый театр должен быть большим, современным и лучше, чем на Бродвее. Это было оптимальным решением, но совершенно неконкретным. Мнения художественного руководства члены Совета не спросили. Что касается бродвейских театров, все они устарели, так как на Бродвее с 1934 года не было построено ни одного нового театра. Современное оборудованные здания были только в лучших университетах и в нескольких региональных центрах.

Проектировать театр пригласили знаменитых архитектора Иро Сааринена (Eero Saarinen) и сценографа Джозефа Мильцинера. Они создали большой зрительный зал на 1100 мест³⁶³. Первоначально Мильцинер хотел спроектировать сцену с просцениумом, глубиной около двенадцати метров. Но вмешался влиятельный театральный обозреватель Уолтер Керр, которого Попечительский совет пригласил в качестве консультанта. Вопреки мнению Мильцинера У. Керр настоятельно требовал создать выступающую на семнадцать метров в зал чрезвычайно широкую открытую сцену, которая могла бы трансформироваться. Это позволило бы 1100 зрительских мест разместить таким образом, что даже на последних рядах зрители находились бы гораздо ближе к сцене, чем в бродвейских театрах. С другой стороны, это оказалось очень сложным и дорогим решением, а также потребовало сильно отдалить сроки готовности сцены. Мильцинеру понадобилось целых два года, чтобы подготовить к работе столь сложное техническое оборудование. Переносить открытие театра на такой срок было невозможно. Надо было найти какой-то выход. После долгих обсуждений и споров в качестве паллиативного решения пришли к компромиссу – временно использовать строящийся театр АНТА, Американский Национальный Театр и

³⁶³ Volz J. Working in American Theatre. P. 255

Академия (ANTA, American National Theatre and Academy)³⁶⁴, что было дешевле, чем арендовать один из бродвейских театров. Театр АНТА в Гринвич Вилледж, городском районе Манхэттена, представлял собой простой амфитеатр с открытой сценой – «стальной тент»³⁶⁵. Его строительство быстро закончили, и уже к началу 1964 года он был готов к открытию.

23 января 1964 года состоялось торжественное открытие Репертуарного театра Линкольн-центра. В театре при аншлаге была показана премьера – новая драма Артура Миллера «После грехопадения», специально написанная для этого долгожданного и торжественного события, о чем сообщила газета «Нью-Йорк Таймс»³⁶⁶. Атмосфера успеха и праздника, царившая на открытии, была нарушена, когда появились первые рецензии. Оценки театральных критиков сильно разнились: от восторженных до отрицательных. И пьеса, и спектакль в зависимости от убеждений и вкусов рецензента истолковывались по-разному. Сторонники Бродвея еще до премьеры в принципе выступали против включения в афишу репертуарного театра новых пьес, считая это нарушением прерогативы бродвейских театров на право их первого показа. Многие рецензенты не до конца понимали замысел автора, разрабатывающего свою любимую тему ответственности человека перед самим собой и перед обществом, живущим в мире, где правит маккартизм и господствует потребительство, где нарушены нравственные законы. Большинство театральных критиков увидело лишь одну сторону трагедии героя – его вину перед женой, опустив его предательство в отношении друга. Недавняя смерть Мэрилин Монро, которая была женой А. Миллера, заставила многих истолковать эту пьесу проще, чем она была задумана и написана. В рецензиях обсуждали в основном Мэрилин Монро, критик Р. Брустейн назвал пьесу «светская жизнь Миллера»³⁶⁷, несмотря на то, что осмысление своей вины героем было очень тонко прописано автором. А актер Джейсон Робардс (Jason Robards) поразительно честно, глубоко и сурово

³⁶⁴ Fisher J. Historical Dictionary of Contemporary American Theater: 1930-2010, Volume 1, The Scarecrow Press Inc., 2011. P. 49

³⁶⁵ Novick J. The Old Régime at Lincoln Center // Educational Theatre Journal Vol. 18, No. 2 (May, 1966), The Johns Hopkins University Press, Baltimore. P. 129

³⁶⁶ Theater: 'After the Fall'; Artur Miller's Play Opens Repertory // New York Times, January 24, 1964. P. 18

³⁶⁷ Brustein R. Arthur Miller's Mea Culpa // New Republic, February 8, 1964, P.26-29

воплотил этот конфликт, еще раз доказав, что он по праву, еще во внебродвейском театре «Круг в Квадрате», заслужил славу лучшего актера, воплощающего внутренние психологические конфликты, что и сделало его звездой Бродвея и Голливуда. Ряд критиков, придерживавшихся демократических взглядов (Б. Аткинсон, Г. Таубмен, Дж. Новик), приняли пьесу и спектакль, а некоторые даже восхищались ими. Другие отмечали недостатки постановки режиссера Казана, который явно еще не умел пользоваться преимуществом открытой сцены, она ему скорее мешала. Тем не менее зрительский интерес не иссякал.

Затем последовали новые премьеры. Вторым был показан спектакль «Марко-миллионщик» по пьесе Ю. О'Нила в постановке Хосе Кинтеро (бывшего руководителя внебродвейского театра «Круг в Квадрате», перешедшего на Бродвей). Неясно, почему выбор остановился на этом не самом заметном произведении О'Нила. Возможно потому, что эта пьеса о поездке средневекового итальянского купца Марко Поло в Китай могла вызвать интерес демонстрацией экзотических декораций и костюмов. Во всяком случае, расчеты не оправдались. Рецензенты были нейтральны в его оценке, включая газету «Нью-Йорк Таймс»³⁶⁸.

Подобная участь ожидала и последнюю в сезоне премьеру — комедию Сэмюэла Бермана «Но для кого, Чарли» в постановке Э. Казана. Газета «Нью-Йорк Таймс» подробно анализировала достойную игру актеров, однако отмечала неиспользование большого пространства сцены ни художником, ни режиссером³⁶⁹. В результате в первом же сезоне Репертуарный театр перестал применять репертуарную систему и стал показывать единственную пьесу, на которую был зрительский спрос — «После грехопадения».

Причиной подобного неуспеха, вероятно, являлся выбор пьес, которые оказались неинтересными для зрителей, не оправдали их ожиданий, не соответствовали обещаниям, — это стало самым серьезным просчетом в

³⁶⁸ Theater: O'Neill Revival; 'Marco Millions' Given by Repertory Troupe // New York Times, February 21, 1964. P.33

³⁶⁹ Theater: Behrman Play; 'But For Whom Charlie' Opens at the Square // New York Times, March 13, 1964. P.42

деятельности театра. Надо было исправлять допущенные ошибки.

Второй сезон решили начать с классики, показав трагедию «Подмена» Т. Миддлттона и У. Роули, младших современников Шекспира, в постановке Э. Казана. Но этот спектакль только продемонстрировал полную беспомощность и режиссера, и актеров, привыкших работать с современной драматургией. Критик Г. Таубман из «Нью-Йорк Таймс» отмечал, что все исполнители были совершенно не готовы должным образом выступать в высокой трагедии, несмотря на разговоры о занятиях речью и сценическим движением³⁷⁰. А так как нью-йоркский зритель привык руководствоваться мнением театральных рецензентов, то для начала сезона ситуация была критической.

Спешно была выпущена новая постановка — пьеса А. Миллера «Случай в Виши», написанная специально для Репертуарного театра. На этот раз в мнениях рецензентов теперь явно преобладала одна точка зрения: режиссер Гарольд Клерман с пониманием поставил антифашистскую драму, где отличались мастерством все исполнители, создав впечатляющий ансамблевый спектакль, во всех отношениях достойный национальной сцены³⁷¹. Эту линию продолжила и следующая премьера — «Тартюф» Ж.Б. Мольера. В постановке молодого режиссера Уильяма Болла классическая французская комедия вызвала у зрителей большой интерес. Критик Брукс Аткинсон написал об этом спектакле: «Кажется, первый раз два года обучения и предварительной работы принесли достойные культурные плоды»³⁷². И это была не случайная удача, а первая победа художника нового поколения, новых взглядов.

Пытаясь утвердиться не только в классике, но и выполнить обещание ставить лучших современных европейских драматургов, Репертуарный театр готовил спектакль по пьесе Жана Жироду «Безумная из Шайо». На следующий сезон планировалась постановка «Орестей» Эсхила в новом переводе знаменитого поэта Р. Лоуэллса (режиссер Э. Казан) и «Лорензаччо» А. Мюссе (режиссер Ф. Дзефирелли).

³⁷⁰ Taubman H. The 'Changeling' Is Revived // New York Times, October 30, 1964. P. 38

³⁷¹ Miller Drama Is Given by Repertory Group // New York Times, December 4, 1964. P. 44

³⁷² Atkinson J.B. Broadway, Macmillan Publishing Co, New York, 1974. P. 483

Но Попечительский совет, далекий от художественных задач, подводя финансовые итоги, планируя будущий бюджет, пришел к выводу, что расходы с каждым сезоном росли, а доходы снижались. После неудач первого сезона значительно снизилась подписка на абонементы, она сократилась почти вдвое³⁷³. В новом здании все еще не была готова сцена, аренда театра АНТА требовала значительных средств. Управляющий директор Р. Уайтхед не соглашался сокращать расходы, по этой причине его пытались уволить. Через год после открытия театра, в декабре 1964 года, узнав о тайном сговоре членов Попечительского совета с кандидатом на должность управляющего директора, Роберт Уайтхед подал в отставку. Из солидарности с ним в отставку ушел художественный руководитель Элиа Казан. В знак протеста против недопустимого обращения с Уайтхедом Артур Миллер публично заявил о разрыве отношений с Репертуарным театром, о чем сообщала газета «Нью-Йорк Таймс»³⁷⁴. Премьеру «Гартюфа» актеры демонстративно посвятили уволенному Уайтхеду. Известная актриса Маурин Степлтон, готовившая заглавную роль в «Безумной из Шайо», ушла из труппы, пьесу сняли с репертуара.

Пресса все эти события бурно обсуждала и комментировала. «Классическая битва между искусством и большим бизнесом», — так определял происходящее журнал «Лайф»³⁷⁵. По сути налицо был конфликт между деловой и художественной администрацией. США нуждались в образцовом репертуарном театре, но, как показала практика, бизнесмены были не в состоянии полноценно руководить некоммерческой творческой организацией. Они всегда относились к инвестированию с точки зрения прибыли и коммерческой эффективности проекта.

Но не только бизнесмены и финансисты из Попечительского совета виноваты в случившемся. Свою долю ответственности несли и руководители труппы Репертуарного театра, которые, взявшись за труднейшую задачу построения новой некоммерческой системы — Национального театра, не сумели

³⁷³ Novick J. The Old Régime at Lincoln Center // Educational Theatre Journal Vol. 18, No. 2 (May, 1966). P. 130

³⁷⁴ Lincoln Theater Talks Collapse; Whitehead Won't Return to Post // New York Times, December 16, 1964. P. 52

³⁷⁵ Egos and Ambitions Bruised in the Battle // LIFE Magazine, January 22, 1965. P. 46

отказаться от бродвейских стереотипов, не решили проблему репертуара и даже не прикоснулись к важнейшему и первоочередному вопросу формирования и воспитания зрительской аудитории.

Приступив к обсуждению состава нового руководства, Попечительский совет столкнулся с неожиданными трудностями. После поражения Уайтхеда и Казана никто не соглашался возглавить театр, понимая, что если у авторитетных предшественников ничего не получилось, то ни один из бродвейских антрепренеров с этой задачей уже не сумеет справиться. Обращались ко многим получившим известность руководителям театров в Нью-Йорке, регионах и даже за границей. Вдруг последовало совершенно неожиданное решение: приглашение руководителей сан-францисского театра «Мастерская актера» Герберта Блау (Herbert Blau) и Жюля Ирвинга (Jules Irving). В ходе переговоров с главой Попечительского совета Р. Хогейтом Г. Блау согласился возглавить театр лишь при условии перехода в него основной части труппы «Мастерская актера» и определенной свободы действий.

Новые руководители Репертуарного театра были более подготовлены к своей миссии, чем предыдущие, осознавая свои задачи и цели по участию в создании образца национального театра США. Они уезжали в Нью-Йорк с верой и надеждой, что в Репертуарном театре Линкольн-центра будет создан некоммерческий драматический коллектив – один из лучших в Америке. Этот идеальный театр, построенный на традициях и принципах репертуарного театра, разовьет программу их «Мастерской актера» – первого профессионального театра на Западном побережье страны, ставившего современные американские произведения и мировую драматургию. Понимая социальную ответственность перед зрительской аудиторией, они планировали продолжить работать так, как они работали в своем театре и были уверены, что если все получится, то «в американском театре свершится революция, которая получит отзвук отовсюду»³⁷⁶.

С этими настроениями и намерениями основная часть труппы «Мастерская

³⁷⁶ Zeigler J.W. Regional Theater: The Revolutionary Stage. P. 152

актера» во главе с ее руководителями весной 1965 года прибыла в Нью-Йорк и приступила к репетициям. Именно здесь они намеревались «сделать значительный шаг вперед... работать на высшем художественном и артистическом уровне»³⁷⁷.

В своих заявлениях о репертуаре оба художественных руководителя объявили, что первый сезон они посвящают принципам Свободы, Равенства и Братства между людьми. Именно поэтому для дебюта была выбрана историческая драма «Смерть Дантона» немецкого поэта, драматурга и революционера Георга Бюхнера, осмыслявшего основные проблемы бытия на фоне одного из самых роковых периодов мировой истории — якобинской диктатуры в эпоху Великой Французской революции. Блау взял эту пьесу, чтобы сразу же заявить о своей позиции в жизни, искусстве и политике. Работа над спектаклем шла очень трудно. Большое количество действующих лиц, включавших главных героев Великой Французской революции, требовало актеров, способных воплотить подобных персонажей. К этому времени была закончена работа по монтажу сцены в новом здании, но большое беспокойство вызывало то, что премьера должна была состояться на открытой сцене огромного зрительного зала Вивиан Бомонт на 1100 мест. Это обстоятельство чрезвычайно осложнило работу и режиссера, и актеров, привыкших к небольшому залу Сан-Франциско, близости зрителей, простоте оформления. Даже профессионалы, играющие в огромных зрительных залах театров на Бродвее, с трудом осваивали открытую сцену. К тому же Джозеф Мильцинер, который выступил в качестве сценографа, увлек Блау идеей использовать широчайшие возможности уникального технического оборудования зала Вивиан Бомонт. Он решил оформить спектакль как народное историческое зрелище с использованием передвижных площадок и движущихся ширм, на которые нужно было проецировать различные сцены — зал Конвента, заседание Трибунала или гильотину. А огромную авансцену заполнять активно действующими лицами, находящимися в постоянном движении и напряжении.

³⁷⁷ Novick J. Beyond Broadway: The Quest for Permanent Theatres. P. 98

Это было не лучшее сценическое решение для драмы, в которой великое историческое событие служило основой для метафизических раздумий о мире, природе и человеке. Но, с другой стороны, именно оно позволяло выразить те активные позиции в искусстве и жизни, которых придерживался этот коллектив и которые определялись идеями «новых левых», влиянием новейшего искусства через усвоение творческих достижений эпической, интеллектуальной, документальной драмы, политического театра. При этом еще надо было учитывать, что на премьеру придет публика, представлявшая вкусы истеблишмента, часто воспитанная на бродвейских комедиях и мюзиклах, привыкшая к развлекательным жанрам. Блау, предвидя это, специально написал программку, где кратко изложил основные идеи драмы «Смерть Дантона» Г. Бюхнера и замысел своей постановки, включая толкование таких понятий, как террор, тирания, власть, добродетель, страх. В ней он писал: «Террор в понимании Робеспьера, Кастро, Фервурда, Мао Цзедуна и президента Джонсона является моральным кнутом добродетели»³⁷⁸. Найдя имя Джонсона в подобной компании, многие зрители возмущались и негодовали, поэтому программка была быстро изъята.

Премьера состоялась в октябре 1965 года и успеха не имела. Недовольны были все — и зрители, и критики. Многие рецензенты просто разгромили спектакль.

Прежде чем перейти к иллюстрации критических статей театральных обозревателей, важно отметить специфическую роль прессы в Америке. В оценке уровня художественного качества спектаклей именно театральная критика занимает решающее место. Критические статьи в газетах, а также воскресные специальные обзоры, публикуемые в популярных периодических изданиях городов США, играют определяющую роль в отношении театра и зрителя. Театральные критики выступают признанными экспертами, которым верит читатель. Зрители доверчиво относятся к мнению авторов статей, что

³⁷⁸ Ovshinsky S. Danton's Death, Fifth Estate # 1, November 19-December 2, 1965 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.fifthestate.org/archive/1-november-19-december-2-1965/dantons-death/> (Дата обращения: 04.02.2020)

сильно влияет на дальнейшую судьбу спектакля. Обычно появившиеся на следующий день после премьеры публикации формируют зрительский спрос на постановку. Однако важно отметить, что американская театральная критика в СМИ заметно отличается от уровня российской своим часто неаналитическим подходом. Далеко не всегда читателю в США дается возможность убедиться в аргументации применения тех или иных постановочных приемов, в доказательстве верности выводов автора, поэтому для подтверждения максимальной объективности воссоздания спектакля и его оценки предпочтительно изучение нескольких рецензий.

Так, например, после премьеры спектакля «Смерть Дантона» критик Готтфрид, представитель интеллектуальной и культурной элиты колледжей и университетов, который знал и понимал Бюхнера, следующим образом начал свою статью: «Герберт Блау оскорбил великую пьесу, идею профессионального театра и рассеял наши надежды на будущее Репертуарного театра Линкольн-центра»³⁷⁹. Критик определил режиссуру Блау «почти любительской», обвинил его в варварских сокращениях текста, в неумении работать с актерами, политизировании искусства, а труппу из Сан-Франциско назвал «требующей капитального ремонта». Но в заключении все-таки вынужден был признать, что объявленный на сезон репертуар из четырех пьес «вызывает уважение», похвалил ряд исполнителей, Р. Саймондса из «Мастерской актера» назвал «совершенно блистательным Робеспьером», не нашел никакого «вторжения современной политики», а выявившиеся параллели с современными войнами были, по его мнению, ясно прописаны в тексте, и режиссер их не подчеркивал³⁸⁰.

Гораздо более сдержанно и взвешенно отнесся к спектаклю Г. Таубмен, влиятельный рецензент «Нью-Йорк Таймс». «Не все проблемы пьесы были решены, так же как и проблемы формирования сильной труппы и использования впечатляющей новой сцены, — писал он, — но намерения и действия обнадеживают. Нельзя было ожидать большего за столь короткий срок»³⁸¹. Однако

³⁷⁹ Gottfried M. Opening nights: Theater criticism of the sixties. P. 190

³⁸⁰ Ibid

³⁸¹ Taubman H. 'Danton's Death' at Beaumont; Buchner Play, Written at 21, Opens Season // New York Times,

остальные нью-йоркские рецензенты не были столь склонны к долготерпению и требовали сценических шедевров немедленно.

Публика не приняла комедию «Деревенская жена» У. Уичерли, знаменитого английского комедиографа эпохи Реставрации (постановка Р. Саймондса), хотя в Сан-Франциско этот спектакль пользовался очень большой популярностью; не имела успеха и новейшая антифашистская интеллектуальная драма «Затворники Альтоны» французского философа и драматурга Ж.П. Сартра, что объяснялось не столько слабостью режиссуры Блау, сколько неготовностью самих зрителей воспринимать эту требующую от них большого внимания и напряжения пьесу. И только последняя премьера сезона — «Кавказский меловой круг» Б. Брехта — стала первым успехом и у зрителей, и у прессы, подтвердив надежды сторонников нового руководства³⁸².

Репертуар сезона 1966-1967 года, состоявший из четырех пьес, снова был сформирован разнообразно с акцентом на просветительный и образовательный аспект. Выпустили премьеры «Йермы» Ф.Г. Лорки в постановке вновь приглашенного из Канады режиссера Джона Хирша, современной американской пьесы «Восточный ветер» Л. Лермана (режиссер Р. Саймондс), «Вольпоне» Бена Джонсона успеха не имел³⁸³. В конце сезона Блау планировал показать «Галилея» Б. Брехта. Он поставил в только что открытом малом зале «Форум» на 300 мест, предназначенном для экспериментов с новой американской драмой, пьесу У. Лича «В трех зонах», используя фильм. Замысел был интересен, но спектакль не получился, к тому же на него режиссер потратил все средства, ассигнованные на целый сезон. Попечительский совет, давно уже недовольный неуступчивостью и независимой позицией Блау, не идущего ни на какие компромиссы, довел эту ситуацию до острейшего столкновения. В результате Герберт Блау вышел в отставку, заявив: «Климат более не позволяет мне делать то, что я пришел делать в той форме, которая сложилась у меня в уме»³⁸⁴.

October 22, 1965. P. 46

³⁸² Prideaux T. New York Rep: Get Loose! // LIFE Magazine, April 22, 1966. P.15

³⁸³ Kabatchnik A. Blood on the Stage, 1600 to 1800: Milestone Plays of Murder, Mystery, and Mayhem, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham. P. 207

³⁸⁴ Zeigler J.W. Regional Theater: The Revolutionary Stage. P.156

Отставка основателя, руководителя и идеолога коллектива, приглашенного реанимировать Репертуарный театр Линкольн-центра, вызвала множество откликов у всех, заинтересованных судьбой американского театрального искусства. Комментируя заявление Блау, Дж. Зейглер объяснял, что слово «климат» обозначало «отношения Блау с Попечительским советом — они жили в разных мирах»³⁸⁵. С одной стороны — мир коммерческих расчетов, величины общих сборов от продажи билетов, увеличение количества абонементодержателей, с другой — влияние силы театрального искусства, слаженности ансамбля, реализация художественных решений. Театральный критик Готтфрид, который раскритиковал постановку «Смерти Дантона», а потом полтора года внимательно наблюдал за работой этого коллектива, очень выразительно и кратко сформулировал особенности «климата»: «...требование Линкольн-центра, чтобы его труппа преуспела и финансово, и художественно, и у критиков, и немедленно — было смехотворно. Нигде нет труппы, которая родилась бы блестящей»³⁸⁶.

Повторный эпизод «классической битвы между искусством и большим бизнесом» глубже проанализировал известный и талантливый театральный обозреватель Роберт Брустейн, который тогда выступил не просто как театральный критик, но и как декан Школы драмы Йельского университета, а также художественный руководитель основанного им Йельского репертуарного театра. Р. Брустейн с самого первого упоминания о планах создания Национального театра в Линкольн-центре активно участвовал в обсуждениях связанных с этим различных вопросов и предложений. С 1959 года являясь постоянным театральным критиком периодического журнала «Нью Републик» (The New Republic), он внимательно отслеживал все наиболее значительные события театральной жизни страны. Его рецензии на спектакли Репертуарного театра Линкольн-центра, собранные в книгах «Сезоны недовольства» и «Третий театр», буквально исследуют каждую постановку, давая полное представление о

³⁸⁵ Ibid. P.159

³⁸⁶ Gottfried M. Opening nights: Theater criticism of the sixties. P.145

том, что и как ставилось. Кроме того, Брустейн был одним из немногих, кто видел спектакли «Мастерской актера» в Сан-Франциско и мог судить о труппе и ее руководителях с глубоким пониманием сути происходящих процессов. Следовательно, это подтверждало, что он предлагал наиболее компетентное и взвешенное истолкование того, что произошло, его причин, значения для будущего коллектива. Свою статью, посвященную уходу Г. Блау из Репертуарного театра Линкольн-центра, Р. Брустейн назвал многозначительно: «Сатурн пожирает своих детей»³⁸⁷. Он начинал ее с заявления, свидетельствующего о его непредубежденности, о том, что он ничего не знал об обстоятельствах ухода Г. Блау из Репертуарного театра Линкольн-центра, но утверждал, что за это печальное событие все несут некоторую долю ответственности. Автор не отрицал, что в Нью-Йорке Блау преследовали творческие неудачи, «но, чтобы понять причины его неудач, учитывая проявленные достоинства самого человека и его прошлых работ, мы обязательно должны искать и другие причины, нежели художественная неадекватность»³⁸⁸.

После отставки Г. Блау многим театральным деятелям стало ясно, что единственным кандидатом на место руководителя Репертуарного театра Линкольн-центра может быть Джозеф Папп (Joseph Papp). Еще в самом начале 1960-х годов, как уже отмечалось, наиболее подходящей кандидатурой для столь трудной должности являлся основатель «Бесплатного Шекспировского фестиваля» в Центральном парке в Нью-Йорке. Хотя тогда у Паппа еще не было ни широкой известности, ни огромного театра в Центральном парке, ни «Паблик театра» на Манхэттене, ни славы продюсера спектаклей, которые завоевали все театральные премии, стали хитами и побили все старые рекорды по длительности проката, посещаемости, вырученному доходу, ни реноме открывателя талантов режиссеров, актеров, драматургов, театральных художников. Чрезвычайно характерно для этого уникального деятеля американского театра, что основную идею народного театра — нести

³⁸⁷ Brustein R. Saturn Devouring His Children // The Third Theater, New York, 1969. P. 177-182

³⁸⁸ Ibid.

театральное искусство массам — он воплощал всю свою жизнь.

Проектом создания национального театра Джозеф Папп заинтересовался еще в 1958 году, поддержав в печати проект билля сенатора Дж. Джавитса о создании Национального театра в Вашингтоне, который так и не был принят. Режиссер неоднократно возвращался к этой идее, разрабатывая ее в разных формах. 24 июля 1960 года в газете «Нью-Йорк Таймс» была опубликована его статья, в которой автор излагал свое видение данной проблемы. «Театр, подобно образованию, нуждается в обеспечении и поддержке, — писал Папп, — и даже, если хотите, включения в бюджет... Любые рассуждения о свободе театра без решения проблем, обеспечивающих его прочное существование, являются в основном академичными... Правительство, взяв на себя ответственность за театр, служит примером для народа, который тоже берет на себя эту ответственность. Ограничение помощи лишь частными пожертвованиями отрезает театр от главного направления жизни страны и предопределяет растущее отделение театра от его широчайшего потенциального зрителя»³⁸⁹.

Столь объемная цитата содержит программу возможного успешного развития американского театра и предупреждение о неизбежных ошибках. К сожалению, эта программа не получила ни поддержки, ни даже заслуженного внимания, хотя создание Репертуарного театра Линкольн-центра полностью подтвердило ее важность.

Планируя служить в Репертуарном театре Линкольн-центра, Папп в беседе с С. Литтлом говорил, что «не позволит Попечительскому совету задавить себя и что он готов к борьбе с денежно-аристократическим истеблишментом»³⁹⁰. При этом он имел в виду не только открытия новых драматургов, но и признание своих достижений в установлении нового образца общественной и частной поддержки театральных организаций, а также методов воспитания нового зрителя, преодолевающих все социальные и экономические барьеры. Словом, Папп готовился воплотить собственные планы построения образцового театра,

³⁸⁹ Papp J. Government Aid – Sponsor of Free Shakespeare Says It Would Help More Than Hinder // New York Times, July 24, 1960. Section ART, P. 1.

³⁹⁰ Little S.W. Off-Broadway: The Prophetic Theatre. P. 28

доступного широким кругам зрителей.

Вся деятельность Джозефа Паппа была связана с продвижением идеи общедоступного некоммерческого драматического театра в Нью-Йорке. «То, что кажется идеалистическим подходом к театру, — писал он, — на самом деле является наиболее практическим для того, что мы стараемся создать... построить наш театр не на плавуне экономики шоу-бизнеса, а на твердой породе муниципальной и гражданской ответственности. Меня интересует народный театр, а не театр для немногих. Так я и хочу строить свой театр — как бесплатную для читателей библиотеку, — подпираемый двумя колоннами — помощью города и частной»³⁹¹.

Подобное утверждение находит поддержку и в наше время — метафора известного российского ученого Г.Г. Дадамяна о «необходимых театру двух крыльях — системе государственной поддержки и системе общественной поддержки»³⁹² актуальна для некоммерческой модели театрального дела.

Проработав по пятилетнему контракту в Репертуарном театре Линкольн-центра, Джозеф Папп вынужден был уйти, не реализовав свой проект создания национального американского театра. До конца своих дней он продолжал работать в созданном им «Паблик Театре».

После ухода Паппа в театр пригласили Ричарда Кринкли (Richard Crinckley), который занял должность исполнительного продюсера. В 1981 году он создал художественный комитет из шести человек для выработки репертуарной политики театра. В том же году были поставлены пьесы «Парящая лампочка» Вуди Аллена и «Филадельфийская история» Филиппа Бэрри, которые не имели успеха. Следующие три года театр был закрыт и использовался как прокатная площадка. В 1983 году на сцене театра Вивиан Бомон с успехом прошел спектакль «Трагедия Кармен». Режиссер-постановщик Питер Брук адаптировал оперу Дж. Бизе «Кармен», что вызвало положительные отклики в прессе. Театральный обозреватель Фрэнк Рич из «Нью-Йорк Таймс» отмечал

³⁹¹ Ibid. P. 263

³⁹² Дадамян Г.Г. Выступление на VII Съезде СТД РФ [Видеозапись] – СТД РФ. – 23.10.2016. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://stdrf.ru/news/1146/> (Дата обращения: 14.06.2019)

режиссерскую стратегию спектакля и «выдающихся» исполнителей главных ролей³⁹³.

С 1985 года в театр была приглашена новая команда, художественным руководителем театра стал режиссер Грегори Мошер (Gregory Mosher). Несмотря на стабильную работу коллектива и завоевание многочисленных премий, в том числе «Тони», театр не приблизился к статусу национального коллектива, при этом такую задачу он уже и не ставил.

С начала создания драматического коллектива Линкольн-центра Попечительским советом в него приглашались различные творческие команды, имеющие цели основать национальный театр. Но осуществить эту задачу никому не удалось. Несмотря на то, что Репертуарный театр Линкольн-центра являлся крупнейшим некоммерческим театром США, у него не получилось привлечь значительные федеральные средства и стать образцом в сценическом искусстве Америки. Имея четкую организационную структуру, маркетинговую программу, принципы формирования бюджета и многие другие аспекты продюсирования, этот театр по сути дела стал лишь еще одной театральной организацией Нью-Йорка. Неоднократные попытки стать национальным театром за все время его существования не привели к результатам. Имея в своем распоряжении два зала – Вивиан Бомон на 1100 мест и Нью-Хаус на 300 мест – театр мог ставить пьесы на других площадках Нью-Йорка и даже переносить их в другие города. Большую роль и значение имел бренд всего Линкольн-центра – комплекса зданий, в которых располагались известнейшие престижные организации исполнительских искусств США. Среди этих компаний именно Репертуарный театр Линкольн-центра — наименее известная творческая организация.

Открытие театра совпало с ростом движения региональных театров. Главная проблема заключалась в том, что Попечительский совет не имел четких представлений, для какого творческого коллектива строилось здание. Никто не планировал изначально, кто будет в нем работать. Решение найти уже существующий, зарекомендовавший себя театр, который переехал бы в это

³⁹³ Rich F. Peter Brook's 'Tragedie de Carmen' // New York Times, November 18, 1983. Section C, P. 3

помещение, также не привело к созданию коллектива национального уровня.

У американских театральных менеджеров начала второй половины XX века, порвавших с коммерческой направленностью Бродвея, не было готовых и признанных моделей организационной деятельности театра, и многое приходилось проверять на практике. Репертуарный театр Линкольн-центра в период своего становления фактически не мог использовать опыт интегральных региональных театров США, так как окончательная творческо-организационная модель сформировалась в период развития движения некоммерческих региональных театров к середине 1980-х годов.

Анализируя исторические этапы, через которые прошло театральное дело США, можно выявить принципиальные особенности построения Репертуарного театра Линкольн-центра. Частичная правительственная поддержка театрального искусства в США начала развиваться лишь в XX веке. Она была очень ограниченной и почти всегда предполагала партнерство с частными благотворителями.

Тип народного театра, получивший свое распространение в США в XX веке, обязан своим появлением «левым» и рабочим театрам 1930-х годов и особенно деятельности Федерального театрального проекта, ориентированного на широкий круг демократических зрителей, благодаря чему была привлечена новая аудитория, прежде никогда не ходившая в театр. Это произошло в связи с целенаправленной деятельностью руководителей проекта: политикой низких цен на билеты, доступностью тщательно отобранного репертуара (классического и современного), высоким качеством исполнения и постановки и, конечно, финансовой помощи государства. Театр для народа был по сути тождественным государственному или национальному театру, связанному с общественно-политической жизнью страны, с ее интересами.

Учитывая вышеизложенное, Репертуарный театр Линкольн-центра изначально должен был соответствовать следующей творческо-организационной концепции:

- будущий театр должен существовать для широкого круга зрителей,

охватывающего все социальные слои;

- театру необходим репертуар, состоящий из высокохудожественных драматургических произведений;

Конечно, бесплатный показ спектаклей не рассматривался в связи с отсутствием подобных аналогов в мировом театральном процессе, за исключением фестивального движения и, в частности, Нью-Йоркского Шекспировского фестиваля. Мэрия Нью-Йорка не стала долговременным гарантом городских субсидий для Репертуарного театра Линкольн-центра, а ассигнования Национального фонда искусств были незначительными.

Национальный фонд искусств разработал программы, но без проведения предварительных исследований он не имел ясного представления, каким образом проводить эту поддержку. Поэтому было решено рассматривать все коллективы равноправными и достойными помощи. На практике же это означало отсутствие критериев и распыление средств и так очень небольших.

Фонд был призван оказывать финансовую поддержку только некоммерческим организациям. Обращаться в фонд разрешалось тем театрам, которые оплачивали работу исполнителей, постановочного и другого персонала в соответствии с уровнем зарплаты, установленным профсоюзами.

Характерной особенностью государственного финансирования США стало то, что средства выделялись только на осуществление конкретных программ, отвечающих определенным художественным целям коллективов.

Так, например, в рамках предлагаемых театральных программ воплощались проекты:

- по постановкам пьес молодых авторов;
- развитию американской драматургии;
- привлечению большего числа молодежи к театральному искусству;
- знакомству зрителей с классическим наследием.

Средства Национального фонда искусств были ограничены, что не давало возможности получить их всем желающим. Большинство финансовых субсидий, выделяемых из программных ассигнований, могли быть получены, если театр,

обращающийся за помощью, обеспечивал самостоятельно не менее половины стоимости проекта. Этим экономическим требованием фонд стимулировал деятельность самого театрального коллектива.

Постепенно расходы фонда росли, составив за период 1966-1973 годы 139,296 миллионов долларов³⁹⁴. В 1981 году они достигли 143,04 миллиона долларов³⁹⁵, что соответствовало лишь 5% национальных расходов на сценическое искусство. Можно смело утверждать, что прямая государственная помощь играла весьма ограниченную роль в сфере поддержки исполнительских искусств, если 90% ее традиционно принадлежало частным пожертвованиям.

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. Однако, отсутствие постоянных государственных дотаций развивало систему частного финансирования театрального искусства в США.

Помощник генерального директора Репертуарного театра Линкольн-центра Патрик Гаррольд отмечал, что их театр не является национальным театром Соединенных Штатов, и периодические попытки его основать ни к чему не привели³⁹⁶. Значительный бюджет, большое количество зрителей, увеличивающееся число абонементодержателей, успешно поставленные спектакли не считались достаточными условиями для подтверждения статуса национального коллектива.

Отсутствие Министерства культуры в США, единой национальной политики в области культуры и искусства, безусловно, оказалось одним из препятствующих факторов создания национального театрального центра. Как

³⁹⁴ National Endowment for the Arts, Annual Report, Fiscal Year 1973, US Government Printing Office, Washington D.C. P.112

³⁹⁵ National Endowment for the Arts, Annual Report, Fiscal Year 1981, US Government Printing Office, Washington D.C. P.509

³⁹⁶ Интервью Самитова Д.Г. с помощником генерального директора Репертуарного театра Линкольн-центра Патриком Гаррольдом (Нью-Йорк, 12 сентября 1991 года) в монографии «Продюсирование некоммерческого театра: История, социология, менеджмент, маркетинг, правовые аспекты региональных театров США». С. 477.

показало исследование, расцвет некоммерческих театров в США был, главным образом, следствием целенаправленных и щедрых субсидий частных и общественных пожертвований и роли самих регионов, определивших направления и специфику деятельности национального сценического искусства страны.

Осмысливая проблему создания национального театра США, автор работы подтверждает высказывания практиков некоммерческих театров Америки (Дж. Паппа, Р.Фоллза и др.) и предлагает считать совокупность региональных коллективов страны, эволюционирующих на всем разнообразном пространстве США, национальным американским театром.

3.2. Театр «Гатри» в Миннеаполисе (штат Миннесота)

В противовес ранним театрам-пионерам, «желудям», завоевавшим имя и место в долгой и трудной борьбе за выживание, в 1960-е годы появились новые мощные театральные коллективы, возглавляемые крупными и самобытными художниками, которые с момента своего создания пользовались поддержкой всего города. Такие театры в театральном сообществе Америки, как отмечалось во второй главе диссертации, называли «дубами» и имели потенциал получить статус национального театра. Типичным образцом театра нового типа, организованного при общественной поддержке, стал Театр Тайрона Гатри (Tyronne Guthrie Theatre) в городе Миннеаполисе. Инициатором его появления стал Тайрон Гатри, английский режиссер с мировым именем. Он много работал в Великобритании, особенно в театре «Олд Вик» (The Old Vic), осуществлял постановки Шекспира и елизаветинской драмы, а также комедий эпохи Реставрации. Его часто приглашали в США, где он ставил спектакли на Бродвее и во внебродвейском театре «Феникс» (Phoenix). Комическая опера «Корабль Ее Величества “Пинафор”, или Возлюбленная матроса» У. Гилберта и А. Салливана в постановке Т. Гатри имела успех и выдержала 55 представлений³⁹⁷. В 1952 году он участвовал в работе Шекспировского фестиваля в Стратфорде (Канада,

³⁹⁷ Bordman G. American Musical Theatre: A Chronicle, Oxford University Press, 2001. P. 680

провинция Онтарио), выступая одновременно и как художественный руководитель фестиваля, и как постановщик.

Т. Гатри думал о создании в США некоммерческой профессиональной труппы, которая бы ставила классические пьесы подобно английским репертуарным театрам. Это не должна была быть коммерческая театральная компания, которой управляют продюсеры, рассматривающие ее только как средство для увеличения своих капиталовложений. Его идея была иной: он хотел, чтобы городские власти и граждане вкладывали деньги в создание своего местного театра, чтобы между горожанами и артистами существовала прямая и обратная связь. Гатри не привлекала система контрактов актеров для постановки какой-то конкретной пьесы. Он хотел, чтобы была постоянная труппа, как в английских репертуарных театрах, творчески гораздо более продуктивная, поскольку актеры хорошо знали друг друга, долго работали вместе и могли играть так, как в принципе неподвластно приглашенному актерскому составу, с которым заключается контракт для постановки лишь одной пьесы. Гатри хотел основать свой театр не в Нью-Йорке и не на Западном побережье, где были сильные традиции коммерческой сцены и кино, а где-нибудь в глубине страны. Он планировал строить театр с самого начала как некоммерческое художественное и культурное учреждение, ответственное перед городским сообществом.

Т. Гатри оказался человеком, способным заразить своими идеями, энтузиазмом и тех людей, которые были в состоянии финансировать театр, художников, артистов и режиссеров, недовольных положением дел в коммерческом театре. Бродвей не удовлетворял не только английского режиссера, но и известного бродвейского продюсера Оливера Ри (Oliver Rea) и его более молодого коллегу Питера Зайцлера (Peter Zeisler). Втроем они разработали план создания классического постоянного репертуарного театра с уклоном на европейскую драматургию и решили предложить этот план любому городу, в котором не было своего театра. Т. Гатри должен был осуществлять художественное руководство, П. Зайцлер стал бы управляющим директором, а

О. Ри — отвечал бы за сбор средств. Увлечшись этим планом, знаменитый театральный критик Б. Аткинсон опубликовал об этом статью в «Нью-Йорк Таймс»³⁹⁸, на которую откликнулись семь городов (Уолтем в штате Массачусетс, Чикаго, Кливленд, Детройт, Милуоки, Сан-Франциско, Миннеаполис). Организаторы проекта побывали во всех городах, но выбрали Миннеаполис. Этот город привлек их тем, что он был в самом центре богатого, энергично развивающегося региона, вдали от коммерческого театра и киностудий. Миннеаполис примыкал к городу-близнецу Сент-Полу, столице штата и второму городу по величине, что гарантировало широкую потенциальную зрительскую аудиторию.

Первоначально театр был назван «Театральная компания Миннесоты», так как предполагалось, что он станет культурным и театральным центром всего региона. Кроме того, введение в название имени штата позволяло избежать соперничества двух городов-близнецов — Миннеаполиса и Сент-Пола. Вскоре театр стали называть именем его основателя, а потом Театр Тайрона Гатри сократилось до «Гатри» (Guthrie Theatre) даже официально.

В строительстве театрального здания участвовал весь регион. В 1960 году был создан специальный руководящий комитет для того, чтобы открыть в Миннеаполисе театр для двух городов-близнецов. Комитет получил от Фонда Т.Б.Уокера обязательство: пожертвовать для здания землю и выделить 400 тысяч долларов на строительство. Руководящий комитет также согласился привлечь не менее 900 тысяч долларов от регионального сообщества. С помощью преданных своему делу добровольцев был начат масштабный сбор средств по всему штату, и было собрано более 2,2 миллиона долларов³⁹⁹. Театр открылся с 22 тысячами купленных абонементов — небывалым количеством для только открывшегося регионального театра — и предварительными продажами в размере 300 000 долларов за первый сезон с мая по сентябрь⁴⁰⁰. Здание театра со зрительным залом на 1 441 место было построено и оборудовано с учетом предложений

³⁹⁸ Atkinson B. Stage Unit Slated Outside of City // New York Times, September 30, 1959. P. 37

³⁹⁹ A History of the Guthrie Theater [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

https://www.guthrietheater.org/globalassets/pdf/guthrie_history.pdf (Дата обращения: 19.02.2020)

⁴⁰⁰ Ibid

Гатри. Асимметричную сцену с углом в двести градусов окружала дуга мест для зрителей, что позволило создать атмосферу непосредственной близости зрителей и актеров, удивительной для такого огромного зала. Была образована постоянная труппа численностью сорок два человека во главе с выдающимися театральными актерами Джессикой Тенди, Хьюмом Кронином и Джорджем Гриззардом, начинавшим карьеру в «Арене Стейдж». С самого начала с театром тесно сотрудничало отделение Театрального искусства Колледжа гуманитарных наук Университета Миннесоты. Это старейшее и крупнейшее учебное заведение, имевшее с 1931 года свой университетский театр, располагало значительным потенциалом для формирования зрительской аудитории и профессиональными кадрами для нового регионального театра. Связь образовательного центра с творческой организацией всегда имела взаимовыгодное влияние. Практическая значимость обучения студентов дополнялась художественным уровнем театра и способствовала совместному развитию творческого процесса.

Театр открылся 7 мая 1963 года спектаклем «Гамлет» в постановке Т. Гатри, перенесшего действие в викторианскую Англию. Редактор «Чикаго Трибьюн» Ричард Кристиансен отмечал, что открытие театра ознаменовало большой шаг вперед в движении региональных театров⁴⁰¹. Театр стал одним из самых больших региональных театров США, сильно отличавшимся своей материальной базой от пионеров движения, сумевшим привлечь значительные финансовые средства частных фондов и индивидуальных спонсоров.

Руководитель театра был консервативен в выборе пьес, очень хорошо видны его художественные предпочтения: каждый год обязательно известная пьеса Шекспира, комедии эпохи Реставрации (Джордж Этеридж, Уильям Уичерли и Уильям Конгрив), драмы Шоу. Однако в первом сезоне были показаны «Скупой» Мольера, где Гарпагона исполнил Х. Кронин, а также «Три сестры» Чехова с Ольгой — Джессикой Тенди и удивительной сыгранностью всего актерского ансамбля. Следует отметить, что Гатри был большим почитателем творчества Чехова и регулярно включал в репертуар его пьесы.

⁴⁰¹ Christiansen R. The Guthrie at 25, Chicago Tribune, July 10, 1988 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-1988-07-10-8801130919-story.html> (Дата обращения: 19.02.2020)

Спектакли первого сезона отличались актерским ансамблем, интересной работой режиссера и ознакомились рекордной посещаемостью.

Несмотря на успехи первых лет, актерскую труппу, высокий уровень спектаклей театр не мог претендовать на то, чтобы стать национальным театром США. Отсутствие целевых постоянных федеральных субсидий не давало возможности придать коллективу статус государственного театра. Удаленность города Миннеаполис от популярных туристических городов и маршрутов США отрицательно отразилась на зрительской аудитории. Постепенно перестали приезжать иногородние группы зрителей и жители региона, резко упало количество абонементодержателей.

Театр продолжил работу под руководством Питера Зайцлера в качестве управляющего директора, достойную замену ушедшему художественному руководителю Тайрону Гатри не находили. Чтобы привлечь зрителей, перешли к современному репертуару. Гатри вернулся на сезон и поставил «Орестею» Эсхила под названием «Дом Атрея» (1967) — грандиозное театральное зрелище с использованием масок и стилизованных костюмов, где сыгранная за годы совместной работы труппа продемонстрировала высокий уровень ансамбля и профессионального мастерства⁴⁰². Оригинальность постановки также произвела впечатление на обозревателя Дэна Салливана, написавшего статью для «Нью-Йорк Таймс»⁴⁰³. Спектакль был показан в течение пяти недель на Бродвее в Нью-Йорке и в течение шести недель в Лос-Анджелесе в региональном театре «Марк Тейпер Форум» (1968). Средства на эти гастроли в размере 75 000 долларов⁴⁰⁴ выделил Национальный фонд искусств как целевой грант.

Однако и эта федеральная поддержка не смогла спасти положения. Театр переживал тяжелые времена, как с точки зрения организации театрального менеджмента, так и с точки зрения финансирования. И главное — в нем не было сильного художественного руководителя, который мог бы увлечь своими идеями

⁴⁰² Sonkowsky R. Guthrie's Oresteia // *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* Vol. 7, No. 1, Spring, 1968. P. 157

⁴⁰³ Sullivan D. New 'Oresteia'; Guthrie Theater Opens Adaptation of Trilogy // *New York Times*, July 24, 1967. P. 22

⁴⁰⁴ National Endowment for the Arts, Annual Report, Fiscal Year 1969, US Government Printing Office, Washington D.C. P.34

режиссеров, актеров и привлечь спонсоров. Многие актеры ушли из труппы. Кроме того, в театре наблюдалась разрозненность в деятельности различных подразделений. Финансированием занимались одни люди, административными функциями — другие, художественными проблемами — третьи, но все они не были объединены ради главной задачи, не были связаны между собой. К концу 1960-х годов перед театром уже стояла проблема выживания. К этому периоду от классики практически отказались. Число абонементодержателей значительно снизилось. Газета «Стар Трибьюн» писала 18 января 1970 года о театре: «После семи лет деятельности он не имеет ни художественного руководства, ни художественной преемственности, ни уверенности в поддержке городской общественности... То, что случилось с “Гатри”, показательно для того, что может случиться с другими театрами, да и большей частью театров в Америке»⁴⁰⁵. Это подтверждает неустойчивость положения даже крупного регионального коллектива, где одним из ключевых факторов становления и развития является высокопрофессиональное руководство в лице художественного руководителя и управляющего директора.

Ситуация в театре изменилась только с приходом Майкла Лэнхэма (Michael Langham) в 1972 году. Этот английский режиссер много работал с Гатри и был близок ему по духу. Вместе с Дональдом Шоэнбаумом (Donald Schoenbaum), управляющим директором, Лэнхэм сумел переломить ситуацию. Он продолжил линию развития, заложенную основателями, способствуя восстановлению художественного уровня театра, работал над воссозданием труппы, приглашая очень известных актеров. М. Лэнхэм привил театру дух художественной преемственности, которая была утрачена за годы смены режиссеров, установил равновесие в выборе репертуара, продолжая линию внимания к классике, хотя его упрекали в консервативности и старомодности. Вместе с тем он уделял внимание современным произведениям, как национальным, так и зарубежным, хотя сторонился крайностей в экспериментах, которые проводились в зале «Гатри 2» на 120 мест, построенном в 1976 году, в

⁴⁰⁵ Zeigler J.W. Regional Theatres: The Revolutionary Stage. P. 242

том числе, на средства Фонда Э. Меллона в сумме 200 000 долларов⁴⁰⁶. Например, Лэнхэм первым в США поставил на сцене пьесу Александра Солженицына «Олень и шалашовка», мировая премьера которой состоялась в Миннеаполисе 13 октября 1970 года, о чем информировала газета «Нью-Йорк Таймс»⁴⁰⁷. Причем в этой работе он исходил не только из материала, который предоставляла ему пьеса, но и из своего личного опыта: он был участником Второй мировой войны, был взят в плен, сидел в лагере. Поэтому все, что описывал Солженицын, было ему особенно близко и понятно.

В свою очередь управляющий директор Шоэнбаум навел порядок в организационных и финансовых делах, показав, что хотя театр является неприбыльным предприятием, это не должно означать, что он не может себя частично обеспечивать с помощью грамотного фандрайзинга и контроля расходов. С 1976 года руководство приступило даже к созданию стабилизационного фонда театра. Лэнхэм работал в театре до сезона 1976-1977 года.

Затем опять произошла смена художественного руководства. В 1978 году в театр пришел Элвин Эпштейн (Alvin Epstein), но всего на два сезона. До Эпштейна в театре не было американского режиссера на посту художественного руководителя. Одной из его заслуг является приглашение для сотрудничества в рамках обмена режиссера Анатолия Эфроса, который поставил «Женитьбу» Н. Гоголя (1978) и спектакль «Господин де Мольер» по М. Булгакову (1979). Критик Ричард Эдер в своей статье в «Нью-Йорк Таймс» высоко оценил постановку советского режиссера, отметив двойной успех спектакля на сцене театра, замечательную игру актеров (роль Кочкарева исполнил художественный руководитель театра Э. Эпштейн), великолепное исполнение православных песнопений, раскрывших американскому зрителю самобытность русских

⁴⁰⁶ The Andrew W. Mellon Foundation's Grants Database - [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://mellon.org/grants/grants-database/advanced-search/?grantee=GT&y=1969-2020> (Дата обращения: 27.02.2020)

⁴⁰⁷ Solzhenitsyn Is Awarded Nobel Prize in Literature // New York Times, October 9, 1970 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/03/01/home/solz-prize.html> (Дата обращения: 27.02.2020)

характеров⁴⁰⁸.

В сезоне 1981-1982 года в результате проведения международного конкурса на должность художественного руководителя театр возглавил Ливиу Чулей (Liviu Ciulei), который проработал четыре сезона. Новый художественный руководитель незадолго до этого приехал из Румынии, где уже получил большую международную известность как смелый новатор, обладавший поразительным художественным чутьем. По профессии он был не только режиссером, но и архитектором, и сценографом, тонко чувствующим современное искусство. Такой художник был очень нужен театру «Гатри» для придания ему нового импульса развития.

У Чулея были свои взгляды на задачи и методы работы театра. Он считал, что искусство театра, для того чтобы быть востребованным и нужным, должно отыскивать в драматической литературе серьезные и значительные темы и представлять их современному зрителю в наиболее впечатляющей и воздействующей на него художественной форме, не ограничиваясь устаревшими эстетическими нормами. За короткое время работы в «Гатри» он приблизил его к современности, соединяя в своих постановках тончайший психологизм с поэтическим метафоризмом пластической сценографии. Еженедельник «Ньюсвик» назвал Л. Чулея «одним из самых смелых и сложных художников на международной сцене»⁴⁰⁹. Чулей сумел обновить репертуар и привлек к этому своих единомышленников, чьи концептуальные режиссерские решения выражались не только в игре актеров, но и визуально через образ сценического пространства. Многие показанные в «Гатри» спектакли стали знаменитыми и получили известность в США именно благодаря смелости трактовки и новизне постановочных приемов. Среди них следует назвать «Бурю» (1981) и «Сон в летнюю ночь» (1985) У. Шекспира, «Пер Гюнта» Г. Ибсена (1983), «Три сестры» А. Чехова (1984) в интерпретации самого Л. Чулея, «Женитьбу Фигаро» П. Бомарше (1982) в постановке его ученика А. Щербана и революционную по

⁴⁰⁸ Eder R. Theater: 'Marriage' // New York Times, November 14, 1978. Section C, P. 9.

⁴⁰⁹ Modreanu C. A History of Romanian Theatre from Communism to Capitalism: Children of a Restless Time, Routledge, New York, 2020. P. 14

смелости трактовки, но верную по духу и проникновению в чеховскую поэтику «Чайку» в постановке Л. Пинтиле (1984).

В 1982 году театр «Гатри» удостоился высшей театральной награды — премии «Тони» за выдающийся вклад в развитие американского театра⁴¹⁰. Это также привело к росту зрительской аудитории — число абонементодержателей с 1981 года увеличилось с 13 260⁴¹¹ до 19 600⁴¹² в 1985 году.

Многие достижения стали возможными в результате реконструкции сцены. Чулей переделал сцену так, что ее размеры, форма, высота и глубина стали изменяемы, что придало ей еще большую динамичность. Но реконструкция сцены потребовала очень больших финансовых затрат, и Попечительский совет был этим недоволен. Следуя принципам основателя театра, Чулей требовал восстановить постоянную труппу, увеличить ее состав до пятидесяти человек и ввести репертуарную систему проката. Но управляющий директор утверждал, что денег для создания такой большой труппы нет, и с большим трудом была введена система меняющегося репертуара. Художественный руководитель хотел установить гибкий график постановок и репетиций, для чего была необходима вторая сцена, которую к этому времени ликвидировали. На ее восстановление средств также не оказалось. Поскольку управляющий директор и Попечительский совет не соглашались на реализацию художественно-организационных предложений, Чулей решил уйти из театра.

Принципы деятельности Попечительских советов в региональных театрах США строятся на единых правилах существования некоммерческой организации. Являясь учредителем регионального театра, этот орган отвечает за его финансовое благополучие. Он состоит из авторитетных людей региона, которые могут помочь в становлении и развитии театрального коллектива. Далеко не всегда, как показала практика, председатель совета, его члены, разбирались в художественных и организационных вопросах функционирования

⁴¹⁰ Tony Award Winners 1982 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.tonyawards.com/winners/year/1982/category/regional-theatre-tony-award/show/any/> (Дата обращения: 28.02.2020)

⁴¹¹ Theatre Profiles № 6. P. 95

⁴¹² Theatre Profiles № 7. P.163

театра. Желание контролировать расходы коллектива ввиду ограниченности средств и необходимости в постоянных финансовых поступлениях нередко приводили к конфликтным ситуациям с художественными руководителями театров. Рост зрительской аудитории, повышение числа абонементодержателей, увеличение доходов театра в ущерб творческой политике были причинами расторжения контрактов непосредственно самим художественным руководителем, а иногда и управляющим директором, которые вдвоем несли полную ответственность перед Попечительским советом за положение дел в театре. Субъективность членов Попечительского совета могла как положительно, так и отрицательно отражаться на художественных и особенно новаторских путях развития театра.

Сезон 1984-1985 года театр начал без художественного руководителя. Всем распорядился управляющий директор Д. Шоэнбаум. Попечительский совет опять начал искать кандидатуру на должность художественного руководителя. Наконец, в 1986 году им стал Гарланд Райт (Garland Wright). Это решение оказалось удачным. Райт долгое время работал в театре приглашенным режиссером, а потом — ассистентом у Чулея. Он хорошо знал ситуацию и отлично понимал, какие проблемы стояли перед театром. Пройдя в художественном плане хорошую практику в работе с Чулеем, он обладал обширной информацией обо всех слабых местах в деятельности театра. Поэтому Райт с самого начала выдвинул четкие условия, выполнение которых обуславливало его согласие стать художественным руководителем.

Гарланд Райт начал с того, что подтвердил необходимость организационной перестройки, и согласился с тем, что в театре будет один человек, определяющий на правах единоначалия его главные задачи — художественный руководитель. Если же 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. Как показал

проведенный выше анализ, подобный процесс угрожал не только театру «Гатри», но и многим другим региональным театрам США. В этой связи Г. Райт сам пригласил нового управляющего, который занял должность исполнительного директора, что подтвердило единоначалие художественного руководителя в театре «Гатри». Им стал Эдвард Мартенсон (Edward A. Martenson), возглавлявший отдел театральных программ в Национальном фонде искусств и обладавший знаниями в области менеджмента и маркетинга в театрах США. Кроме того, он имел широкий кругозор и понимал особенности функционирования постоянного некоммерческого регионального театра. Так, в результате изменения организационной структуры был восстановлен тот порядок, с которого начинался театр, когда среди трех директоров художественный директор Тайрон Гатри занимал доминирующее место в силу своего авторитета. Теперь же приоритет художественного руководителя был закреплен организационно. В практической деятельности театра это означало, что интересы творческие ставились выше интересов финансовых.

Ввиду значительной роли театра в социокультурной жизни США о нем неоднократно писали многие региональные издания. Так, двадцатипятилетнюю деятельность театра освящала авторитетная газета «Чикаго Трибьюн». Рассматривая историю этого некоммерческого коллектива, автор Ричард Кристиансен приводил впечатляющие показатели: «К 1988 году поставлено 150 пьес, показано 6 500 спектаклей для более чем 7 миллионов зрителей, при этом театр остался верным первоначальным целям Тайрона Гатри»⁴¹³.

Гарланд Райт руководил деятельностью «Гатри» до 1995 года и много сделал для театра. Именно при нем были окончательно урегулированы с Попечительским советом вопросы необходимости постоянной труппы и репертуарной системы.

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. Но несмотря на дополнительные

⁴¹³ Christiansen R. The Guthrie at 25, Chicago Tribune, July 10, 1988 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-1988-07-10-8801130919-story.html> (Дата обращения: 28.02.2020)

финансовые затраты (реклама, содержание большого числа актеров в течение сезона, смена и хранение декорационного оформления и костюмов) театр стремился оставаться верным основным постулатам его основателя: непременно должна быть постоянная труппа, каждый актер обязательно должен играть в разных пьесах, воплощать разные образы, развивать свое дарование, а не быть исполнителем одной роли. К тому же, по мнению автора данного исследования, подобная репертуарная система проката оказалась удобной для тех зрителей, которые приезжали в город больше, чем на вечер — во время своего визита они могли посмотреть в театре несколько спектаклей вместо одного. Конечно, такое функционирование в США было исключением, и даже при положительном художественном и социальном результате очень редко использовалось в долговременной практике другими региональными театрами по причине, прежде всего, экономии средств Попечительскими советами.

Художественный руководитель Г. Райт получил согласие Попечительского совета на открытие второй сцены, которую назвали «Лаборатория Гатри» (The Guthrie Laboratory). Вторая сцена ему была необходима не для получения дополнительных сборов от продажи билетов, а для того, чтобы иметь возможность экспериментировать. Она должна была стать театральной лабораторией, где драматурги, актеры и режиссеры могли бы совершенствовать методы работы и повышать квалификацию: искать новые пути, экспериментировать, показывать коллегам результаты и обсуждать их, ставить пьесы, переведенные с других языков, инсценировать художественные произведения. Так была вновь создана вторая сценическая площадка театра. Райт не просто сохранил постоянную труппу, но добился сыгранности ансамбля за счет набора актеров разного плана и их учебы в «Лаборатории Гатри».

Эти же цели преследовала и его репертуарная политика: расширение предложения в сторону современных произведений, а также обращение к редко исполняемым в США значительным произведениям прошлого. На сцене появились «Носороги» Э. Ионеско (1987), «День рождения» Г. Пинтера (1986) и другие пьесы французских и английских абсурдистов, а наряду с ними

новинки американской драмы, включая «Исполнение правосудия» Э. Мэнн (1985) в постановке автора. Характерно, что именно Райт начал постановку в «Гатри» мюзиклов. Еще в 1983 году Л. Чулей с огромным успехом показал «Трехгрошовую оперу» Б. Брехта с музыкой К. Вайля, а Г. Райт в том же сезоне поставил первый в «Гатри» мюзикл — «Парни и куколки» Дж. Сверлинга и Э. Берроуза на музыку Ф. Лессера. С тех пор почти каждый сезон традиционно показывался мюзикл.

Но основу репертуара в театре «Гатри» всегда составляли произведения Шекспира. Райт нашел оригинальный ракурс подхода к его творчеству, сосредоточившись в основном не на повторении известных и всем знакомых трагедий и комедий, а на редко исполняемых произведениях раннего и позднего периода. Начал он с «Виндзорских проказниц». Его обращение к «Ричарду III» и, в особенности, к исторической хронике «Генрих IV» в начале 1990-х годов стало заметным достижением «Гатри» как в художественном, так и в экономическом отношении. Именно тогда был поставлен рекорд продажи абонементов — 26 000⁴¹⁴, на 5 тысяч больше, чем в первом сезоне. А заполняемость огромного зрительного зала хотя и осталась меньше аншлагов первых лет, в среднем была высокая.

В 1990-е годы зрительская аудитория в Миннеаполисе сильно отличалась от других городов. Во-первых, в возрастном отношении это были молодые люди и люди среднего возраста, в то время как в большинстве региональных театров молодежь редко посещала театр, преобладали зрители старше 40 лет. Здесь же средний возраст посетителей театра меньше — 34 года. Во-вторых, это хорошо образованные люди, составляющие аудиторию, открытую новому, поискам и экспериментам, а также способную оценить по достоинству художественный уровень увиденного на сцене. В-третьих, по социальному статусу это люди и семьи из низших слоев среднего класса со средним годовым доходом в 25 тысяч долларов — представители более демократической прослойки, чем обычный посетитель большинства постоянных городских театров в США, не говоря уже о

⁴¹⁴ Marks P. A Virtuoso Irish Director, Far From Home // New York Times, July 7, 1996. Section 2, P. 5

Бродвее. Кроме того, среди зрителей много студентов⁴¹⁵. Такое положение сложилось только потому, что с самого основания и в течение почти тридцати лет театр постоянно работал над формированием своей зрительской аудитории, добиваясь ее широкого охвата в социальном и в возрастном отношении. Особое внимание всегда уделялось будущим зрителям — школьникам, студентам. Для этого с 1963 года по договоренности со школьными управлениями города и штата Миннесота проводилась образовательная программа с выездными спектаклями основной и второй сцены не только в городе, но и в близлежащих округах. Как и другие региональные театры страны – «Кливленд Плей Хаус», театр «Гудман», «Бартер Театр», «Элли» – театр «Гатри» также уделял этому аспекту важное значение. Специально для учащихся проводились утренники и дискуссии. Ежегодно десятки тысяч школьников и учителей со всего штата посещали спектакли театра бесплатно или по сниженным ценам. Большое внимание уделялось студентам штата Миннесота, лучших из которых, приглашали к сотрудничеству.

Для воспитания будущих зрителей театр проводил практику заключения договоров с местными компаниями и фирмами, гарантирующими оплату билетов для первокурсников ряда университетов и колледжей штата, не имеющих возможности купить их. Была разработана программа выступления в больницах, домах престарелых и даже в тюрьмах Миннесоты. Регулярно проводились гастрольные поездки по городам соседних штатов. Вся эта активная творческая воспитательная и образовательная работа, прививая привычку к посещению театра школьникам и студентам, повышая знания в области театрального искусства учителей школ и колледжей, а также всех зрителей, стала приносить плоды, создавая в городе заметно растущую аудиторию.

В 1992 году театр успешно завершил пятилетнюю кампанию «За художественное превосходство». Был создан рекордный стабилизационный фонд в размере 26 114 345 долларов⁴¹⁶. Показательно, что кроме Национального

⁴¹⁵ Данные о составе зрительской аудитории театра «Гатри» получены автором в интервью с PR-менеджером Дэвидом Лигмэном 16 августа 1991 года.

⁴¹⁶ A History of the Guthrie Theater [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

фонда искусств, фондов штата и города, международных и региональных корпораций, различных благотворительных организаций в сборе средств участвовали 4 519 индивидуальных жертвователей⁴¹⁷, и впервые большая часть денег поступила именно от них. В 1994 году, за год до своего ухода с поста художественного руководителя, Гарланд Райт провел кардинальное обновление театра, начиная с ремонта зрительного зала и фойе и заканчивая заменой всего сценического, осветительного и акустического оборудования.

За два последних года работы Райта наступило заметное снижение зрительского интереса, что особенно было видно по сокращению числа абонементодержателей и уменьшению доходов. Причиной стал очередной художественный кризис театра, который, по словам Джо Даулинга (Joe Dowling), занявшего пост художественного руководителя театра в 1995 году, носил циклический характер и типичен для большинства организаций исполнительских искусств⁴¹⁸.

Кроме того, чтобы вести широкую культурологическую и общеобразовательную работу среди зрителей также нужны были значительные средства. Давление экономических факторов для театра «Гатри» усугублялось еще и его значительными размерами: почти полторатысячный зрительный зал, большая сцена, первоклассные машинерия и осветительное оборудование — содержание и обслуживание всего этого требовало высоких затрат. Показательно увеличение бюджета театра: например, в сезоне 1977-1978 года он составил 3 527 000 долларов⁴¹⁹, в сезоне 1984-1985 года - 7 566 544 доллара⁴²⁰, а в 1991 году — уже свыше 8 миллионов долларов⁴²¹. Резкий рост расходов при значительном падении доходов озаботил Попечительский совет, и он потребовал решительных мер — или сократить расходы, или увеличить доходы. Доход

https://www.guthrietheater.org/globalassets/pdf/guthrie_history.pdf (Дата обращения: 02.03.2020)

⁴¹⁷ Там же

⁴¹⁸ 50 Years of Guthrie: Exclusive Speech by Joe Dowling [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.minneapolis.org/blog/50-years-of-guthrie-exclusive-speech-by-joe-dowling/> (Дата обращения: 02.03.2020)

⁴¹⁹ Theatre Profiles № 4. P. 62

⁴²⁰ Theatre Profiles № 7. P. 163

⁴²¹ Интервью Самитова Д.Г. с PR-менеджером театра «Гатри» Дэвидом Лигмэнном (Миннеаполис, 16 августа 1991 года) в монографии «Продюсирование некоммерческого театра: История, социология, менеджмент, маркетинг, правовые аспекты региональных театров США», С. 462.

театра складывался, в первую очередь, от продажи билетов — заработанного дохода. В сезоне 1977-1978 года он составлял более 72% всего дохода⁴²². В 1991 году этот показатель снизился до 54%⁴²³. Как же можно было решить проблему рентабельности театра в подобных условиях работы? Самый простой способ — повысить цены на билеты — был невозможен для некоммерческой организации, считающей своей главной задачей показ произведений сценического искусства для представителей всех слоев населения. Необходимо сохранять принцип общедоступности, чтобы зрители всех категорий имели возможность купить билеты на спектакли. Поэтому в театре с самого начала был разработан очень широкий диапазон цен, а также введено множество программ, позволяющих приобрести билеты. Например, можно было купить билет за половину цены перед началом спектакля, или можно было заплатить достаточно высокую цену и гарантированно получить билет на лучшие места в субботний вечер или в день премьеры. Увеличить ценовую категорию на билеты художественный руководитель не соглашался. До самого окончания срока руководства Г. Райт продолжал проводить свою линию сохранения постоянной труппы, репертуарной системы, тщательной сбалансированности высокохудожественного репертуара и творческих поисков, что не могло уменьшить и так высокие расходы и не позволяло Попечительскому совету осуществить оптимизацию бюджета.

После ухода Гарланда Райта Попечительским советом снова был объявлен международный конкурс, и в результате в 1995 году восьмым художественным руководителем «Гатри» был избран Джо Даулинг, который успешно возглавлял этот театр до 2015 года. Подобно Тайрону Гатри, новый художественный руководитель был ирландцем, но, в отличие от предшественника, получил специальное образование и долгое время работал в ирландских театрах. Начиная свою деятельность в самом знаменитом театре Ирландии, определившем эпоху Ирландского Возрождения — Театре Аббатства (Abbey Theatre), а в 1978

⁴²² Theatre Profiles № 4. P. 62

⁴²³ Интервью Самитова Д.Г. с PR-менеджером театра «Гатри» Дэвидом Лигмэном (Миннеаполис, 16 августа 1991 года) в монографии «Продюсирование некоммерческого театра: История, социология, менеджмент, маркетинг, правовые аспекты региональных театров США». С. 464.

году, в двадцать девять лет, стал его руководителем. В театре основное внимание он уделял работе с молодыми начинающими драматургами, не забывая и об известных. В 1985 году он возглавил старейший коммерческий театр Дублина «Гейт» (Gate Theatre), где основал первую в Ирландии актерскую школу.

С 1990 года Даулинг стал много работать в США, преимущественно в региональных театрах — «Арена Стейдж», «Лонг Уорф», Шекспировском театре в Вашингтоне. Большой и разнообразный опыт работы в различных американских некоммерческих театрах очень пригодился Даулингу в Миннеаполисе. Прежде всего новый руководитель постарался понять, почему зрители были не довольны спектаклями, и попытался улучшить ситуацию с посещаемостью. Для этого Даулинг прибегнул к испытанному средству — привлечь публику, показав ей знакомые и понятные произведения, учитывая традиции театра и интеллектуальную подготовку местных зрителей. В первый же сезон поставили комедии У. Шекспира и О. Голдсмита, драму Г. Ибсена «Кукольный дом», фарс ирландца Б. Фрилла, «Вишневый сад» А. Чехова, а на второй сцене — современных авторов С. Шепарда и М. Пунга.

Хотя местные театральные критики объявили Даулинга популистом и обвинили в том, что он заискивал перед публикой, идея привлечь зрителя качеством самих пьес сработала. И он продолжил художественную политику, ориентируясь на собственный вкус и реакцию аудитории. В результате размышлений и осмысления данных о посещаемости спектаклей Даулинг пришел к выводу, что большую роль в охлаждении зрительского интереса сыграло то обстоятельство, что театр не был приспособлен к показу пьес, где главным является психологический конфликт, тонкость духовных переживаний. Усовершенствованная елизаветинская сцена театра «Гатри» подходила только для определенного рода драматургии — для произведений масштабных, эпических, хотя некоторые режиссеры научились и на ней мастерски ставить чеховские пьесы. А для полноценного воплощения американской драматургии с ее натуралистическим изображением жизни и конфликтов обычного человека нужна была сцена с порталом. Придя к такому выводу, Даулинг начал кампанию

за постройку нового театра, в котором было бы два зрительных зала, один — с открытой сценой, а другой — со сценой с просцениумом. В 1998 году Дж. Даулинг вместе с управляющим директором Д. Хокансеном представили Попечительскому совету подробное обоснование необходимости скорейшей постройки нового здания. Попечительский совет единогласно одобрил это предложение, согласившись, что только в таких условиях станет возможным проводить художественную и творческую деятельность без угрозы финансового дефицита.

Однако для осуществления этой задачи понадобились многие годы. А пока нужно было работать и находить выход в предлагаемых обстоятельствах. Умение составить интересный для зрителя репертуар, расширяющий его культурные запросы — это очень важное для руководителя театра качество, которое у Даулинга соединялось еще со способностью сделать подобный репертуар одновременно востребованным для широкой аудитории, не снижая его эстетический уровень. Именно такой подход помог ему довольно быстро вернуть публику в театр, что подтверждал рост зрительской аудитории. Так, посещаемость в сезоне 1999-2000 года составила 425 548 человек, что на 65 000 превысило количество зрителей в прошлом сезоне⁴²⁴.

Анализ репертуара театра «Гатри» с 1996 по 2002 годы еще раз продемонстрировал постоянное присутствие в афише творений Шекспира, появляющихся каждый сезон, сначала комедии, а потом и трагедии (Приложение № 6). При этом следует учитывать, что Даулинг — талантливый режиссер, любил многое ставить сам, но всегда привлекал в театр различных режиссеров. Поставленные им романтические и любовные комедии пользовались большим успехом. Ярче всего его талант проявился в фарсовых комедиях Шекспира, ибо ему, как наследнику ирландских театральных традиций, была очень близка стихия народного юмора и карнавального веселья. Даулинг воплощал ее не только в своих постановках «Двух веронцев», «Комедии ошибок» или «Сна в

⁴²⁴ Guthrie Board Extends AD Joe Dowling's Contract Through June 2005 // Playbill, August 5, 2000 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.playbill.com/article/guthrie-board-extends-ad-joe-dowlings-contract-through-june-2005-com-91057> (Дата обращения: 04.03.2020)

летнюю ночь», но и в «черной комедии» ирландца Дж. М. Синга «Удалой молодец, гордость Запада», в современных и классических фарсовых комедиях итальянских, английских, французских, американских и, разумеется, ирландских драматургов. А почувствовав отклик зрителей, он, как умелый и чуткий руководитель театра и большой знаток драматургии, разрабатывал это направление, привлекая нужных актеров, режиссеров и драматургов. Так, он пригласил известного английского режиссера Майкла Богданова поставить переделанную с участием известного американского автора Кевина Клинга комедию «Венецианские близнецы» К. Гольдони (1998), получившую популярность у зрителей⁴²⁵.

После такого успеха творческое сотрудничество М. Богданова и К.Клинга продолжилось — была показана адаптация «Кентерберийских рассказов» Дж. Чосера (2002). Через некоторое время К. Клинг приехал с собственной сольной программой «Замерзающий рай» и демонстрировал ее два сезона подряд на сцене театра и в гастрольной поездке по пяти штатам США. Конечно, можно считать, что успех комедии — не такое большое достижение. Но если успех комедий Н. Коуарда или С. Мозма был вполне предсказуем, то успешные постановки «Кентерберийских рассказов» Дж. Чосера, одного из основоположников английской литературы, творившего в XIV веке, или «Лисистраты» Аристофана — явление уже другого порядка, свидетельствующее о том, что в театре «Гатри» присутствовало стремление расширить эстетические интересы зрителя через обращение к более широкому кругу мирового драматического репертуара. Творческая политика в «Гатри» подтвердила, что Даулинг более других руководителей региональных театров был нацелен на просвещение зрителей, воспитание у них художественного вкуса. Об этом свидетельствовало наличие в репертуаре театра пьес, очень редко или никогда не присутствующих на сценах большинства региональных театров США. Помимо уже названных следует указать «Эдипа» Софокла, «Плуг и звезды» Ш. О'Кейси,

⁴²⁵ Guthrie presents The Canterbury Tales [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://chippewa.com/guthrie-presents-the-canterbury-tales/article_5cbdf30a-afb0-50c9-8ad9-9a01e34c1243.html (Дата обращения: 04.03.2020)

«Кровавую свадьбу» Ф.Г. Лорки, «Даму с собачкой» по А. Чехову в постановке Камы Гинкаса. Важно отметить пристрастие Даулинга к русской драме, сам он кроме двух чеховских пьес — «Вишневый сад» (1996) и «Три сестры» (2003) — поставил «Ревизора» Н. Гоголя (2008). В этом он следовал традициям, заложенным основателем театра. Он также уделял много внимания современному репертуару, ставя не только лучшие американские произведения от Ю. О'Нила до Э. Олби, но и обращаясь к новинкам своего поколения драматургов, от С. Шепарда и У. Уассерстайна до Т. Кушнера. И, следуя примеру Г. Райта, ежегодно ставил мюзикл, что всегда привлекало американского зрителя.

Но в отличие от своего предшественника Даулинг шел на компромиссы с Попечительским советом в организационных вопросах, отказавшись от сохранения репертуарной системы в ее европейском понимании и перейдя к типичной американской прокатной системе некоммерческого театра — серийному показу одной пьесы в течение нескольких недель. Закономерно, что нарушение принципов существования репертуарного театра немедленно привело к разрушению постоянной труппы. Кроме того, на пять лет театр отказался от гастрольных туров по штату Миннесота. Однако среди организационных изменений были и полезные. Прежде всего это относилось к созданию в театре Отдела развития труппы во главе с профессором К. Вашингтоном из Университета штата Юта. Это преобразило прежнюю методику работы с молодыми актерами. Были введены регулярные классы обучения, а также созданы новые программы. Особой популярностью стала пользоваться летняя программа «Опыт “Гатри” в помощь обучению актеров» (Guthrie Experience Actor Training Program). Ее участники в течение лета наряду с регулярными занятиями в классах, участием в спектаклях и репетициях имели уникальную возможность не только наблюдать ежедневную деятельность регионального театра, но и участвовать в его жизни, на практике применять знания своей профессии. Эта программа стала привлекать желающих из многих регионов страны. Ее развитие привело к еще более тесному сотрудничеству с отделением

Театрального искусства Колледжа гуманитарных наук Университета Миннесоты. После открытия в новом здании театра студии и репетиционных классов были созданы условия, необходимые для начала официальной деятельности совместной программы театра и университета по специальности «Классическое мастерство актера» с правом присуждения степени бакалавра искусств. Возможность получения диплома по актерской специальности на базе регионального театра стала не частым, но характерным явлением, поднимающим престиж некоммерческого драматического коллектива в США.

Авторитет Даулинга сильно вырос в глазах зрителей, абонементодержателей, Попечительского совета и широкой общественности города и штата за время проведения длительной кампании по строительству нового здания театра. Еще в 1998 году инициативу руководителя театра поддержал Попечительский совет, и начались активно проводиться подготовительные действия — выбор местоположения, архитектора, планирование сбора необходимых средств. Предполагалось создать нечто грандиозное — единый ансамбль из трех театральных залов и административных и хозяйственных помещений, работая в котором «Гатри» мог претендовать на то, чтобы снова занять место лидера в американском театре и, наконец, осуществить долгожданный проект создания национального театра. Джо Даулинг заявлял, что «с появлением театра “Гатри” открывалась возможность, что из регионального театра мог появиться национальный театр США»⁴²⁶.

Был объявлен международный конкурс, отобраны пятеро претендентов, которые предоставили проекты. Победителем конкурса единогласно был признан французский архитектор Жан Нувель. Его проект вызвал интерес своей оригинальностью и функциональностью, хотя стоимость предстоящих затрат впечатляла — 125 миллионов долларов⁴²⁷. В городе хотели создать шедевр новейшей архитектуры, который привлек бы внимание страны и мира к

⁴²⁶ 50 Years of Guthrie: Exclusive Speech by Joe Dowling [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.minneapolis.org/blog/50-years-of-guthrie-exclusive-speech-by-joe-dowling/> (Дата обращения: 04.03.2020)

⁴²⁷ A History of the Guthrie Theater [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.guthrietheater.org/globalassets/pdf/guthrie_history.pdf (Дата обращения: 04.03.2020)

Миннеаполису и штату Миннесота, и поэтому Попечительский совет был уверен в щедрости городской общественности. Однако начинаться сбор столь внушительных сумм должен был с определения вкладов города и штата. Местных законодателей удалось убедить в том, чтобы они проголосовали за грант в 25 миллионов долларов, но губернатор отказался давать деньги на театр и наложил вето на их решение. И тогда началась долгая трехлетняя борьба за строительство нового театра, во время которой стало ясно, какую значительную роль в культурной и социальной жизни региона за все эти годы стал занимать «Гатри». Весь коллектив обратился к зрительской аудитории города и штата с призывом помочь построить новый, еще лучший театр. Видя подобную поддержку, власти все-таки выделили грант. В 2003 году началось строительство, а осенью 2006 года состоялось торжественное открытие нового здания театра спектаклем «Великий Гэтсби» по роману Ф. С. Фицджеральда в постановке молодого режиссера Дэвида Эсбьёрнсона.

Расположенный на берегу реки Миссисипи единый архитектурный ансамбль вмещал три театральных зала, четыре просторных класса, мастерские и склады костюмов, декораций, административные помещения. Самый большой зрительный зал, построенный по образцу прежнего и с такой же сценой, вмещал 1 100 зрителей, во втором по вместимости зале на 700 мест была устроена порталная сцена, а наверху поместился черный кабинет-студия с изменяемым количеством мест и трансформируемой сценой, и, разумеется, все залы были оборудованы последними новинками сценической и осветительной техники. Уникальной достопримечательностью нового здания являлся устремленный к середине реки Миссисипи консольный мост длиной в пятьдесят метров.

Все эти годы борьбы за строительство нового здания по своему настроению были схожи с тем энтузиазмом, который охватил население Миннеаполиса и штата в начале 1960-х годов, когда горожане решили открыть театр. Используя эти настроения, театр двигался вперед к своей цели – стать одним из национальных центров театрального искусства и образования, стараясь привлекать общенациональные интересы и внимание, сохраняя широкую

поддержку общественности, и выходить на международные контакты, развивая программу «Сцены мира». Распространенную среди региональных театров практику копродукций Дж. Даулинг, который стал уже полномочным руководителем в должности директора, использовал не столько из экономических соображений, сколько из желания установить более широкие связи с другими коллективами страны, а также для обмена опытом. В этом смысле начатое в 2007 году сотрудничество с «Эктинг Кампэни» из города Нью-Йорка (The Acting Company), знаменитой высокопрофессиональной передвижной актерской труппой, славящейся своим ансамблем и интересными постановками классических и современных пьес, оказалось чрезвычайно плодотворным и было продолжено в следующем сезоне. Поставленные режиссерами «Эктинг Кампэни» «Генрих V» (2009) и «Ромео и Джульетта» (2010) с участием сил обоих театров произвели положительное впечатление на критиков «Нью-Йорк Таймс»^{428 429} и местной газеты «Твин Ситиз Дэйли Плэнет»⁴³⁰.

Имея три сцены, театр получил возможность расширить современный репертуар, ставя больше новых пьес американских драматургов. На его сцене было показано десять «мировых премьер», включая две пьесы А. Миллера, а также несколько одноактных пьес Т. Кушнера во время фестиваля, устроенного в честь последнего в конце сезона 2008-2009 года.

Посещаемость театра увеличивалась, наполняемость зрительных залов, хотя их стало три, не снижалась ниже 94%. Число зрителей достигло 463 412 человек в сезон 2008-2009 года, что на 9% выше, чем в прошлый сезон. Количество показанных спектаклей на всех сценических площадках выросло с 684 до 814. Выполняя свою социокультурную роль, театр выделил 68 648 билетов бесплатно или по очень низкой цене для местного сообщества. В театре постоянно работало 150 человек, а во время сезона их число возрастало до 350.

⁴²⁸ Isherwood C. The King, All Grown Up and Ready to Wage Battle, New York Times, March 2, 2009 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.nytimes.com/2009/03/03/theater/reviews/03henry.html> (Дата обращения: 05.03.2020)

⁴²⁹ Jaworowski K. In a Name, Unleashed and Intense // New York Times, February 24, 2010. Section C, P. 3

⁴³⁰ Gabler J. The Guthrie's lively, compelling "Henry V" // TC Daily Planet, January 18, 2009 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.tcdailyplanet.net/theater-guthries-henry-v-lively-and-compelling/> (Дата обращения: 05.03.2020)

Бюджет все эти годы постоянно рос и на сезон 2008-2009 года составлял 28 миллионов долларов⁴³¹. Но мировой экономический кризис очень сильно изменил ситуацию, и Даулингу пришлось объявить о сокращении бюджета, прежде всего за счет сокращения зарплат руководящего состава, в том числе себе и четырем топ-менеджерам. Уменьшались постановочные расходы, актеров и работников постановочной части оптимизация не коснулась, по договоренности с Актерским профсоюзом «Эквити» и Союзом сценических рабочих зарплата была им сохранена.

Столь подробный анализ деятельности театра «Гатри», выходящей за временные рамки исследования, необходим в связи с его важной и принципиальной ролью в развитии движения некоммерческих региональных театров США. Обращает на себя внимание тот факт, что несмотря на ряд проблем в его развитии, театр стал моделью для многих из них, образцом профессионального творческого коллектива, созданного для развития театрального искусства и просвещения широких слоев населения США. Театр «Гатри» своим появлением окончательно ознаменовал период, когда идея создания постоянного некоммерческого театра во многих городах не только созрела, распространилась, но и успешно реализовывалась. По примеру Миннеаполиса и другие американские города создавали у себя театры. При этом характерно, что это были не только известные мегаполисы США, но также малые и средние города страны. Став лидирующим и образцовым для многих региональных театров, он органично вписался в социокультурные процессы. 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.

⁴³¹ Kerr E. The Guthrie reports: big ticket sales, but still a small deficit // Minnesota Public Radio, July 20, 2009 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://blogs.mprnews.org/state-of-the-arts/2009/07/the-guthrie-reports-big-ticket-sales-but-still-a-small-deficit/> (Дата обращения: 05.03.2020)

3.3. Детский театр в Миннеаполисе (штат Миннесота)

Положительный пример развития театра «Гатри» для некоммерческого регионального движения в США, безусловно, оказал влияние на дальнейшее развитие театральной деятельности в этом регионе.

Совсем не случайно Миннеаполис стал городом, в котором работает не только один из самых больших региональных театров Америки, но и самый большой театр для детей — Детский театр (Children's Theatre Company). История создания этой труппы восходит к 1961 году, когда в Миннеаполисе еще не было театра «Гатри», да и во всем штате Миннесота не могли и мечтать о специальном театре для детей. Тем не менее группа энтузиастов, назвавшая себя «Моппит Плейерз» (Moppet Players)⁴³² под руководством Бет Линнерсон (Beth Linnerson) решила регулярно показывать детские спектакли в одном из помещений итальянского ресторана. Представления стали пользоваться успехом. Хотя в труппе только четыре человека получали зарплату, а остальные работали бесплатно, за первый же сезон они подготовили пять постановок и объявили об открытии школы, обучающей основам актерской игры, режиссуры и танцам.

В 1964 году Джон Донахью (John Donahue), режиссер и драматург, стал художественным руководителем труппы, что в значительной мере обогатило ее репертуар и возможности. В 1965 году на волне театрального бума в связи со строительством театра «Гатри» Институт искусств Миннеаполиса отдал для представлений детского театра свой зал, что позволило значительно расширить как актерский состав, так и количество зрителей. Коллектив труппы вырос до шестидесяти человек, а число зрителей за год увеличилось в несколько раз, так как, чтобы увидеть спектакли, приезжали не только горожане, но и жители пригородов. Труппа стала выступать под названием Детского театра Института искусств Миннеаполиса и работала как одно из отделений городского Общества изящных искусств.

В 1974 году открылось новое помещение для театра — самое большое в США специально приспособленное для юных зрителей здание, стоившее

⁴³² От английского «moppet» — малютка, ребенок.

4,5 миллиона долларов⁴³³, со зрительным залом на 745 мест, с двумя балконами и оркестровой ямой, с классами для занятий с детьми актерским мастерством, пением, танцем, с балетной студией и цехами, где шили костюмы, красили ткани, изготавливали декорации. Этот мультикомплекс театра-школы, в которой уже пять лет существовала и активно действовала детская театральная студия, стал лучшим и показательным в США. Когда в 1975 году театр отделился от Института искусств, он стал независимой организацией под названием Детский театр и школа (The Children's Theatre Company and School), чем особо подчеркивал важность наличия школы. Фонд Рокфеллера пожертвовал этой организации 900 000 долларов⁴³⁴.

Джон Донахью проработал в этом театре до 1984 года и определил его художественное своеобразие и социальные приоритеты. Прежде всего он рассматривал детский театр как театр семейный, куда вместе с детьми обязательно должны приходить родители. Для этого спектакль нужно ставить таким образом, чтобы и дети, и взрослые были в одинаковой степени впечатлены общим эффектом того, что они увидели на сцене. Под руководством Донахью в театре был применен уникальный для США метод постановки, когда текст, музыка, игра актеров, оформление создавались одновременно в течение всего репетиционного процесса. Сам постановщик обычно выступал и как автор, так как в США почти не было пьес, написанных специально для детей. Поэтому Донахью предпочитал ставить инсценировки сказок, рассказов и сюжетов, взятых из американской, английской, а также мировой литературы для детей. Многие инсценировки он делал сам, при этом активно использовал музыку, и некоторые спектакли показывались под сопровождение оркестра. Он начинал со спектаклей для самых маленьких, каждый год добавляя несколько новых постановок для зрителей разного возраста, от «Золушки» (1969), «Красной шапочки» (1970), «Пиноккио» (1974) до «Острова сокровищ» по Л. Стивенсону (1975), музыкальной инсценировки «Приключений Тома Сойера» по М. Твену

⁴³³ Bedard R.L., Tolch J.C. Spotlight on the Child: Studies in the History of American Children's Theatre, Praeger, 1981. P. 167

⁴³⁴ Ibid. P. 166

(1976) и мюзикла «Оливер!» Л. Барта (1977) по «Оливеру Твисту» Ч. Диккенса. Позднее он включал в репертуар пьесы, рассчитанные на юношество: «Ромео и Джульетта» У. Шекспира (1991), «Как важно быть серьезным» О. Уайльда (1976).

Донахью считал значительным фактором, чтобы воспитательное и просветительское влияние театрального искусства на детей длилось как можно дольше. Он обращал особое внимание на подростковый и юношеский возрасты, приглашая в театр целые классы и устраивая после представления обсуждения. С отдельными номерами, лекциями, уроками и мастер-классами артисты выступали перед учащимися во многих школах города. Но главным достижением культурно-просветительской работы Донахью считал создание школы при театре. Программа деятельности школы была им и его сотрудниками тщательно разработана, апробирована, начиная с 1969 года, утверждена городскими властями и учтена при строительстве нового здания театра. Школа Детского театра действовала как среднее общеобразовательное учебное заведение со стандартной программой обучения в первой половине дня. Во второй половине дня для учащихся всех классов общей численностью в девяносто человек проводились интенсивные занятия по исполнительским и художественно-постановочным дисциплинам, включая танец, музыку, движение, импровизацию, пантомиму, конструирование декораций, световое и звуковое оформление. Все специальные дисциплины преподавали профессионалы, входившие в труппу театра.

Проработав в театре двадцать лет, Донахью покинул свой пост, уступив его Джону Крэнни (Jon Cranny). Крэнни проводил ту же политику, что и его предшественник, сохраняя и возобновляя многие его постановки. Новый руководитель театра продолжил и работу со школьниками старшего возраста и молодежью. Однако это не имело успеха, так как конкурировать с театром «Гатри» в постановке классических пьес Крэнни и его артисты не смогли.

Джон Крэнни проработал на этом посту тринадцать лет, сумев урегулировать устойчивое финансовое положение театра, но лишь ценой уступок

от ряда художественных и социальных приоритетов, установленных ранее. При нем изменилась репертуарная политика, он резко сузил возрастные рамки зрительской аудитории, ограничившись показом спектаклей, рассчитанных на детей от 5 до 12 лет, приходящих в театр с родителями. Эти семейные просмотры предназначались для состоятельных жителей городских предместий, которые могли покупать дорогие билеты и обеспечивать таким образом финансовую стабильность театра и возможность работать, не снижая постановочных стандартов и художественного уровня спектаклей. Казалось бы, что произошли не столь значительные изменения, но на самом деле эти нововведения привели к постепенному отказу от стремления к дальнейшей демократизации театра. Правда, театр делал все, чтобы сохранить помимо дорогого вечернего семейного просмотра показ специальных дневных спектаклей четыре раза в неделю по сниженным ценам для школьников, которые по-прежнему могли приходить в него целыми классами. Продолжала работать, хотя и в меньших масштабах, театральная школа, несмотря на то, что в течение 1990-х годов расходы резко возросли и становилось все труднее сохранять образовательную и просветительскую деятельность коллектива. Об этом свидетельствуют следующие цифры роста бюджета театра: сезон 1976-1977 года — 1 015 853 доллара⁴³⁵; сезон 1984-1985 года — 3 110 000 долларов⁴³⁶; сезон 1990-1991 года — 5 миллионов долларов⁴³⁷.

В 2006-2007 году справочник «Театральная директория» Группы театральных связей поместил его в бюджетную категорию, в которую входили театры с бюджетом от 5 до 10 миллионов долларов⁴³⁸, каких по всей стране насчитывалось всего 30.

С другой стороны, с начала 1990-х годов, в среднем тратя почти по полмиллиона долларов на спектакль⁴³⁹, ни один из руководителей так и не сумел

⁴³⁵ Theatre Profiles № 4. P.34

⁴³⁶ Theatre Profiles № 7. P.121

⁴³⁷ Интервью Самитова Д.Г. с художественным руководителем Детского театра Джоном Крэнни (Миннеаполис, 16 августа 1991 года) в монографии «Продюсирование некоммерческого театра: История, социология, менеджмент, маркетинг, правовые аспекты региональных театров США». С. 468.

⁴³⁸ Theatre Directory 2006-2007. P.25

⁴³⁹ Интервью Самитова Д.Г. с художественным руководителем Детского театра Джоном Кэннеганом

привлечь в театр подростков и юношество и возродить былую широту репертуара, хотя многие предпринимали подобные попытки. В этот же период прекратила существование театральная школа, что стало серьезной потерей в социокультурной деятельности театра и нанесло удар по его репутации. Значительно выросли цены на билеты. Несмотря на перечисленные проблемы Детский театр считался лучшим в США. По мнению редакции авторитетного журнала «Тайм» театр занял первую строку среди американских детских театров⁴⁴⁰. На его сцене показывались красочные, жизнерадостные спектакли для маленьких детей. В 2001 году было построено новое здание. В 2003 году театру присуждена премия «Тони» в номинации «Выдающийся региональный театр»⁴⁴¹.

Эволюция Детского театра в Миннеаполисе отразила становление и рост из небольшого частного предприятия в полноценный некоммерческий коллектив со значительным бюджетом, большим штатом постоянных сотрудников, специально построенным зданием. Сообщество Миннеаполиса смогло поддерживать и этот театр. Как правило в США детские театры – не профессиональные, они не имеют постоянных сценических площадок и в основном гастролируют с представлениями по образовательным учреждениям. Выделение государственных субсидий в чрезвычайно ограниченном количестве привело к сокращению образовательных программ и подъему цен на билеты, что, безусловно, сказалось на специфике развития Детского театра в Миннеаполисе. Творческо-организационная деятельность коллектива характеризовалась отказом от постановок для молодежи, увеличением количества еженедельных показов спектаклей, приоритетом фандрайзинга. Однако, несмотря на отсутствие постоянного государственного финансирования и статуса национального, Детский театр в Миннеаполисе стал главным и самым крупным театром для детей в США.

(Миннеаполис, 16 августа 1991 года) в монографии «Продюсирование некоммерческого театра: История, социология, менеджмент, маркетинг, правовые аспекты региональных театров США». С. 471.

⁴⁴⁰ Zoglin R. Where Kids Get Treated Right // Time Magazine, Tuesday, November 2, 2004. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,750285,00.html> (Дата обращения 06.03.2020)

⁴⁴¹ Tony Awards Winners 2003 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.tonyawards.com/winners/year/2003/category/regional-theatre-tony-award/show/any/> (Дата обращения 05.03.2020)

3.4. Театр «Марк Тейпер Форум» в Лос-Анджелесе (штат Калифорния)

Еще один мощный «дуб» вырос на Западном побережье США в Лос-Анджелесе – в 1967 году под руководством режиссера Гордона Дэвидсона (Gordon Davidson) открылся театр «Марк Тейпер Форум» (Mark Taper Forum). К этому времени Дэвидсон уже многое знал о положении дел в театрах США. Он успел поработать на Шекспировском фестивале в Стратфорде в Канаде, во внебродвейских театрах, был продюсером и ставил оперы в Техасе. Наблюдая театральную жизнь, Дэвидсон пришел к выводу, что развитие театра происходит не на Бродвее, а в региональных театрах. В 1964 году он присоединился к театру «Групп» Калифорнийского университета в Лос-Анджелесе, который с 1959 года возглавлял Джон Хаусман, соратник великого режиссера Орсона Уэллса. Вскоре Дэвидсон сменил Хаусмана и стал руководителем театра, где с успехом поставил мюзикл «Кандид» Л. Бернстайна и Л. Хеллман, а также документальную драму Р. Хоххута «Наместник», в результате чего последовали приглашения в турне по стране и даже на Бродвей. Как раз в это время в самом центре города заканчивалось строительство огромного городского культурного центра, состоящего из двух зданий, рассчитанных на концертно-театральные представления. Вновь созданная организация «Центральная Театральная Группа» (Centre Theatre Group), в партнерстве с властями, стала показывать в огромном, рассчитанном на 2100 зрителей театре «Амансон» (Ahmanson) гастрольные коммерческие спектакли со звездами, бродвейские мюзиклы или организовывать выступления знаменитых зарубежных театров, таких как Королевский Шекспировский театр или Национальный театр Великобритании. Второй зал «Марк Тейпер Форум», рассчитанный на 750 мест, пустовал, и руководство решило пригласить в него университетский театр «Групп».

В то время, как «Амансон» оказался прокатной площадкой для шоу-бизнеса, «Марк Тейпер Форум» под руководством Гордона Дэвидсона стал театром, сумевшим за два десятилетия оживить театральную жизнь Лос-Анджелеса и Западного побережья в целом.

Лос-Анджелес – крупнейший мегаполис на юге штата Калифорния в США,

второй по численности населения в стране после Нью-Йорка. Это крупный экономический, научный, культурный центр, столица мирового кинобизнеса, где до середины XX века не были развиты некоммерческие драматические театры, а в местных газетах отсутствовала традиция обзоров профессиональных театральных критиков.

Театр создавался во второй половине 1960-х годов, в иных политических условиях: резко обозначился доселе скрытый социальный антагонизм – выступления против войны во Вьетнаме, движение «новых левых», взрыв расовых волнений за гражданские права, что не могло не сказаться на театральном искусстве. Об этом свидетельствовала премьера в «Марк Тейпер Форуме» спектакля «Дьяволы» Дж. Уайтинга (1967), сопровождавшегося длительным и скандальным интересом зрителей⁴⁴². Именно в это время главная городская газета «Лос-Анджелес Таймс» ввела должность специального театрального критика для обзора спектаклей (ранее обзором спектаклей занимались кинокритики).

Гордон Дэвидсон определял суть работы театра как коммуникацию между людьми, коллектив должен расширять контакты с обществом. Начав выступления в зале на 750 мест, Дэвидсон затем организовал при нем вторую сцену с залом на 99 мест для экспериментальных работ, литературное кабаре также на 99 мест, передвижной театр для юношества, актерскую мастерскую, отделение для телевидения и кино и стал готовить специальные проекты. С первых дней действовал проект «Новый театр сегодня», где по понедельникам показывали новые пьесы, как в экспериментальном зале, так и в большом. Регулярно знакомили с лучшими достижениями других региональных театров, и сам театр активно ездил на гастроли.

Первой главной заботой Дэвидсона и его театра стала работа по организации и воспитанию зрителей. С точки зрения руководителя, театр ценен тем, что он отражает общество, в котором находится, и в то же время влияет на него. Г. Дэвидсону был важен состав публики, ему нужен был новый зритель, который

⁴⁴² Drake S. A Renovation in Outlook // Performances Magazine, September 2008. P. 14

идет в театр не только за развлечением, а способен откликнуться на социально важное произведение, заинтересоваться экспериментом. Вместе с коллективом Дэвидсон много работал над тем, чтобы привлечь этого нового зрителя — не только истеблишмент и верхушку среднего класса, но и студентов, служащих городских учреждений, представителей различных слоев населения. Большое внимание при этом уделялось и тому, чтобы удержать, закрепить зрителя, воспитать не поклонников развлекательных шоу и звезд, а настоящих любителей театрального искусства, ценящих и понимающих его, на которых можно опираться в экспериментировании и открытии новых талантов. В интервью «Нью-Йорк Таймс» Г. Дэвидсон отмечал, что «...работа театра заключается в том, чтобы внимательно смотреть на жизнь и на проблемы, с которыми людям не всегда хочется сталкиваться. Они будут слушать то, что им говорят со сцены. В этом — сила театра»⁴⁴³. Показательно, что Дэвидсон сумел добиться этого.

По данным проведенного в театре опроса, более половины первых абонементодержателей в «Марк Тейпер Форум» составили те же зрители, которые часто посещали спектакли университетского театра «Груп». В сезоне 1982-1983 года при самом высоком в США показателе количества купивших абонементы в театр — 29 тысяч⁴⁴⁴ — значительная часть подписчиков стала посещать еще и экспериментальные спектакли. Правда, преобладание абонементодержателей могло привести к социально однородной публике. Поэтому театр не прекращал деятельность по расширению состава аудитории и ее воспитанию. Само наличие в названии театра слова «Форум» уже предполагало обмен идеями, духовный диалог между артистами и зрителями, процесс, где первейшее место занимала драматургия.

В выборе репертуара Гордон Дэвидсон также был весьма оригинален. В отличие от абсолютного большинства руководителей региональных театров, которые в первоначальный период обращались преимущественно к классике, а уже потом приступали к постановкам современных пьес, он неоднократно при

⁴⁴³ Grimes W. Gordon Davidson, Artistic Director of Mark Taper Forum, Dies at 83 // New York Times, October 4, 2016. Section B, P. 8

⁴⁴⁴ Theatre Profiles № 6. P.128

составлении репертуара на главной сцене придерживался принципа предоставления зрительской аудитории широкого выбора показываемых произведений, начиная от классики, но отдавая особое предпочтение постановкам новых пьес, так же как и пьесам, которые вообще ранее не ставились в США или на Западном побережье. Действительно, каждый сезон на сцене театра появлялись произведения мировых классиков: У. Шекспира и Ж.Б. Мольера, А. Чехова и Б. Шоу, Б. Брехта и Ш. О'Кейси, а также многих несправедливо забытых авторов. Как писал сам Дэвидсон, чтобы сделать классические произведения интересными для зрителя, они старались «соединить новое и старое, но не сажая классических героев на мотоциклы или заставляя их петь песни «новой волны», а приглашая современных артистов заново преобразить возможности и достижения текстов, освященных веками»⁴⁴⁵. Через классику театр стремился выразить человеческие переживания и рассеять широко бытующее предубеждение, что американское общество в своей массе живет в изоляции от других культур и времени.

Однако основную часть репертуара составляли новые пьесы, написанные еще малоизвестными и даже совершенно неизвестными авторами, как американскими, так и европейскими. Сотрудничество с начинающими драматургами составляло важную сторону работы театра «Марк Тейпер Форум». Из поступающих пьес выбирались лучшие и включались в постоянный цикл «Новый театр сегодня», работающий под руководством Эдварда Пароне, где в зависимости от достоинств пьеса либо ставилась на сцене, либо показывалась в сценическом чтении по ролям, либо просто читалась в экспериментальном театре для зрителей. Это не только давало молодым драматургам уверенность, что в театре всегда поддержат их новации в освоении новых тем и методов, но и побуждало режиссеров и артистов активно участвовать в новаторских поисках, а также вызывать у зрителей социальное и художественное чувство сопричастности. Финансирование на проведение этого проекта выделил Фонд Рокфеллера, и уже через три года после открытия, в 1970 году, за постановки

⁴⁴⁵ Davidson G. A Simple Light and a Returning Light // Theatre Profiles № 7, Theatre Communications Group, New York, 1987. P. 59

пьес начинающих драматургов театр был удостоен премии имени Марго Джонс.

Только за первые восемь лет на сцене «Марк Тейпер Форум» было показано 67 оригинальных пьес 55 авторов⁴⁴⁶. За пятнадцатилетнюю деятельность театром было представлено более 200 пьес европейских и американских авторов, из них более 115 являлись «мировыми премьерными»⁴⁴⁷. В их число входили: «Процесс катонсвиллской девятки» Д. Берригана и С. Левитта, «Бой с тенью» лауреата Пулитцеровской премии М.Кристофера, «Дети младшего бога» М. Медоффа и «Костюм фасона “зут”» Л. Вальдеса, «Дело Оппенгеймера» Х. Кипхардта, «Ангелы смерти» К. О’Брайена, «Американские часы» А. Миллера, «Дикари» К. Хэмптона.

Творчески сформировавшись в 1960-е годы, Г. Дэвидсон стал одним из тех художников, кто наиболее сильно впитал социальные и политические потрясения того времени. Большое влияние на него оказал Гарольд Клерман, крупнейший театральный деятель 1930-1960-х годов, один из основателей и руководителей знаменитого театра «Груп» в Нью-Йорке, ставший после войны влиятельным театральным критиком. В театре «Марк Тэйпер Форум» Г. Клерман поставил один из своих последних спектаклей — «Дядю Ваню» А. Чехова (1969). Позднее Гордон Дэвидсон стал лауреатом премии Гарольда Клермана за театральные достижения.

Социальные и политические приоритеты руководителя «Марк Тейпер Форум» определили его выбор для открытия второго сезона — пьеса Х. Кипхардта «Дело Оппенгеймера»⁴⁴⁸ (1968). Документальная немецкая драма не была популярна в США до момента, пока Гордон Дэвидсон к ней не обратился. Ранее его постановка «Наместника» Р. Хоххута в театре «Груп» Калифорнийского университета имела успех, была показана на гастролях по всей стране и положила начало широкой известности руководимого им коллектива. Однако режиссер при этом очень рисковал, так как сам жанр документальной драмы предполагал обращение не столько к чувствам зрителей,

⁴⁴⁶ Theatre Profiles № 3. P. 167

⁴⁴⁷ Theatre Profiles № 6. P. 129

⁴⁴⁸ Kipphardt H. In the Matter of J. Robert Oppenheimer, Hill and Wang, 1987.

сколько к их разуму, что в значительной мере сужало диапазон аудитории. Тем не менее риск Дэвидсона оправдался, он выиграл, так как сумел по своему интерпретировать этот жанр документальной пьесы.

Пьеса Х. Кипхардта была написана по материалам процесса, проходившего в 1954 году в Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности во главе с сенатором Дж. Маккарти по делу Роберта Оппенгеймера, изобретателя атомной бомбы, руководителя работ в Лос-Аламосе, где в годы Второй мировой войны была построена лаборатория, создавшая атомную бомбу. Текст пьесы был составлен автором по документам слушаний комиссии. Он сух, официален, даже скучен — объективный материал юридического расследования. Вопросы, ответы, логические доводы, юридические обоснования. Но, как писал в своей рецензии влиятельный театральный критик Брукс Аткинсон, который увидел этот спектакль в Линкольн-центре, «на сцене нет никакой объективности — все в крайней степени впечатляюще... Оппенгеймер неизбежно становится героем»⁴⁴⁹.

Г. Дэвидсон перенес документальную драму в другую жанровую категорию, введя в самом начале спектакля пролог — отрывок из документального фильма с записью выступления сенатора Маккарти. Роберт Оппенгеймер — идеалист, который, вопреки своим гуманистическим убеждениям, согласился как руководитель участвовать в создании оружия массового уничтожения, потому что считал, что только это приведет к скорейшему окончанию войны. Но по своим воззрениям он был против создания водородной бомбы, понимая, что ее разрушительные возможности безграничны и что она может уничтожить человечество. Комиссия Маккарти обвиняла Роберта Оппенгеймера в предательстве и подрывной деятельности не на основании его конкретных действий, а исходя из его утопической веры в идеал бесклассового общества, в братство народов, что якобы и позволило Советскому Союзу создать свою водородную бомбу. Комиссия не могла предъявить какие-

⁴⁴⁹ Atkinson B., Hirschfeld A. *The Lively Years 1920-1973: Half-century of the Most Sognificant Plays on Broadway*, Da Capo Paperback, Cambridge, 1985. P. 293

либо конкретные факты, но ее председатель утверждал, что Оппенгеймер являлся предателем из-за идеологических, этических мотивов. В финале пьесы Оппенгеймер объявлял, что каково бы ни было решение комиссии, он не станет более служить милитаризму и уничтожению. Спектакль имел большой зрительский и художественный успех и был приглашен в Нью-Йорк для показа в Репертуарном театре Линкольн-центра. Авторитетный критик Клайв Барнс отметил в газете «Нью-Йорк Таймс», что «хорошо иметь в городе такую пьесу, которая дает пищу для размышлений и обсуждений»⁴⁵⁰.

Еще большим художественным и общественным событием стала постановка Дэвидсоном американской документальной драмы «Процесс катонсвиллской девятки»⁴⁵¹ (1971) Дэниэла Берригана. Пьеса представляла собой сокращенное изложение хода судебного процесса над девятью сторонниками мира, которые 17 мая 1968 года в небольшом городке Катонсвилле в знак протеста против войны во Вьетнаме вынесли на площадь мобилизационные списки и повестки, сожгли их с помощью напалма, а потом плясали и молились. Театральная форма демонстрации была избрана ими, чтобы привлечь самое широкое внимание. Для этого они сообщили о готовящейся акции на телевидение. Демонстранты были арестованы полицией и преданы суду. Всех их признали виновными и приговорили к тюремному заключению сроком до трех с половиной лет. Сообщения о деле «катонсвиллской девятки», возглавляемой известными борцами за мир братьями Дэниэлом и Филиппом Берриганами, сравнительно быстро исчезли со страниц газет и экранов телевидения. Продолжая борьбу за мир, Д. Берриган создал свою пьесу — он хотел объяснить американцам, почему он и его товарищи борются против войны, и почему судьи пытались спрятать от широкой общественности истинное значение этого дела.

Столь необычную и смелую пьесу, написанную ритмической прозой, вначале решили показать зрителям в рамках программы «Новый театр сегодня» и только после большого успеха перенесли на главную сцену. Дэвидсон,

⁴⁵⁰ Barnes C. Oppenheimer Case as Drama; Kipphardt Play Seeks to Right a Wrong Slanted View of History at Lincoln Center // New York Times, March 7, 1969. P. 28

⁴⁵¹ Berrigan D. The Trial of the Catonsville Nine, Boston Beacon Press, 1971. – 122 p.

ставивший этот спектакль, еще более обогатил стилистику и возможности постановки документальной драмы. Он чрезвычайно удачно использовал особенности театрального пространства «Марк Тейпер Форум»: открытую сцену, с трех сторон окруженную местами для зрителей превратил в единый зал судебных заседаний.

В пьесе определялась задача Судьи и Обвинителя — свести дело к юридическим формулам, минуя его смысл. Обвиняемые, напротив, горячо и страстно выдвигали на первый план смысл своего поступка. От их имени Филипп Берриган утверждал, что они не считают себя виновными, так как сжигали повестки и списки призывников для того, чтобы предотвратить преступную войну и геноцид во Вьетнаме, насилие в Латинской Америке. Страсти накалялись по мере того, как обвиняемые один за другим брали слово, приводя факты жестокости, насилия, убийств, вмешательства в дела независимых стран, расовой дискриминации. Джон Миш, выходец из рабочей семьи, бывший солдат, служил в странах Центральной Америки. Ожидая, что американских солдат там будут приветствовать, он вскоре понял, почему вместо этого в них кидали камни: в двух странах, где он побывал, при поддержке Пентагона были совершены военные перевороты, свергнувшие демократические правительства. Школьный учитель Джон Дарст. На его глазах ученики подвергались усиленной идеологической обработке в духе милитаризма и шовинизма. По убеждениям он отказался идти служить в армию. Но об этом знали лишь немногие. Тогда он понял, что его долг — заявлять о правде. Томас Льюис, художник. Он подводил итоги, что молодые американцы, чьи списки они уничтожили, не пойдут воевать во Вьетнам. Судья отвечал ему, что отправят других. И тогда Льюис поставил главный вопрос, которого так старался избежать Судья: что можно сделать, чтобы остановить несправедливое убийство людей? Миш предлагал, чтобы на процессе рассматривался вопрос о законности войны во Вьетнаме, а решение было бы послано в Верховный суд. Судья отказывал в этом, хотя, как частное лицо, как отец, признавал искренность и правоту подсудимых.

Наступила очередь Дэниэла Берригана давать свои показания. В своей большой речи он подробно рассказывал, как трудно далось ему решение участвовать в этом демонстративном акте гражданского неповиновения. Накануне Дэниэл всю ночь проспорил с братом и только утром решился участвовать в сожжении списков. Более всего на его решение повлияли поездка во Вьетнам и самосожжение школьника из города Сиракьюс (штат Нью-Йорк). В кульминационный момент своей пространной речи Дэниэл Берриган вдруг переходил на стихи — выступал не только как убежденный борец за мир, но и как поэт.

Дэниэл Берриган видел смысл и оправдание совершенного им и его друзьями поступка в том, чтобы оставались в живых все. Пьеса заканчивалась тем, что девять подсудимых признавались виновными в совершении уголовного преступления и были осуждены.

Узнав, что его пьеса ставится в Лос-Анджелесе, автор прислал исполнителям пленку с записью, где провозглашал: «Быть на сцене в наши дни — очень ответственно. Это значит быть человеком в особом смысле этого слова и сообщать что-то другому человеку. Поэтому, мне кажется, должна быть ясной связь между сопротивлением и театром... актеры говорят со сцены то же, что другие говорят в тюрьме, в подполье, в ссылке и даже в смерти, обращаясь к молчаливому большинству»⁴⁵². Поставленный в 1970 году, в самый разгар расовых боев, студенческих волнений, маршей и выступлений, спектакль производил очень глубокое и сильное впечатление. Г. Дэвидсон писал Д. Берригану о том, что «постановка “Катонсвиллской девятки” была, пожалуй, самой важной из того, что мы когда-либо делали; она оказала сильное влияние на артистов... труппу и зрителей, которые были глубоко тронуты»⁴⁵³. Спектакль показывался не только в Лос-Анджелесе, но и в Нью-Йорке, в большом внебродвейском театре «Феникс». Затем был экранизирован режиссером Гордоном Дэвидсоном. Фильм

⁴⁵² Bordman G. The Concise Oxford Companion to American Theatre, Oxford University Press, 1987. P. 46

⁴⁵³ Peters S.F. The Catonsville Nine: A Story of Faith and Resistance in the Vietnam Era, Oxford University Press, 2012. P. 314

демонстрировался на Каннском фестивале в 1972 году⁴⁵⁴.

Уже в своей ранней статье, только став художественным руководителем «Марк Тейпер Форум», Гордон Дэвидсон излагал свои планы по руководству коллективом. В художественном отношении он ориентировался на ансамбль, в Лос-Анджелесе — городе кинозвезд — он отказывался от приглашения знаменитых исполнителей. «Художественное развитие артистов возможно только при сотрудничестве в течение довольно продолжительного времени единого коллектива. Лишь тогда можно строить работу театра так, чтобы обеспечивать обучение и развитие всех творческих работников труппы»⁴⁵⁵, — считал Дэвидсон. Однако сосуществование рядом со студиями Голливуда не могло не мешать этому. Привлечение в труппу серьезных и зрелых актеров, которые должны составлять основу ансамбля, представляло труднейшую задачу из-за конкуренции с киностудиями. Из-за занятости артистов в кино и на телевидении было сложно долгосрочно планировать спектакли. Дэвидсон мечтал о том времени, когда сами актеры, их агенты и продюсеры кино, наконец поймут, что театр необходим в творческом росте каждого актера как художника. Тем не менее уже через несколько лет ему удалось создать небольшое «ядро» труппы и ввести репертуарную систему проката, показывая в конце каждого сезона не только новые пьесы, но и классику. Так, например, в 1975 году «мировая премьера» «Ящика теней» М. Кристофера чередовалась с популярной пьесой «Слишком много Джонсонов» известного американского драматурга начала XX века У. Джаллета. В сезоне 1976-1977 года в таком же порядке были показаны сначала «Как важно быть серьезным» О. Уайльда и «Травести» Т. Стоппарда, а затем в рамках Репертуарного фестиваля, посвященного десятилетию театра, прошли лучшие из новейших американских пьес: «Город Ангелов» С. Шепарда, а также мировая премьера «Леандер Стиллиуэл» Д. Раша и две новые пьесы Д. Бэйзли.

Еще через десять лет, в преддверии двадцатой годовщины театра, в статье,

⁴⁵⁴ CanBY V. 'Catonsville Nine' Begins Run as Film // New York Times, May 16, 1972. P. 48

⁴⁵⁵ Davidson G. A Beginning for Centre Theatre Group // The Best Plays of 1967-1968. P. 12

озаглавленной «Прямой и отраженный свет» Дэвидсон подводил итоги того, что удалось сделать за прошедшие годы. «Кроме главной сцены, — писал он, — действуют вторая сцена, мастерская, специальные проекты, литературные кабаре, передвижной театр для юношества и отделение телевидения и фильмов»⁴⁵⁶. В качестве особого достижения он отмечал, что ему наконец-то удалось сплотить вокруг себя ядро труппы, пусть небольшой, но постоянный коллектив единомышленников — режиссеров, сценографов. Но, как оказалось, ненадолго. Г. Дэвидсон старался убедить Попечительский совет и власти штата в необходимости постоянных затрат для сохранения художественной целостности коллектива. Однако лица, ответственные за финансирование коллектива, в своих решениях исходили из потребительского рейтинга — количества зрителей, пришедших на спектакль, частоты посещаемости и цены билетов. Позицию Дэвидсона занимало и большинство театральных критиков, которые в сложившихся условиях все более начинали влиять на зрителей, теряющих свою социальную и эстетическую независимость от профессионального мнения.

Проблеме формирования зрительской аудитории Г. Дэвидсон придавал особое значение. Все эти годы он выстраивал деятельность своего театра как отражение интересов всего городского сообщества, в пространстве которого сосуществуют и актеры, и зрители. Такое отношение привело к необходимости изучения и познания расового, этнического, культурного и социального многообразия Лос-Анджелеса, что творчески чрезвычайно обогатило коллектив, позволив отразить на сцене не только особенности жизни города, но и его дух. Дэвидсон активно сотрудничал с талантливыми драматургами, режиссерами и театральными коллективами не только Лос-Анджелеса и штата Калифорнии, но даже и Тихоокеанского побережья. Так, совместно с испаноязычным политическим «Эль Театро Кампезино» (El Teatro Campesino) под руководством Луиса Вальдеса состоялась успешная премьера пьесы «Костюм фасона “зут”» (1978), которая расширила и демократизировала аудиторию «Марк Тейпер

⁴⁵⁶ Davidson G. Direct and Reflected Light // Theatre Profiles № 7, Theatre Communications Group, New York, 1987. P. 58-67

Форум» за счет привлечения нового зрителя — латиноамериканцев, что отмечала авторитетная газета «Нью-Йорк Таймс»⁴⁵⁷. Через несколько лет таким же успехом пользовалась премьера мюзикла «Бандит» Луиса Вальдеса (1993) на музыку Лало Шифрина, поставленного как копродукция с «Эль Театро Кампезино». Критик «Лос Анджелес Таймс» Л. Вайнер писал, что драматург, «разрушая миф о бандите, заново его романтизирует и делает Гамлетом 90-х годов», при этом отмечая актеров С. Лопеса, П. Холли, С. Рэвилла и А. Мартинеса в роли главного героя Тибурсио Васкеса⁴⁵⁸.

В свою очередь постановки новых пьес, написанных афроамериканскими и афроазиатскими драматургами, привлекли совершенно новые категории зрителей, ранее никогда не посещавших театральные представления. Как писал Дэвидсон в периодическом издании «Театральные профили», отмечая двадцатилетие своей работы в «Марк Тейпер Форум»: «Мы работаем упорно и мыслим нетрадиционно, чтобы создать условия для всего творческого состава самого разного происхождения и цвета кожи и найти пути формирования многообразной зрительской аудитории, способной понять эти новые произведения»⁴⁵⁹.

Результаты исследования показали, что с этой задачей театр успешно справлялся. В течение почти четырех десятилетий (1967-2004) пока «Марк Тейпер Форум» работал под руководством Гордона Дэвидсона, число абонементодержателей было либо рекордным, либо очень высоким для региональных театров не только штата Калифорнии, но и всей страны.

Театру удалось с 1967 года, года создания, держать высокую планку по количеству абонементодержателей. Так, в сезоне 1978-1979 года они составляли 25 500 человек, при годовом числе посещений – 482 875⁴⁶⁰. В сезоне 1982-1983

⁴⁵⁷ Eder R. Stage, Taper Forum Presents 'Zoot Suit' // New York Times, May 4, 1978. Section C, P. 18

⁴⁵⁸ Winer L. Once Upon a Time in Old California: Luis Valdez's 'Bandido!' deconstructs the myth of 19th-Century legend Tiburcio Vasquez, playing up the tale's melodramatic elements // Los Angeles Times, June 10, 1994 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1994-06-10-ca-2434-story.html> (Дата обращения 13.03.2020)

⁴⁵⁹ Theatre Profiles № 8. P. 86

⁴⁶⁰ Theatre Profiles № 4. P. 90

года — 29 000 человек, при годовом числе посещений – 282 828⁴⁶¹. В сезоне 1983-1984 года количество владельцев годовых абонементов повысилось и составляло 30 000, при годовой посещаемости в 293 629 человек⁴⁶².

Анализ вышеперечисленных данных показывает интенсивную деятельность театра. При этом важно отметить, что совсем рядом работал театр «Амансон» с огромным зрительным залом, который сотрудничал с Бродвеем в прокате в Лос-Анджелесе самых успешных коммерческих проектов: мюзиклов, комедий, классических постановок для звезд. Правда, эта прокатная площадка бродвейских спектаклей привлекала в Лос-Анджелесе совсем иную публику, чем некоммерческий региональный театр Дэвидсона.

Разумеется, не каждый сезон спектакли «Марк Тейпер Форум» посещало за год почти полмиллиона зрителей — почти вдвое больше обычной посещаемости. Например, на пьесу Л. Вальдеса «Костюм фасона “зут”» спрос был так высок, что билеты раскупались задолго, постановка показывалась ежедневно в течение двух сезонов, для чего был снят еще один театр вместимостью свыше 1 000 мест. Подобные формы эксплуатации репертуара в «Марк Тейпер Форум» повторялись довольно часто, это еще раз доказывало — руководитель очень точно чувствовал общественную и социальную жизнь, что в свою очередь притягивало многочисленную зрительскую аудиторию.

В середине 1980-х годов, когда движение некоммерческих региональных театров стало важной составной частью театрального процесса в США, Дэвидсон уже прогнозировал приближающиеся трудности: «Мой театр процветает, как и все движение региональных театров, частью которого он является. Но ему, как и всему движению, угрожают экономические трудности и художественный дефицит»⁴⁶³. Чуткий художник, он одним из первых заметил, что в эти годы в стране значительно изменился общественный климат, угасло движение «новых левых», ослабел накал борьбы за гражданские права афроамериканцев и напор антивоенного движения. Наступило время неоконсерватизма. Экономические трудности 1980-х

⁴⁶¹ Theatre Profiles № 6. P. 128

⁴⁶² Theatre Profiles № 7. P.193

⁴⁶³ Davidson G. Direct and Reflected Light. P. 58

годов сказались на положении региональных театров в целом, так как вызвали снижение дотаций крупных корпораций и фондов, а также ассигнований Советов по культуре штатов и муниципалитетов. Это свидетельствовало о художественном дефиците, когда экономические соображения стали преобладать над творческими требованиями, о чем и предупреждал Дэвидсон. Распространение идей конформизма сказалось и на уровне драматургии — политические и социальные проблемы, экспериментальные поиски уступили место простому жизнеподобию, а изображение духовной жизни сменилось описанием обычной частной жизни людей. Следовательно, социальные настроения не могли не отразиться на положении театра, его популярности среди зрителей и в связи с этим на его отношениях с Попечительским советом, городскими властями, спонсорами и меценатами.

Однако Дэвидсон и в таких непростых условиях не снижал эстетический и мировоззренческий уровень театра «Марк Тейпер Форум». Он проявил необычайное умение находить талантливые и нужные зрителям пьесы, чаще в жанре семейной драмы, где помимо правдивого анализа причин распада семьи отражены еще и проблемы разрушения семейных и социальных связей в самом обществе. Художественный руководитель по-прежнему ставил талантливые пьесы, почти каждый сезон на сцене «Марк Тейпер Форум» появлялась мировая или американская премьера. В трудные для многих региональных театров времена, с середины 1980-х годов, в 1990-е и нулевые годы, когда одни театры закрывались, другие теряли своих руководителей, даже таких знаменитых и уважаемых, как Уильям Болл, создателя и многолетнего художественного руководителя Американского Консерваторского театра в Сан-Франциско, а третьи отказывались от высоких задач и первоначальных принципов ради выживания, Дэвидсон проводил прежнюю политику руководства региональным театром.

Положение «Марк Тейпер Форум» в значительной мере облегчалось тем, что руководство «Центральной Театральной Группы», которое осуществляло управление театрами «Амансон» и «Марк Тейпер Форум», видя достижения Дэвидсона в столь трудных обстоятельствах, предложило ему в 1989 году взять

на себя еще и художественное руководство театром «Амансон», не изменяя его назначению и целям. Дэвидсон принял предложение. Не посягая на основное направление этого театра, он повысил эстетический уровень репертуара и спектаклей. Став художественным руководителем крупнейшей в Калифорнии театральной организации, Дэвидсон существенно расширил и экономический ресурс «Марк Тейпер Форум», что позволило театру в новых обстоятельствах не менять прежнего курса. Отмечая свой тридцатилетний юбилей, «Марк Тейпер Форум» в сезоне 1996-1997 года сумел выпустить 9 спектаклей вместо обычных 6 постановок, так как на главной сцене был проведен фестиваль новых пьес «Новый театр сегодня» (где было 4 премьеры), показавший, что театр хранит свои традиции работы над значительными, актуальными, мультикультурными драматическими произведениями. В репертуарной политике наметились определенные изменения: ставилось больше классики, американской и мировой, мюзиклов, современных английских и ирландских пьес. Тем не менее каждый сезон Г. Дэвидсон обязательно включал в афишу «Марк Тейпер Форум» шесть новых спектаклей. Он сам часто их ставил, но не ограничивался этим, находя и привлекая талантливых постановщиков и артистов со всей страны, прежде всего из региональных театров. Особая дружба связывала его с руководителями театров Сиэтла, которых он часто приглашал показать их лучшие спектакли или перенести эти спектакли на сцену «Марк Тейпер Форум». Дэниэл Салливан, даже став знаменитым бродвейским режиссером, до самого окончания деятельности Дэвидсона в «Марк Тейпер Форуме» почти каждый сезон показывал там свои лучшие спектакли. Тесное сотрудничество установилось и с известным театром «Степпенвульф» из Чикаго. Началось все с того, что актер и режиссер Джон Малкович, став звездой Голливуда, успешно сыграл несколько ролей на сцене «Марк Тейпер Форум», о чем, например, свидетельствовала «Лос-Анджелес Таймс»⁴⁶⁴. В последующие годы, несмотря на значительное расстояние, разделяющее Лос-Анджелес и Чикаго, были даже подготовлены совместные копродукции. Сотрудничал «Марк Тейпер Форум» и с «Паблик

⁴⁶⁴ Sullivan D. A Future for 'Burn This' // Los Angeles Times, January 23, 1987 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1987-01-23-ca-709-story.html> (Дата обращения: 13.03.2020)

Театром» Джозефа Паппа, и с Американским Консерваторским театром, работавшим уже под руководством Керри Перлофф. Знаменитый американский актер Аль Пачино выбрал именно «Марк Тейпер Форум», когда в 1999 году решил показать позднюю пьесу Ю. О'Нила «Хьюи», являющуюся по существу двухчасовым монологом главного героя, выступив одновременно ее постановщиком и исполнителем, что подтверждала статья критика М. Филлипса в «Лос-Анджелес Таймс»⁴⁶⁵.

В самые трудные годы, когда многие региональные театры, а также лучшие внебродвейские труппы вынуждены были, чтобы не погибнуть, обратиться преимущественно к развлекательному репертуару, Дэвидсон на сцене «Марк Тейпер Форум» показывал важное и интересное, что появлялось в американской и мировой драматургии. Также он обращался к мировой классике, наследию Эсхила («Персы», 1993), Софокла («Электра», 2005), Овидия («Метаморфозы», 1971) или Б. Джонсона («Вольпоне», 1972), впервые в штате Калифорния познакомив зрителей с этими произведениями, выполняя свою просветительскую миссию.

Показательно, как широко Г. Дэвидсон представлял в театре русскую драматургию. Большое внимание он уделял А.П. Чехову, показав уже в своем третьем сезоне «Дядю Ваню» в постановке Г. Клермана (1969), а затем «Три сестры» (1976), «Лешего» (1994) и «Вишневый сад» (2005). Кроме этого в 1981 году Дэвидсон совместно с Э. Раббом поставил пьесу Дж. Драйвера и Дж. Хэддоу «Чехов в Ялте» («мировая премьера»). Помимо Чехова в театре показывали «Месяц в деревне» И.С. Тургенева (1983) и его же «Отцы и дети» в 1998 году в инсценировке Дж. Уокера под названием «Ничего святого» («американская премьера»).

Гордон Дэвидсон руководил театром «Марк Тейпер Форум» тридцать семь лет. Когда в 2004 году он решил уйти с должности художественного руководителя, его уговорили принять почетное звание Основателя-

⁴⁶⁵ Phillips M. Pacino's Payoff // Los Angeles Times, June 29, 1999 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1999-jun-29-ca-51094-story.html> (Дата обращения: 13.03.2020)

Художественного руководителя (Founding Artistic Director), так как его заслуги в области этого регионального театра были очевидны и бесспорно признаны сценическими деятелями США. Действительно, Гордон Дэвидсон дольше всех из создателей некоммерческих региональных театров США руководил коллективом, не отступая от первоначальных творческих замыслов. Поэтому нет ничего удивительного в том, что под его руководством театр «Марк Тейпер Форум» добился признания американского театрального сообщества и был награжден большинством существующих в стране премий и наград, включая премии «Тони» за его выдающиеся спектакли. В течение почти сорока лет Дэвидсон, несмотря на подчас тяжелые экономические условия, оставался верным тому пониманию основных принципов искусства театра, которое сформулировал его старший товарищ и учитель Гарольд Клерман, что задачи некоммерческого регионального театра — художественная и воспитательная, необходимые настоящему зрителю, а не всеобъемлющее развлечение.

Однако новое, хотя и почетное звание фактически означало уход Дэвидсона от руководства театром, что и подтвердилось весьма скоро. Уже через несколько лет под другим руководством «Марк Тейпер Форум» потерял свое неповторимое лицо, став неотличимым от «Амансона», превратившись в такую же прокатную площадку для гастролирующих коммерческих трупп и бродвейских хитов. Театр даже потерял свое имя, став одной из неотъемлемых частей «Центральной Театральной Группы». К сорокалетию театра новое руководство провело грандиозную реконструкцию, стоившую 30 миллионов долларов, в результате которой было произведено обновление всего сценического оборудования, расширены помещения и удобства для зрителей, вплоть до парковок, о чем подробно описывалось в статье газеты «Нью-Йорк Таймс»⁴⁶⁶. В честь спонсора, выделившего 2 миллиона долларов⁴⁶⁷ из Фонда

⁴⁶⁶ Pincus-Roth Z. A Los Angeles Theater Is Renovated, Relieving Headache-Inducing Quirks // New York Times, August 26, 2008 [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

<https://www.nytimes.com/2008/08/27/theater/27taper.html> (Дата обращения: 13.03.2020)

⁴⁶⁷ Taper Forum adds a Taper // Los Angeles Times, January 4, 2008 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2008-jan-04-et-quick4.s5-story.html> (Дата обращения: 13.03.2020)

Марка Тейпера на реконструкцию, новое помещение было переименовано в Аудиторию Амелии Тейпер (Amelia Taper Auditorium).

Трансформация регионального театра «Марк Тейпер Форум» в безликую театральную организацию носила символическое значение, подтверждая тенденцию кризисного периода некоммерческих театров в США, зависимых от негосударственных источников финансирования. Их дефицит бюджета мгновенно отражался на основополагающих принципах регионального театра, постепенно отменявший завоевания художественно-творческого развития как главного фактора поступательной эволюции некоммерческого театрального коллектива.

Анализ творческо-организационной деятельности «Марк Тейпер Форум» показал первоочередную и главенствующую роль художественного лидера, каким был Гордон Дэвидсон. Однако отсутствие учеников и последователей, способных в дальнейшем возглавить коллектив и продолжить наполнять его новыми яркими спектаклями, развивающими зрительскую аудиторию, оказалось крайне негативным фактором, определившим изменение автономного статуса театра.

Организационная система американской некоммерческой творческой структуры – более подвижная и гибкая к реформированию в сравнении, например, с государственными театрами Европы и России – в данной ситуации сыграла отрицательную роль в перспективном развитии театрального коллектива, не направленного на сохранение достижений и художественного опыта.

3.5. Репертуарный театр Беркли (штат Калифорния)

Беркли – город на Тихоокеанском (Западном) побережье США в штате Калифорния, часть городской конгломерации Сан-Франциско, расположенный на восточном берегу залива Сан-Франциско. Беркли – важный научный центр США. При Калифорнийском университете (около 30 000 студентов) действуют национальные лаборатории, музеи, научно-исследовательские центры. Это

престижный пригород Сан-Франциско, где проживает творческая интеллигенция, располагаются книжные издательства, Колледж бизнеса, Научно-исследовательский институт математики. Население, представляющее собой высокообразованную часть общества, ученых, студенчество, стало испытывать потребность в появлении драматического театра во второй половине XX века.

Репертуарный театр Беркли (Berkeley Repertory Theatre) был основан в 1968 году и стал одним из первых на Западном побережье США постоянным профессиональным региональным театром. Небольшая группа студентов драматического отделения во главе с Майклом Лейбертом (Michael Leibert) поставила задачу улучшить культурную ситуацию в Беркли и создать взаимодействие между университетом, городом и профессиональным театром. Для этого выпускники университета решили пригласить опытных профессионалов и, используя их знания, умения и таланты, создать новый театр, где, играя лучшие произведения классической драматургии, в совместной работе, с постоянной труппой они могли бы вырасти в настоящий творческий коллектив с ансамблем актеров, драматургами, режиссерами, сценографами и техническим персоналом. Творческий порыв Лейберта и его единомышленников осуществился, несмотря на то, что начинали они очень скромно.

Первые годы коллектив работал в бывшем магазине, где устроили зрительный зал на 153 места, а вместо сцены приспособили витрину, и таким образом получилась популярная тогда сцена-арена, окруженная с трех сторон зрителями. В этом небольшом зале труппа проработала десять лет, ставя преимущественно классику – от древнегреческих трагедий, Шекспира, комедий эпохи Реставрации, Мольера, драм Шоу и Чехова до произведений Брехта и О'Нила. Университетские выпускники и профессионалы, объединенные общими художественными взглядами, творчеством и дружескими отношениями, развивались в процессе длительной совместной работы. Это был актерский театр, где возникающей между зрителями и артистами энергии помогала камерность сценического пространства, близость зрителя к актерам. Новый

коллектив постепенно завоевал своего зрителя. Активно росла подписка на абонементы. В 1976 году у театра было уже 4 469 подписчиков, а средняя заполняемость зала составляла 83%, продажа билетов приносила почти 90% дохода⁴⁶⁸.

В городе появилась идея о необходимости постройки специально для театра более просторного здания. С приближением десятилетнего юбилея коллектива эти планы стали реализовываться. Провели кампанию по сбору средств, в ней участвовали крупные фонды, местные спонсоры и компании, Совет по искусству штата Калифорния и многие зрители.

Архитектура нового здания театра, открытого в 1980 году, своеобразна и необычна. Внутреннее пространство идеально подходило для реализации замыслов художественного руководителя М. Лейберта, где главным на сцене был актер. Поэтому все в зрительном зале на 400 мест было сконструировано таким образом, чтобы внимание концентрировалось на исполнителях: асимметричная современная сцена, где совсем не было места сверху и практически отсутствовало закулисное пространство. Следовательно, все внимание зрителя было обращено к тому, что актер делал на сцене. Еще одна особенность здания заключалась в том, что актерам, для того, чтобы выйти на сцену, приходилось пройти через административные помещения. Лейберт полагал, что подобное новшество дает возможность людям, работающим не за кулисами, а в различных организационных подразделениях, не связанных напрямую с показом спектакля, не терять связь с актерами и чувствовать себя причастными к творческому процессу. Художественный руководитель считал это очень важным компонентом единства коллектива регионального некоммерческого театра.

Была создана и вторая сцена на 70 мест, так как экспериментальная работа стала занимать все большее место. Росло стремление не ограничиваться только классикой, расширять репертуарное предложение, осваивая новые темы,

⁴⁶⁸ Theatre Profiles № 3. P. 37

осуществляя постановки современных произведений, учитывая пожелания зрителей. В десятом сезоне театр впервые поставил две новые пьесы местных драматургов, специально написанные для коллектива. Их «мировые премьеры» подтверждали распространение этого явления в театрах США. Особой известности они не принесли, но ознаменовали новый этап в развитии театра. Постоянное обращение к современности, опыты в различных стилевых направлениях обогащали художественную направленность творческого коллектива, позволяли успешно ставить на своей сцене пьесы Ю. О'Нила, Б. Брехта, Т. Уайлдера, Т. Уильямса и многих современных драматургов США и Европы, что помогло привлечь нового, более молодого зрителя, сохранив при этом прежнюю преданную аудиторию. Результатом роста популярности театра стало избрание нового состава Попечительского совета, который сумел собрать больше средств для расширения деятельности театра и культурно-просветительской работы. Важнейшим достижением стало то, что кроме проведения выездных спектаклей и лекций в школах начали круглогодичное обучение выпускников средних школ и колледжей путем привлечения к практической работе в профессиональном театре. Была введена специальная должность заведующего образовательным отделом (Educational Director). Это дало возможность театру серьезно подойти к вопросу формирования своей будущей аудитории, а также создания кадрового потенциала для различных подразделений театра.

В 1984 году М. Лейберт ушел из театра, и на смену ему пришла Шерон Отт (Sharon Ott), которая продолжила политику своего предшественника. Преемственность политики оказала важное позитивное воздействие на дальнейшее развитие этого регионального театра. Показывая каждый сезон семь новых пьес на двух сценах, она придерживалась линии сбалансированного репертуара, уделяя равное внимание классике и современным произведениям, среди авторов которых появлялось все больше новых имен: Дэвид Мэмет, Сэм Шепард, Эмили Манн. Художественная политика определяющее влияние имела на высокие результаты организационно-продюсерской деятельности театра, в

названии которого принципиально значилось слово «репертуарный».

Стабильно продолжался рост количества зрителей. В сезон 1983-1984 года посещаемость составляла 118 тысяч зрителей, а число подписчиков на абонементы достигало 12 600⁴⁶⁹. В сезоне 1991-1992 года у театра было уже 15 700 абонементодержателей⁴⁷⁰. Эти показатели необычайно высоки для такого небольшого города, как Беркли, с численностью населения, по данным Бюро переписи населения США на 1991 год, около 103 тысяч человек. Соответственно вырос и бюджет: в сезоне 1983-1984 года он составлял 1 361 443 доллара⁴⁷¹, а в 1991-1992 году уже достиг 4,1 миллиона долларов⁴⁷².

В 1997 году художественным руководителем Репертуарного театра Беркли стал Тони Такконе (Tony Tassone), энергичный и динамичный деятель, остро чувствующий современность. Вместе с управляющим директором Сюзен Медак, которая работала в этом качестве с 1990 года, новый художественный руководитель решительно перестроил направленность театра, сделав основной репертуарной линией постановку новейшей драматургии, рассчитанной на самые широкие интересы молодых зрителей, студенчества, в том числе афроамериканцев. Акцент делался на премьеры на территории Западного побережья США, то есть использовании удачных постановок новых пьес, уже показанных в театрах в других регионах страны. Такконе также первым часто ставил на своей сцене новые произведения уже известных или неизвестных драматических писателей. А в случае успеха переносил постановки из Репертуарного театра Беркли в театры Нью-Йорка. Так случилось, например, с пьесой «Мост и туннель» С. Джонс, в 2006 году показанной на Бродвее, «Эвридикой» С. Рул и «Мимолетным странным» (Марка Стюарта (Стью)), летом 2007 года перенесенными на офф-Бродвей, а пьеса Стью, кроме того, весной 2008 года прошла еще и на Бродвее.

⁴⁶⁹ Theatre Profiles № 7. P.106

⁴⁷⁰ Интервью Самитова Д.Г. с директором по образованию Репертуарного театра Беркли Фэйлесс Лук (Беркли, 23 июля 1991 года) в монографии «Продюсирование некоммерческого театра: История, социология, менеджмент, маркетинг, правовые аспекты региональных театров США». С. 397

⁴⁷¹ Theatre Profiles № 7. P.106

⁴⁷² Интервью Самитова Д.Г. с директором по образованию Репертуарного театра Беркли Фэйлесс Лук (Беркли, 23 июля 1991 года) в монографии «Продюсирование некоммерческого театра: История, социология, менеджмент, маркетинг, правовые аспекты региональных театров США», С. 397

Большое внимание Такконе уделял музыкальным спектаклям, чрезвычайно популярным среди молодежной аудитории по всей стране. Например, в сезоне 2009-2010 года из семи пьес три принадлежали этому направлению, хотя и в разных жанрах. Рок-опера «Американский идиот» Грина Дэя повествовала о приключениях группы рабочих из пригорода, отправившихся сначала в поисках счастья в огромный город, а потом уехавших в американскую глубинку центральной части страны, спасаясь от мира, полного разочарования и обманов. Постановка имела такой успех, что вместо запланированных пяти недель шла с аншлагом два месяца⁴⁷³. Спектакль был отмечен премией «Тони» в двух номинациях⁴⁷⁴. Большим успехом пользовался новый мюзикл «Подруга», «мировая премьера», с нежными любовными песнями Мэтью Суита из его одноименного альбома. Сюжет был построен как развитие отношений от незабываемой первой встречи к первому поцелую, то есть по канонам мюзикла когда парень встречает девушку, только в спектакле Репертуарного театра Беркли «парень встречает... парня»⁴⁷⁵. И, наконец, «Оратория Аурелии» В.Т. Чаплин уносила зрителей в волшебный мир цирка, с его чудесами, фокусами, превращениями, акробатикой, танцами, камерной музыкой и цыганским джазом. Если к ним добавить еще спектакль «Возвращение домой» А. Фугарда, новую драму очень популярного в США драматурга, где героиня после побега в город через десять лет возвращается в родную негритянскую деревню и решает отныне жить честно и пристойно ради сына, а также вечер одноактных пьес знаменитого Тони Кушнера, насыщенных выдумкой, фантазией, остроумием и юмором, то по этим спектаклям прослеживается характерная репертуарная линия, рассчитанная на широкие вкусы. Даже при экспериментальном характере или неизвестности авторов оставшихся двух других произведений, включенных в показ на этот сезон, театр имел высокую заполняемость зрительного зала, а следовательно, и

⁴⁷³ Jones K. American Idiot, a Bay Area Smash, Will Play to Nov. 15 // Playbill, September 30, 2009. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://web.archive.org/web/20100122211428/http://www.playbill.com/news/article/133382-American-Idiot-a-Bay-Area-Smash-Will-Play-to-Nov-15> (Дата обращения: 25.03.2020)

⁴⁷⁴ Tony Awards Winners 2010 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.tonyawards.com/winners/year/2010/category/any/show/any/> (Дата обращения: 12.05.2020)

⁴⁷⁵ Girlfriend, Season 2009-2010, Berkley Rep [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.berkeleyrep.org/season/0910/3656.asp> (Дата обращения: 25.03.2020)

доходы от продажи билетов.

Умелое продюсирование театра, включающее в себя творческий профессионализм, актуальность и современность выбранного репертуара, точный расчет на зрительский спрос, ориентация на широту интересов зрителей, открытие новых авторов позволили руководителям Репертуарного театра Беркли сделать его одним из важных региональных некоммерческих театров США, чей бюджет превышал 10 миллионов долларов⁴⁷⁶. За двенадцать лет работы Такконе осуществил 35 постановок. При нем «Беркли Реп», как его все чаще стали называть, получил в 1997 году премию «Тони» в качестве лучшего регионального театра⁴⁷⁷.

В 2001 году рядом с первым зданием театра был построен больший, на 600 мест, «Роуда Театр» (Roda Theatre) с классической сценой⁴⁷⁸. В том же 2001 году была открыта Театральная школа Репертуарного театра Беркли (Berkeley Rep School of Theatre), которая предлагала обучение различным театральным специальностям для всех возрастов и способностей. В этой школе проводились все культурно-образовательные программы, предназначенные как для молодежи, так и учителей. В школе организовали «Совет тинэйджеров» (Teen Council), объединяющий любителей театра всех школ Западного побережья, а наиболее известным мероприятием из проводимых здесь являлся ежегодный фестиваль одноактных пьес тинэйджеров, где все делали сами школьники: писали пьесы, ставили их, режиссировали и исполняли. Это особенно ясно свидетельствовало о том, что, несмотря на чрезмерное увлечение театра в первое десятилетие XXI века своими финансовыми и организационными успехами и отступление от художественных принципов, заложенных основателями, руководство не забывало об ответственности перед общественностью своего города, о своей роли в общекультурном развитии молодого поколения, проживающего в этом регионе.

⁴⁷⁶ Theatre Directory 2006-2007. P.15

⁴⁷⁷ Tony Awards Winners 1997 [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

<https://www.tonyawards.com/winners/year/1997/category/regional-theatre-tony-award/show/any/> (Дата обращения: 25.03.2020)

⁴⁷⁸ Berkeley Repertory Theatre [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

https://www.berkeleyrep.org/rentals/images/facility_use.pdf (Дата обращения: 26.03.2020)

Творческо-организационный опыт Репертуарного театра Беркли закладывал основу для нового осмысления функционирования региональных театров как культурно-образовательного центра США. В обучающих программах Театральной школы театра ежегодно участвовало 20 000 человек⁴⁷⁹, что являлось подтверждением масштабной работы социокультурного значения по дополнительному расширению зрительской аудитории.

Открывшийся в среде интеллектуалов, располагающийся в районе Бэй на восточном берегу залива Сан-Франциско среди многоуровневых университетских социальных групп Репертуарный театр Беркли с первых дней своего основания сумел завоевать авторитет среди потенциальных зрителей престижного региона и затем существенно расширить зрительскую аудиторию. Стремление к формированию актерского ансамбля при первом художественном руководителе театра Майкле Лейберте давало возможность развитию актера от роли к роли, но в конечном итоге сменилось разовым приглашением артистов на участие в спектаклях, что постепенно ликвидировало труппу театра. Так функционировала контрактная система в большинстве региональных театров США ввиду, прежде всего, высокой стоимости содержания постоянной труппы в течение всего сезона. Но ее отсутствие не привело театр к творческому кризису. Театр перенес внимание с актерского ансамбля на репертуарную политику для вкусовых многообразий интеллектуального зрителя с включением специальных направлений и сюжетов — афроамериканских, сексуальных меньшинств, музыкальных, молодежных — которые востребованы современным социополитическим развитием общества. Эти векторы развития во многом определялись и миссией театра: «...стремиться развлекать зрителя, бросая ему вызов, провоцируя гражданскую активность и вдохновлять людей увидеть мир по новому»⁴⁸⁰.

⁴⁷⁹ Berkeley Repertory Theatre [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

<https://www.berkeleyrep.org/about/whoweare.asp#tabbed-nav=mission> (Дата обращения: 12.05.2020)

⁴⁸⁰ Ibid.

3.6. Театр «Степпенвульф» в Чикаго (штат Иллинойс)

Театр «Степпенвульф» образовался в 1974 году из студенческого любительского коллектива в городе Дирфилд штата Иллинойс. Инициаторами его создания были Терри Кинни (Terry Kinney), Джефф Перри (Jeff Perry) и Гэри Синиз (Gary Sinise), в последующие годы они поочередно выступали в качестве режиссеров и художественных руководителей коллектива. Этот театр начинался как содружество студентов. Его отличительной чертой являлась ориентация на постоянную труппу, слаженный ансамбль единомышленников. Все члены труппы — актеры, режиссеры, а также драматург, сценограф — выпускники университета штата Иллинойс, объединенные одной школой, общими взглядами на цели и задачи сценического искусства. Даже несмотря на то, что в театре был художественный руководитель, все, начиная с идей, замыслов и планов и заканчивая утверждением репертуара, решалось коллективно. Поэтому полное название коллектива принципиально обозначалось как «Театральная труппа Степпенвульф» (Steppenwolf Theatre Company). Первый полноценный сезон они показали лишь в 1976 году, в подвале одной из школ предместья Чикаго, где устроили театр⁴⁸¹. Получив некоторую известность и признание, в 1980 году театральная труппа переехала в Чикаго в театр на 134 места в Центре Джейн Адамс⁴⁸². Чикаго как крупный культурный региональный центр подходил для дальнейшего развития коллектива, имевшего долгосрочные творческие планы. Возможность получения статуса некоммерческой организации позволяла использовать дополнительные источники финансирования в виде пожертвований, помощи благотворительных фондов. Это помогало укреплять материальную базу театра, а город, являясь столицей Большого Чикаго – крупнейшего театрального региона, мог обеспечивать творческие возможности коллектива, а главное, формировать зрительскую аудиторию.

Труппа «Степпенвульфа» — редкое явление в американском театре. Коллектив в первоначальном составе из девяти человек долгое время работал в

⁴⁸¹ Mayer J. Steppenwolf Theatre Company of Chicago: In Their Own Words, Methuen Drama, 2016. P. 19

⁴⁸² History of Steppenwolf Theatre Company [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.steppenwolf.org/ensemble/history/> (Дата обращения: 27.03.2020)

Чикаго, увеличивая число зрителей. Репертуар тщательно обдумывался и отбирался так, чтобы все актеры могли играть в самых разных пьесах, в том числе затрагивающих острые социальные темы. Иногда они ставили и классику, но преимущество было на стороне современной драматургии. Первые большие успехи театра были связаны с постановками пьес Т. Уильямса, Л. Уилсона, С. Шепарда, Дж. ДиФуско, а также англичан С.-И. Тейлора, Г. Пинтера, К. Черчилля. Высшую театральную награду города Чикаго — Премию Джозефа Джефферсона (Joseph Jefferson Awards) — получили спектакли «Стеклозверинец» (1979), «И соловей пел» С. Тейлора (1983), «Бальзам в Галааде» Л. Уилсона (1981), «Настоящий Запад» С. Шепарда (1982)⁴⁸³. Показательно, что каждый раз премия присуждалась не только режиссерам-постановщикам, но и лучшим актерам, включая исполнителей второго плана, и даже всему артистическому ансамблю за спектакль «Трассирующие» в 1984 году. Награждение этого спектакля доказывает принципиальную особенность театра «Степпенвульф» как коллектива, которому удалось не только создать, но и постоянно поддерживать уникальный творческий ансамбль. Союз актеров, постановщиков, художников и других творческих деятелей отличали его от подавляющего большинства региональных театров США. Спектакль «Трассирующие» продемонстрировал главенствующую роль долговременного сотворчества ансамбля, что во многом было тождественно репертуарному театру с постоянной труппой, к которому всегда так стремились американские некоммерческие театры.

Режиссер Гэри Синиз увидел эту пьесу в Лос-Анджелесе, в небольшом некоммерческом театре «Одиссей». Спектакль и сама пьеса возникли из коллективной работы артистов, ветеранов войны во Вьетнаме, во главе с актером и режиссером Дж. ДиФуско. Основанная на личном опыте картина войны, увиденная глазами простых солдат, произвела на чикагского режиссера сильное впечатление. Он захотел поставить этот спектакль со своими артистами.

⁴⁸³ The Jeff Awards Archives [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.jeffawards.org/archives> (Дата обращения: 27.03.2020)

Предстояла огромная работа, так как Г. Синиз старался достигнуть той степени правды, которой добились исполнители в театре «Одиссей», опиравшиеся на то, что они видели и чувствовали на войне. Для того чтобы его молодые, не знавшие войны актеры сумели показать нечеловеческие трудности военной жизни, ощутить то чувство товарищества, которое объединяет солдат на войне, режиссер проводил репетиции по типу учебного лагеря для новобранцев, устраивал на озере Мичиган в морозы походы и ночевки. Актеры вместе преодолевали трудности, что помогло им достигнуть той же убедительности и правды, которые характеризовали оригинальный спектакль и были совершенно необходимы при обращении к подобной теме.

В пьесе показана судьба солдата, посланного воевать во Вьетнам. Начиная с призыва в армию, подготовительной муштры, когда ломается воля человека, и он становится послушным в чужих руках. Тяжелые переходы в полной выкладке показывали предельное напряжение всех сил, когда физические и психические ресурсы людей истощены до конца⁴⁸⁴.

В спектакле ужасы войны перемежались интермедиями-пантомимами в стиле народного вьетнамского театра «туонг», когда под национальные мелодии зрителям можно было отдохнуть от напряжения и жестокости военных сцен, когда вместо зверства солдат перед ними раскрывался душевный мир людей. Спектакль «Трассирующие» пользовался большим успехом, что повлияло на получение театром премии Тони в 1985 году как лучший региональный театр⁴⁸⁵.

К десятилетнему юбилею своего существования коллектив уже занимал в Чикаго одно из ведущих мест среди театров «off-Loop», наряду с театрами «Органик» и «Уиздом Бридж». Если в 1974 году весь бюджет театра составлял 12 000 долларов⁴⁸⁶, то к сезону 1983-1984 года он возрос до 634 864 долларов, а число подписчиков на абонементы достигло 3 029 человек⁴⁸⁷. При этом годовая

⁴⁸⁴ Traces, A Play Conceived by John DiFusco, Dramatists Play Service Inc, 2000. – 75 p.

⁴⁸⁵ Tony Awards Winners 1985 [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

<https://www.tonyawards.com/winners/year/1985/category/any/show/any/> (Дата обращения: 15.05.2020)

⁴⁸⁶ Mayer J. Steppenwolf Theatre Company of Chicago: In Their Own Words. P.40

⁴⁸⁷ Theatre Profiles № 7. P. 264

посещаемость театра составила 55 тысяч зрителей⁴⁸⁸, что объясняется резким ростом популярности спектаклей «Степпенвулф», в частности «Трассирующих». К тому же к юбилею были подготовлены и премьеры классических произведений — «Три сестры» А. Чехова в постановке известного деятеля региональных театров Остина Пендлетона и «Фрекен Юлия» А. Стриндберга в постановке Тома Ирвина.

Именно в эти годы постановки театра «Степпенвулф» стали известными среди региональных театров страны, театр часто приглашали на гастроли. Очень высоко был оценен нью-йоркской критикой спектакль «Настоящий Запад» С. Шепарда⁴⁸⁹, получивший в 1983 году офф-бродвейскую премию «Оуби» в номинациях «Лучший режиссер» — Г. Синиз и «Лучший актер» — Дж. Малкович⁴⁹⁰. В том же году «И соловей пел» С. Тейлора в постановке Т. Кинни с успехом показывался в зале «Митци Ньюхаус» в театре Линкольн-центра в Нью-Йорке⁴⁹¹. Через год «Бальзам в Галааде» Л. Уилсона, показанный на сцене знаменитого тогда экспериментального театра «Секл Репертори Компани», одним из основателей которого был автор пьесы, стал настоящим хитом сезона в Нью-Йорке. Он удостоился положительных рецензий в газете «Нью-Йорк Таймс»⁴⁹² и в журнале «Кристиан Сайнс Монитор»⁴⁹³. Особое внимание обращает на себя глубокая статья театрального критика Р. Брустейна под названием «Триумф постнатурализма»⁴⁹⁴. Уже само название определяло отношение автора к просмотренному спектаклю — не просто положительное и одобрительное, а восторженное. Такая оценка была вызвана главным образом не самой пьесой Л. Уилсона, а ее интерпретацией постановщиком Джоном Малковичем, ибо он сумел, не нарушая ни текста, ни духа пьесы, написанной в натуралистическом и документальном стиле, использовать ее как сценарий для

⁴⁸⁸ Ibid.

⁴⁸⁹ Gussow M. Shepard's 'West' Revived and Restored // New York Times, October 18, 1982. Section C, P.18

⁴⁹⁰ Obie Awards Winners 1983 [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

<https://www.obieawards.com/events/1980s/year-83/> (Дата обращения: 22.05.2020)

⁴⁹¹ Rich F. 'Nightingale,' World War Ii Britain // New York Times, November 28, 1983. Section C, P. 14

⁴⁹² Rich F. Revival of 'Balm in Gilead' // New York Times, June 1, 1984. Section C, P. 5

⁴⁹³ Beaufort J. Definitive revival of Lanford Wilson's first full-length play; Balm in Gilead; Play by Lanford Wilson. Directed by John Malkovich // The Christian Science Monitor, June 18, 1984 - [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.csmonitor.com/1984/0618/061805.html> (Дата обращения: 22.05.2020)

⁴⁹⁴ Brustein R. Reimagining American Theatre, Elephant paperbacks, Chicago, 1992. P. 33-36.

импровизаций в пиранделловской и брехтианской манере, где все значительные роли были блистательно исполнены труппой театра «Степпенвульф» во главе с Гэри Синизом и Лори Меткалф.

Когда в 1985 году театру «Степпенвульф», первому из чикагских театров, была присуждена премия «Тони» как выдающемуся региональному театру⁴⁹⁵, многие некоммерческие драматические коллективы США предложили ему перенести на свои сцены лучшие постановки. Их успешные спектакли показывали в региональных театрах США, на фестивалях в Перте и Сиднее в Австралии.

В марте 1986 года в театре «Хэмстед» состоялась лондонская премьера спектакля «Сироты» по пьесе Л. Кесслера. Грегори Синиз в своей автобиографической работе связывал его успех с участием знаменитого британского артиста Альберта Финни⁴⁹⁶. Постановку посетили актеры мирового уровня Энтони Хопкинс, Ванесса Редгрейв, Шон Коннери. Дальнейший перенос показов спектакля из зала «Хэмстед» на 173 места в район Вэст Энда – театр «Аполло», вмещающий 775 зрителей, также подтвердил повышенный зрительский спрос и международную творческую реализацию гастрольного проекта «Степпенвулфа».

Режиссеров и актеров стали приглашать в другие театры США, на телевидение, в кино. Самая большая слава досталась спектаклю «Гроздь гнева» (1988) по знаменитому роману Джона Стейнбека, права на его показ даже купили для постановки на Бродвее. Известный в Чикаго режиссер этого спектакля и автор инсценировки Фрэнк Галати создал блестящий образец социально значимого и выдающегося в художественном отношении сценического произведения, имевшего в Чикаго успех и вызвавшего единодушный интерес и одобрение не только местными, но и влиятельными изданиями США. Нью-йоркский театральный обозреватель Фрэнк Рич отмечал верность замыслу и глубину этой инсценировки лучшего романа Д. Стейнбека,

⁴⁹⁵ Tony Awards Winners 1985 [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

<https://www.tonyawards.com/winners/year/1985/category/any/show/any/> (Дата обращения: 17.05.2020)

⁴⁹⁶ Sinise G. Grateful American: A Journey from Self to Service, Harper Collins Publishers, New York, 2019. P.90-91

рассказывавшего в своей эпопее о странствиях из Оклахомы в Калифорнию фермеров, вынужденных покинуть свои земли из-за экономических трудностей⁴⁹⁷. В годы Великой депрессии большая семья Джоудов в поисках работы пересекает на своем грузовике почти всю страну и при этом сохраняет в экстремальных условиях доброту и человечность, веру в справедливость.

Отдавая должное изобретательности и лаконичности оформления, передающего все разнообразие изображаемых ландшафтов и самобытность характеров, использованию образов-символов и музыкального сопровождения в стиле «кантри», критик «Нью-Йорк Таймс» главное внимание уделял уровню игры актеров, глубокой, правдивой и эмоциональной сыгранности ансамбля, состоящего из сорока одного исполнителя⁴⁹⁸. При этом другие рецензенты обращались к выдающемуся фильму Джона Форда «Гроздь гнева», снятому в 1939 году, сразу же после публикации романа, в котором были заняты крупнейшие актеры того времени — Генри Фонда или Джоан Каррадин, и сравнивали их с исполнителями тех же ролей в спектакле театра «Степпенвульф» — Гэри Синизом и Терри Кинни⁴⁹⁹, что уже само по себе весьма показательно.

Однако, несмотря на положительные отзывы прессы, привычная бродвейская публика не пошла на спектакль, и причины этого были совсем не эстетического порядка. Бродвейский зритель привык к развлекательному репертуару. Смелый и социально правдивый спектакль о страданиях и героизме простых американцев в разгар Великой депрессии совсем не привлекал постоянного посетителя бродвейского театра, живущего в период влияния неоконсервативных идей на общество потребления. Отсутствие аншлагов привело к значительному сокращению сроков показа постановки. В то же самое время спектакль пользовался успехом у интеллектуального зрителя как на гастролях по городам США, так и за границей. Особенно успешными стали гастролы театра «Степпенвульф» в Королевском Национальном театре

⁴⁹⁷ Rich F. New Era for 'Grapes of Wrath' // New York Times, March 23, 1990. Section C, P. 1

⁴⁹⁸ Rich F. Chicago's Steppenwolf Group Adapts 'The Grapes of Wrath' // New York Times, October, 6, 1988. Section C, P. 25

⁴⁹⁹ Thor Eckert Jr. Steppenwolf Stages a Steinbeck Epic. Commitment Shines in adaptation of 'Grapes of Wrath' // The Christian Science Monitor, November 3, 1988 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.csmonitor.com/1988/1103/lgrape.html> (Дата обращения: 19.05.2020)

Великобритании, о чем свидетельствует статья Ричарда Кристиансена в журнале «Чикаго Трибьюн»⁵⁰⁰.

Спектакль «Гроздь гнева» был отмечен американским театральным сообществом, и ему, несмотря на серьезную конкуренцию на Бродвее, в 1990 году была присуждена премия «Тони» в номинациях «Лучший режиссер» и «Лучшая пьеса»⁵⁰¹, что явилось признанием деятельности театра «Степпенвульф» и роли регионального некоммерческого театра в целом.

Рассматривая творческую деятельность театра, на первый взгляд очевидно, что он уверенно и целенаправленно развивал собственные художественные принципы. Но более глубокое рассмотрение и исследование организационных и структурных основ коллектива выявляет проблему роста, с которой сталкивались многие региональные театры. Неслучайно в своей книге «Переосмысляя американский театр»⁵⁰² Р. Брустейн, обращаясь к театру «Степпенвульф», отмечал, что театр переживал кризис: члены труппы, долгие годы дружно работавшие в своем коллективе, получив известность, стали покидать родное гнездо, соблазняясь более выгодными предложениями ролей в кино и на телевидении. Он выражал надежду на то, что коллектив сумеет преодолеть сложившуюся ситуацию. Эта проблема Брустейна очень тревожила, и он часто в своих работах возвращался к ней с позиции действующего руководителя одного из лучших региональных театров, заинтересованного в выявлении сути происходящих в них процессов.

Исторический опыт развития некоммерческих театров США показал, что подобные ситуации стали характерным явлением в жизни региональных коллективов США, когда созданная труппа, с трудом сформированная в сложившийся ансамбль, вдруг разрушалась. Комплексный анализ деятельности американских некоммерческих региональных театров подтверждает, что подобная ситуация возникала, в основном, по двум причинам. Во-первых, чаще

⁵⁰⁰ Christiansen R. Steppenwolf's 'Grapes of Wrath' Gets Rave Reviews in London // Chicago Tribune, June 23, 1989 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-1989-06-23-8902110842-story.html> (Дата обращения: 19.05.2020)

⁵⁰¹ Tony Awards Winners 1990 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.tonyawards.com/nominees/year/1990/category/any/show/any/> (Дата обращения: 19.05.2020)

⁵⁰² Brustein R. Reimagining American Theatre, Elephant Paperbacks, Chicago, 1992. – 321 p.

всего это зависело от позиции Попечительского совета, который отказывался финансировать содержание постоянной труппы как слишком дорогой, предпочитая более дешевую систему ежегодных контрактов с актерами или даже контрактов на одну постановку. Наиболее типично, согласно проведенному выше исследованию, это проявилось в ситуациях с Репертуарным театром Линкольн-центра в Нью-Йорке и уходом Уильяма Болла из Американского Консерваторского театра в знак протеста против решения Попечительского совета ликвидировать постоянную труппу в 1986 году. Во-вторых, труппа распадалась изнутри тогда, когда приходил долгожданный успех и для многих актеров открывал новые, более широкие возможности вне родного коллектива, как творческие, так и материальные. Это могло быть участие не только в известных региональных коллективах, но и в крупных коммерческих проектах, гарантирующих значительно лучшие условия контракта, в том числе и финансовые. Как правило, оказавшись в подобном положении, коллектив театра терял единство, сплоченность, актеры начинали работать по срочным контрактам, а сам театр иногда нуждался в реорганизации или чаще – в новом творческом лидере. Две вышеперечисленные причины приводили к непрерывному системному обновлению творческого состава, которое в конечном итоге являлось новым этапом эволюции театра.

Проанализировав творческую структуру региональных театров США по данным Группы театральных связей за период 1980-1990 годы, автор подтверждает, что при ежегодно меняющемся количестве коллективов с постоянной труппой их число не превышало семи. Так, художественному руководителю «Арены Стейдж» Зельде Фичендлер в своем театре приходилось несколько раз создавать новую труппу.

Выявленная закономерность трансформации постоянной труппы проявилась и в театре «Степпенвульф». Успех открыл перед актерским ансамблем новые возможности, и многие стремились ими воспользоваться.

Самую большую славу завоевал Джон Малкович, и как режиссер, и в особенности, как актер, находящийся в труппе театра с 1976 года. Еще когда в

1982 году «Степпенвульф» на офф-Бродвее впервые показывал спектакль «Настоящий Запад» С. Шепарда, где Малкович играл роль младшего брата, профессионалы предсказали ему судьбу выдающегося актера современности. Наличие большого таланта подтвердилось, когда молодой актер сыграл на Бродвее Бифа Ломана в «Смерти коммивояжера» А. Миллера в постановке Дастина Хоффмана в 1984 году. Газета «Нью-Йорк Таймс» отмечала его одаренность, умение перевоплощаться и потрясающую игру⁵⁰³. Затем последовали многочисленные приглашения в кино. Мировую славу Дж. Малковичу принесло исполнение главной роли в фильме «Опасные связи» (1988) английского режиссера Стивена Фрирза. Это характерный пример, когда на ведущую роль в голливудском фильме пригласили молодого актера, получившего успех на Бродвее, но работающего в труппе регионального некоммерческого театра.

Широкую известность приобрел и Гэри Синиз, один из основателей театра «Степпенвульф», долго проработавший в качестве актера, режиссера и художественного руководителя, который, несмотря на постоянную востребованность в кино и на телевидении, не покидал свой театр. Выгодные и достойные приглашения получали и другие актеры и режиссеры.

С другой стороны, познакомившись с положением дел в иных театрах и почувствовав возможную угрозу грядущего распада родного коллектива, члены труппы в итоге сплотились, осознали преимущества совместной творческой деятельности в сыгранном ансамбле единомышленников, где также отсутствовала необходимость в поиске новой работы после окончания срочного контракта. Большинство пришло к выводу, что нужно продолжать двигаться в следовании миссии коллектива, приглашая зрителя узнать лучше театр через его репертуар, который поможет ему ориентироваться в современном мире. Для реализации творческих замыслов было принято решение построить более вместительный театр с залом на 500 мест как наиболее оптимальный вариант для постоянного драматического театра. Главным спонсором выступил Ситибанк, и

⁵⁰³ Gussow M. 'Salesman' Gives Rise To A Star // New York Times, March 31, 1984, Section 1, Page 11

новое здание было открыто 13 апреля 1991 года⁵⁰⁴.

Административный директор театра «Степпенвульф» Стивен Рэк, проработавший в этой должности двенадцать лет, отмечал: «Наиболее тяжелым делом явился сам процесс сбора необходимых для строительства 4,5 миллиона долларов. Этой задачей мы занимались долгих пять лет. Федеральное правительство ассигновало 300 тысяч долларов. Фонды и корпорации пожертвовали около 1 миллиона долларов, а 1,5 миллиона долларов собрали частные лица»⁵⁰⁵. Таким образом, появились деньги для того, чтобы реализовать проект.

Успех фандрайзинга театра «Степпенвульф», необходимый для строительства нового здания и текущей деятельности стал возможен, прежде всего, благодаря высокохудожественным результатам творчества, у театра постоянно росла популярность, расширялась зрительская аудитория, развивались творческие контакты. Действительно, если сравнить основные показатели деятельности театра 1991 года (год пятнадцатилетнего юбилея) с теми, что были рассмотрены ранее, то результаты свидетельствуют об интенсивном развитии коллектива. Так, резко увеличилось количество держателей абонементов — с 3 029 до 18 000 человек⁵⁰⁶. Именно завоевание интереса зрителей и появление такого значительного количества абонементодержателей, авансирующих работу театра, позволило и построить новое здание, и увеличить в разы ежегодный бюджет, который к 1991 году достиг 4 миллионов долларов. При этом следует учитывать, что 75% этой суммы были заработаны благодаря продаже билетов и абонементов, и лишь 25% получены в виде дотаций от правительства, фондов, корпораций и отдельных граждан; 65% мест раскупалось абонементодержателями, а средняя заполняемость зрительного зала составляла более 80%⁵⁰⁷.

⁵⁰⁴ Steppenwolf Theatre Company Timeline [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.steppenwolf.org/ensemble/timeline/> (Дата обращения: 22.05.2020)

⁵⁰⁵ Интервью Самитова Д.Г. с административным директором театра «Степпенвульф» Стивеном Рэком (Чикаго, 7 августа 1991 года) в монографии «Продюсирование некоммерческого театра: История, социология, менеджмент, маркетинг, правовые аспекты региональных театров США». С. 435

⁵⁰⁶ Там же. С. 434

⁵⁰⁷ Там же.

В 1993 году в этом же здании был оснащен еще один зрительный зал поменьше — Студия. Это помогло коллективу театра реализовать творческие планы и, прежде всего, обеспечить равномерную занятость всем постоянным членам труппы.

Творческий состав формировался как коллектив единомышленников, объединенных единым пониманием целей и задач театрального искусства, состоял из разных специалистов: не только актеров и режиссеров, но и сценографов, драматургов, стремящихся создать творческий ансамбль. Коллектив развивался, члены труппы обменивались идеями, открывали для себя новое, создавая единый стиль. Соответственно росло социальное и творческое единство между ними. Успех постановок приводил театр к все большей широкой известности не только в регионе, но и в стране. Театр «Степпенвульф» выезжал на ответственные заграничные гастроли, получал высшие профессиональные премии.

К моменту открытия нового здания театра в 1991 году имя труппы, находящейся в периоде творческого расцвета, уже стало известно не только в Чикаго, но и во всей стране. Актеры в возрасте между 27 и 40 годами представляли превосходно сбалансированный ансамбль. Основу его составляли «члены ансамбля» — первооснователи, которые проработали вместе пятнадцать лет. Некоторые из них, привлеченные большой ролью или гонораром, уходили для съемок в кино или на телевидение, но почти все неизменно возвращались в свой театр. Даже Джон Малкович поступил так, несмотря на статус кинозвезды. На собственном опыте они узнали, что творческая атмосфера в коллективе чрезвычайно важна и ее надо сохранять. Более того, именно в конце 1980-х годов в труппу пришли и стали членами ансамбля два замечательных художника: режиссер и автор инсценировок Фрэнк Галати, а также актер и режиссер Остин Пендлтон, начавший свой путь в театральном искусстве еще на офф-Бродвее в 1962 году. Позднее, в 1993 году, членом коллектива стала талантливая актриса и режиссер Марта Леви.

Приход этих опытных художников-единомышленников, каждый из

которых уже значительное время сотрудничал с театром, означал появление свежих идей, а следовательно, и достижение высокого уровня в союзе с другими исполнителями. Весомую роль в процессе формирования труппы сыграло открытие Студии, где проводилась активная экспериментальная работа с молодежью.

В 1990-е годы известность театра «Степпенвульф» продолжала расти. Каждый сезон лучший из поставленных спектаклей получал премию, либо приглашался на гастроли в другие региональные театры, во внебродвейские коллективы и на Бродвей в огромные коммерческие залы, где спектакли показывались с аншлагом. При этом коллектив театра, несмотря на достигнутые успехи, по-прежнему искал и открывал новые имена и темы. Именно в это десятилетие в круг его интересов вошла афроамериканская драма. Спектакль «Песня о Якобе Зулу», показанный на фестивале в Перте (Австралия) и в Нью-Йорке, был номинирован на премию «Тони» в нескольких номинациях в 1993 году. Музей афроамериканской истории в 1995 году предложил поставить спектакль «Для цветных девушек, которые совершают самоубийства» Нтозейк Шенг. Задуманное и поставленное в театре Э. Саймонсэном представление «Номатенба» («Надежда») Э. Саймонсэна, Дж. Шабалама и Н. Шенг, было также показано в Кеннеди-центре в Вашингтоне и в театре «Кроссрудс» в штате Нью-Джерси в 1996 году. С тех пор афроамериканская драма стала неотъемлемой частью всех репертуарных планов театра.

Еще в середине 1980-х годов для региональных театров началось сложное время. Экономические трудности сразу же сказались на их положении. В 1990-е годы трудности усилились. Фонд Форда сильно сократил свои дотации для помощи организациям исполнительских искусств. Абсолютное большинство спонсоров также снизили финансовые отчисления. Попечительские советы региональных некоммерческих театров выступили с требованиями к руководству коллективов сократить расходы, ввести экономию средств и отменить убыточные гастроли. Наступили времена художественного дефицита, которые для многих региональных театров оказались роковыми. Коллектив

театра «Степпенвульф» этот период прошел с минимальными потерями.

Проблема организации гастролей к этому времени была уже решена, так как руководство считало гастрольные поездки неотъемлемой обязанностью театра, частью его деятельности как образовательного и просветительского учреждения. В театре «Степпенвульф» всегда верили, что гастроли необходимы, несмотря на то, что они требовали многих усилий и были связаны с серьезным риском. Руководство театра разработало порядок их проведения таким образом, чтобы это не наносило экономического ущерба основной деятельности коллектива и в то же время обеспечивало их высокое качество и регулярность. Новый проект под названием «График» предполагал организацию поездок со специально созданными постановками камерных пьес с небольшим количеством действующих лиц в исполнении как молодых, так и ведущих артистов труппы. Со временем стали популярны подготовленные сотрудниками драматургического отдела литературные, поэтические и музыкальные композиции. Если первое время подобные гастрольные выступления проходили в пределах своего региона – Большого Чикаго и штата Иллинойс, то по мере роста популярности их стали показывать и в соседних штатах. Театр «Степпенвульф» участвовал в различных американских фестивалях, часто представляя театральное сообщество Чикаго. С сезона 2005-2006 года в парке Миллениум стал ежегодно проводиться трехнедельный театральном-музыкально-литературный фестиваль под названием «График Джем».

С течением времени у театра сложились тесные культурные контакты с зарубежными фестивалями. Лучшие спектакли уже многие годы регулярно показывались на фестивалях в Голуэе и Дублине в Ирландии, в Перте и Мельбурне в Австралии. Театр «Степпенвульф» часто приглашали на Кельтский фестиваль в Глазго в Шотландии и на разнообразные фестивали в Барбикан-центре в Лондоне. Особо выдающиеся спектакли удостоивались показа на сцене Королевского Национального театра Великобритании.

В 1995 году в театре произошли изменения в его организационно-творческой структуре. Увеличение удельного веса эксплуатационных служб

технических подразделений и управленческого персонала двух сцен могло привести к проблеме художественного дефицита. Во избежание этого Попечительский совет театра создал Исполнительный художественный совет (Executive Artistic Board), в который вошли все три основателя театра: Гэри Синиз, Терри Кинни и Джефф Перри. Марта Леви стала художественным руководителем. Таким образом, художественная часть руководства количественно выросла и могла намного увереннее противостоять финансовому и хозяйственному подразделениям в случае возможных организационных или финансовых разногласий. Так оригинально и нетипично театром «Степпенвульф» были решены проблемы противостояния между финансовым и художественным руководством. Это позволило коллективу поступательно развиваться и дальше.

В 1998 году появилась третья сценическая площадка — на цокольном этаже здания высотной гаражной парковки при театре открылся новый зрительный зал, названный «Гараж в “Степпенвулфе”». Была показана «мировая премьера» пьесы «Волчья колыбельная» Хиллари Белл в исполнении молодых артистов под руководством опытной и известной Анны Д. Шапиро. Необычная сценическая площадка дала возможность новому поколению актеров продолжить традицию показа одноактных пьес и камерных постановок. В созданной в том же году «Школе “Степпенвулфа”», где проходили обучение профессиональные актеры, поддерживались ансамблевые традиции и сохранялись те ценности, которые сделали этот театр уникальным явлением в американском сценическом искусстве.

В новом тысячелетии театр «Степпенвульф» продолжил следование художественно-творческим принципам, которые помогли ему остаться ведущим коллективом страны, прежде всего из-за сохранения и развития полноценной труппы, а не только ее ядра, что свойственно другим некоммерческим театрам. Исследование творческо-организационной деятельности театра «Степпенвульф» показывает, что этот чикагский коллектив смог в условиях отсутствия постоянного государственного финансирования в США найти способы существования постоянной труппы. Именно труппа во многом давала гарантии

развития актеру от роли к роли, что в конечном итоге положительно повлияло на привлечение различных зрительских категорий, сформировав обширную аудиторию, готовую увидеть прославленный профессиональный ансамбль не только в родном регионе. Признание артистической самобытности коллектива явилось примером почитания в США и за рубежом.

Однако даже такой показательный театр как «Степпенвульф», обладающий сильным творческим потенциалом, сталкивался с этическим переломом, когда эгоистические интересы, жажда славы некоторых артистов приводили к их уходу. Они пытались самостоятельно найти применение своему таланту, апробированному на некоммерческой сцене. Сохранить творческий уровень помогало художественное руководство сложившегося ансамбля, верное своим принципам. Достигнутый коллективом уровень творческих достижений позволил выстоять в трудные времена неуравновешенности единого ансамбля.

Проблемы роста театра, связанные со строительством новых сценических площадок, не стали фактами, инициирующими активную деятельность ради отчетов перед учредителями и спонсорами, а были вызваны творческими задачами и реализацией художественных направлений. Желание руководителей театра «Степпенвульф» обеспечить интересной творческой работой всех актеров труппы, уйти от творческого балласта в условиях отсутствия европейской репертуарной системы, как показывает проведенный анализ, привело к созданию показательной модели регионального некоммерческого театра.

3.7. Американский Репертуарный театр (АРТ) в Кембридже (штат Массачусетс)

Американский Репертуарный театр (АРТ) берет свое начало в знаменитом Йельском университете. Именно там получил известность его основатель и художественный руководитель Роберт Брустейн — актер, ведущий критик в области драматургии. В 1966 году Р. Брустейн, декан Школы драматического искусства в Йеле, основал Репертуарный театр с постоянной труппой в Нью-Хейвене (штат Коннектикут). Там он разработал и академическую программу,

которая получила признание как одна из самых лучших в стране программ по обучению драматическому искусству.

Оригинальность и высокий художественный уровень постановок принесли Йельскому Репертуарному театру широкую известность. Неслучайно, что Брустейн позже отмечал: «Оглядываясь назад, я осознавал, что были и свои трудности, и преодоления в йельские годы, и они формировали основание для того, чем мы могли стать впоследствии»⁵⁰⁸. Тем самым он декларировал бескомпромиссность в вопросах формирования условий для творческо-художественного процесса в драматическом некоммерческом региональном театре.

В 1979 году Р. Брустейн был вынужден покинуть Йель из-за расхождений во взглядах с новым президентом Йельского университета А. Барлеттом Гианатти. Брустейн считал, что школа драматического искусства и театр должны быть ориентированы на высокий профессионализм и само искусство, в то время как Гианатти говорил о необходимости ориентировать театр и школу, прежде всего, на интересы, связанные с процессом получения профессионального актерского образования. Таким образом, позиция Гианатти в отношении к Йельскому театру ставила конечной целью образование, тогда как для Брустейна занятие театральным обучением было лишь одним из аспектов в процессе созидания художественного репертуарного театра. Поэтому он отказался подчинить интересы Йельского Репертуарного театра интересам драматической школы. Возможно, Брустейн и отстоял бы свою позицию в Йеле, но была и другая причина, более глубокая и более личная, не позволившая ему остаться в Йеле. Незадолго до ухода из Йеля Брустейн потерял жену и соратницу Норму. Поэтому была своя закономерность в переезде Брустейна в другой крупный университетский центр — Гарвард, где с энтузиазмом приняли его творческую концепцию взаимоотношений между театром и университетом.

При финансовой поддержке и под эгидой Гарварда Роберт Брустейн

⁵⁰⁸ Brustein R. Making Scenes, A Personal History of the Turbulent Years at Yale, 1966-1979, Random House, New York, 1984. P. 329

вместе с управляющим директором Робертом Очардом (Robert Orchard) в 1980 году создал Американский Репертуарный театр (АРТ). Московский Художественный театр всегда был ярким примером для Р. Брустейна. Постоянная труппа, принципы формирования репертуарной политики, цели и задачи коллектива как художественной организации были образцом для основателей американских театров, которые они декларировали в своих задачах, но далеко не всем их удавалось осуществить. Но Роберт Брустейн, его команда высококлассных специалистов смогли добиться того, что помимо частичного перенятия названия Московского Художественного Театра (МХТ) АРТ стал реализовывать именно его художественные принципы и организационные формы, которые не смогли до конца воплотить многие региональные театры США.

Американский Репертуарный театр, по словам Роберта Брустейна, создан как «профессиональная продюсирующая организация и театральная обучающая институция. Одна из немногих компаний в стране с постоянным актерским ансамблем, показывающая свои спектакли по репертуарной системе»⁵⁰⁹.

По своему юридическому статусу АРТ стал некоммерческим региональным театром, действующим под управлением Попечительского совета, в который входили представители муниципалитета города Бостона. Совет являлся юридическим гарантом театра и одновременно нанимателем его руководителей. Это позволяет понять традиционную американскую систему управления региональными творческими коллективами, где за итоги деятельности некоммерческой организации отвечают художественный руководитель и управляющий директор театра.

Свобода творческого самовыражения давала право реализации художественно-творческой программы АРТ. Но Попечительский совет, как неоднократно отмечалось в исследовании, имел возможность оказывать влияние на развитие творческой организации. В его компетенции, в частности, находилось продление или непродление контракта с руководителями театра.

⁵⁰⁹ Theatre Profiles № 8. P.15

Целесообразность своего решения Попечительский совет подтверждал степенью участия театра в социальном развитии региона и динамикой изменения качества жизни населения.

Роберт Очард, управляющий директор АРТ, видел позитивный опыт в особенностях формирования Попечительского совета, благодаря которым руководители театра могли официально входить в его состав. Личное общение с Р. Очардом позволило автору работы убедиться, что Совет попечителей Американского Репертуарного театра относился к «дружественным» советам. В их состав имели право входить представители творческого коллектива, которым Совет должен управлять. Подобное участие художественного руководителя и управляющего директора в непосредственной деятельности Попечительского совета позволило АРТ избежать конфликтов, в отличие от некоторых других региональных театров, рассмотренных ранее.

Изучение структуры управления АРТ дает возможность резюмировать следующее:

1) в Совете попечителей большинство мест принадлежало лицам и организациям, которые субсидировали АРТ;

2) являясь членами совета, Р. Брустейн и Р. Очард выступали в нем как равноправные партнеры, а не как сторона, представляющая свою деятельность.

Целесообразно выделить два основных условия, которые позволили создать Американский Репертуарный театр:

Во-первых, личность самого Роберта Брустейна, выступившего с инициативой создания некоммерческого регионального репертуарного театра, кандидатура и художественная программа которого были поддержаны местным сообществом.

Во-вторых, социальная среда, где можно было эту инициативу реализовать. Бостон предоставил для этого практически идеальные условия — это высокоразвитая культурная среда города с его знаменитыми Бостонским симфоническим оркестром, Бостонским балетом, Бостонской оперой, не репертуарными театрами, и, конечно, университетской публикой. В Бостоне

средний уровень жизни населения выше, чем в других городах США. Это один из крупнейших урбанистических центров США с высоко развитой инфраструктурой. Бостонская агломерация, включая Кембридж, Бруклайн, Куинси и другие пригороды, входит в число самых больших региональных областей США. Бостон известен множеством учебных учреждений, в числе которых Гарвардский университет, Массачусетский технологический институт, Бостонский университет. Следовательно, высокий образовательный уровень населения города предполагал подготовленную аудиторию, что в перспективе давало высокую вероятность формирования постоянного зрителя некоммерческого регионального театра.

АРТ получил для работы технически оснащенное здание Лоэбского центра драматического искусства, расположенное в районе Кембриджа, со зрительным залом на 560 мест и еще одной отдельно расположенной новой сценой, где театр имел возможность экспериментировать, создавая новаторские спектакли.

Но кроме двух обозначенных условий необходимо было, чтобы идея создания репертуарного театра и ее художественное выражение, адекватные видению Р. Брустейна, соответствовали ожиданиям города.

Основу нового театрального коллектива составили тридцать пять человек, прибывшие с Брустейном из Нью-Хейвена. Это управляющий директор Роберт Очард, художники, заведующие постановочными цехами, административный персонал, и, конечно, артисты. Йельский Репертуарный театр со своим основным коллективом переехал в другой регион. Высокая репутация Репертуарного театра в Йеле помогла маркетингу АРТ и привлекла 14 тысяч абонементодержателей в год открытия театра. Это был неожиданный успех, потому что в Йеле театр никогда не имел, по статистическим данным, больше 3000 абонементодержателей⁵¹⁰. Возможно, в АРТ их число в первый сезон могло быть еще более внушительным, если бы театр не прекратил продажу абонементов с намерением оставить билеты в кассе для разовых посещений.

Репертуар первого сезона включал четыре постановки, две из которых

⁵¹⁰ Theatre Profiles № 4. P.167

были перенесены с Йельской сцены, включая «Сон в летнюю ночь» Шекспира. Другие пьесы театр ставил впервые: «Ревизор» Н. Гоголя и пьесу молодого драматурга, студента Йельского университета Марка Лейба «Терри бай Терри». Таким образом, художественный руководитель Р. Брустейн определил основные репертуарные линии АРТ:

- мировая классика;
- современная американская драматургия;
- новые пьесы («американские» и «мировые» премьеры).

Высокие показатели продажи абонементов в год открытия театра не явились фактом, однозначно подтверждающим успех самого театра у бостонских зрителей. Скорее это свидетельствовало о наличии интереса у публики и умении самого театра создать о себе положительный образ за счет художественного имиджа известного театра.

Анализируя ситуацию по завоеванию зрительской аудитории города, важно привести слова Брустейна: «В чем-то второй сезон был для нас полезным. Мы пришли в Бостон с хорошей репутацией, но многие люди, купившие абонементы, в действительности не знали, что из себя представляет наш театр. Они ожидали, с одной стороны, нечто вроде авангарда и, с другой стороны — мюзиклы. Когда же мы не выступили с традиционным прочтением Шекспира и с самым последним мюзиклом, люди освободились от иллюзий»⁵¹¹. Местные зрители предпочитали исторические, более традиционные работы, чем современный и новаторский театр. Тем не менее АРТ стремился утвердить свое видение и понимание театра и верил, что он найдет своего зрителя и в Кембридже, который сможет разделить его представления об искусстве. Театр был готов искать такую публику и развивать ее, а не приспособливаться и менять свои взгляды в соответствии со вкусом первых владельцев абонементов.

Показательно, что АРТ не стал следовать сложившимся зрительским запросам, а сразу встал на сложный путь постепенного формирования собственной аудитории. Только треть зрителей по окончании второго сезона

⁵¹¹ American Repertory Theatre: 1988, Ed. by Ch. Hart, American Repertory Theatre, Cambridge, 1988. P.2

возобновили свои абонементы, что подтвердило их поддержку нового театра. Другие зрители впервые приобрели абонементы. Общее число абонементодержателей в сезоне 1982-1983 года составило уже 8 166⁵¹².

Статус некоммерческого театра определил возможность АРТ проводить независимую творческую политику, ставя главной целью развитие профессионального художественного театра как формы искусства. Брустейн четко разграничивал задачи художника-творца и естественное желание театральной организации добиться быстрого успеха у зрителей. Он не считал, что театр должен стремиться быть без подготовки понятным зрителем, но и не спешил обвинять зрителей, если они сразу не могли оценить художественные достижения коллектива. Брустейн писал: «Серьезный художник не всегда скоро доводит до зрителя все, что он хочет сказать. В некоторых случаях требуется время, прежде чем аудитория окажется способной его понять. Что мы должны делать, чтобы поддерживать артистов, пока они полностью не войдут в искусство и не станут популярными? Мы должны им служить, мы должны их субсидировать. Для этой цели мы и существуем»⁵¹³.

Автор исторического справочника о деятельности Американского Репертуарного театра М. Плоткинс⁵¹⁴ подтверждает авангардистскую и экспериментальную направленность АРТ. Действительно, коллектив не раз заявлял о своем намерении создать или применить новые экспериментальные идеи и приемы в театре. Но это не было погоней за новшествами. Для театра было важно, в первую очередь, использовать уникальность сценического искусства и языка театра, как такового, и выявить в нем все то, что может создать живое зрелище, атмосферу которого нельзя так же хорошо передать на телевидении или в кино. В результате театр стремился к такой форме исполнительского искусства, где текст, слово, традиционно находившиеся в центре реалистического театра, не являлись обязательно главным средством выразительности, на котором зрителю нужно фокусировать основное внимание.

⁵¹² Theatre Profiles № 6. P.19

⁵¹³ American Repertory Theatre: 1988. P.5

⁵¹⁴ Plotkins M. The American Repertory Theatre Reference Book: The Brustein Years, Praeger, 2005.

Осуществляя художественное руководство театром, Брустейн привлекал к реализации своих творческих идей многих современных режиссеров. Так, в 1985 году АРТ выдающийся американский режиссер и сценограф Роберт Уилсон поставил спектакль «Гражданские войны». Как отмечалось в газете «Нью-Йорк Таймс», масштаб его постановок и их гипнотическое воздействие на зрителей сравнимы с влиянием композитора Рихарда Вагнера⁵¹⁵. Однако, смелые работы АРТ, получавшие широкий резонанс, далеко не всегда пользовались поддержкой собственной аудитории. Например, во время премьерного показа «Гражданских войн» почти половина зрителей покинули зал.

Несмотря на критическое отношение зрителя для театра было важно не только поставить спектакль, но и создать идеальное пространство, где могли бы заниматься сотворчеством актеры, режиссеры, художники и музыканты. Весь художественный процесс был проникнут главенством творческих задач, на что была направлена деятельность всех менеджерских и маркетинговых подразделений Американского Репертуарного театра.

Планомерная работа АРТ по воспитанию собственного подготовленного зрителя приносила результаты. Была открыта Новая сцена на 353 места, росло количество зрителей. Автор исследования явился свидетелем непремьерного аншлагового показа спектакля режиссера Роберта Уилсона по последней пьесе Г. Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» летом 1991 года. Картины спектакля отделялись куплетами знаменитого чернокожего исполнителя-степиста Чарльза Коулза. Он, слегка сгорбленный в силу своих преклонных лет, уже с трудом выходил на авансцену, но всегда под овации зала. Этот ход режиссера, очевидно, поддерживал внимание и объединял всех присутствующих. Несмотря на сложность драматургии в течение спектакля и в антракте никто не покинул театр, хотя часть зрителей, возможно, не понимала всей сущности философских рассуждений главных героев. Сценография Джона Конклина была одновременно проста для восприятия и сложна с точки зрения сценического воплощения (бегущая река, камнепад, самоходное кресло). Показательно, что спектакль «Когда мы, мертвые,

⁵¹⁵ Holden S. Robert Wilson's Vision of Theater As Spectacle // New York Times, September 2, 1986. Section C, P.11

пробуждаемся» продемонстрировал новый тип зрителя Американского Репертуарного театра, сформированный за годы его деятельности. Обращение к серьезной драматургии, несмотря на риск потерять зрителей, абонементодержателей, и, соответственно, доходную часть бюджета, доказывало основополагающее значение для руководства театра просветительских целей.

Исследуемый период становления и развития АРТ совпадает со временем нахождения Роберта Брустейна в качестве художественного руководителя театра, который он возглавлял до 2002 года, и является, наиболее творчески плодотворным. Дальнейший анализ деятельности Американского Репертуарного театра станет доказательством этого утверждения.

Ежегодно АРТ ставил четыре-пять новых пьес, исполняемых на сцене Лоэбского центра драматического искусства в Кембридже. За десять лет с 1980 года в АРТ было поставлено 74 пьесы, в том числе на Новой сцене. Сезон длился восемь месяцев, с ноября по июль. Каждую пьесу показывали от 25 до 40 раз в течение сезона (для различных серий абонементов). В неделю играли восемь спектаклей (в субботу и воскресенье — по два раза). Показы, которые не входили в число спектаклей, заявленных в абонементах, объявлялись дополнительно и включались в программу сезона позднее, когда можно было определить, что будет лучше предложить покупателям индивидуальных билетов. В первую очередь в число этих спектаклей включались премьеры, пользующиеся наибольшим зрительским признанием. Если премьера оказывалась менее удачной, то спектакль не показывался чаще, чем уже заявлялось в годовом абонементе. Когда возникала необходимость заполнить свободные даты, театр показывал пьесы, удачно прошедшие в предшествующем сезоне. Таким образом, уже к началу продажи абонементов (маю-июню) составлялся весь календарный репертуар проката спектаклей на следующий сезон.

Долгосрочное планирование стало возможно благодаря существованию постоянной труппы и частичному введению репертуарной системы, к которой так стремились некоммерческие региональные театры. В дополнение к

постановкам, которые показывались на основной сцене в Лоэбском центре драматического искусства, АРТ имел другие программы, ориентированные на различные категории зрителей: спектакли Новой сцены, гастролы, проекты, связанные с образованием молодежи в области театра, социально-культурные мероприятия для меценатов и зрителей. Спектакли Новой сцены были сфокусированы на экспериментальных работах молодых американских драматургов и демонстрировались в течение шести недель весной, когда основная сцена Лоэбского центра драматического искусства предоставлялась для показа спектаклей студентов Гарвардского университета. Гастрольные выступления считались руководством важными, предоставляющими возможность знакомиться с новой публикой, расширяя региональный статус Американского репертуарного театра.

Культурно-образовательная программа АРТ ориентировалась на местные запросы и включала целевые показы для школьников и учителей, специальные утренние представления для студентов. В эту программу входил курс обучения театральному искусству, который вели штатные сотрудники АРТ. Прием на обучение осуществлялся открыто через вечернюю и летнюю школы при Гарвардском университете.

Успех финансовой деятельности любого коллектива зависит, в том числе, от умения сформировать бюджет. Для американского театрального менеджмента характерен взгляд на бюджет как на стратегию, позволяющую реализовывать творческую программу оптимальным способом. Воплощение творческой программы АРТ во многом зависело от умения контролировать свои доходы и расходы. Основная расходная статья любого некоммерческого регионального театра – оплата труда его работников: администрации, актеров, художественного и производственно-технического персонала. Это подтверждают данные, предоставленные дирекцией театра, где расходы по заработной плате превышают 50% от всех расходов (Приложение № 7).

В 1982 году в АРТ было четырнадцать актеров и еще двадцать привлекалось на условиях почасовой оплаты. В 1987 году количество штатных

артистов увеличилось до двадцати, а привлеченных на условиях почасовой оплаты — до сорока восьми.

Подобная сдержанная политика по расширению постоянного штата артистов имела несколько причин, главная из которых — уровень оплаты труда актеров в соответствии с требованиями американского актерского профсоюза «Эквити». Для этого необходимо постоянно увеличивать доходы. Например, с 1982 по 1991 год доходы АРТ изменялись в положительной динамике (Приложение № 8) и давали возможность содержать постоянную труппу.

Принцип существования Американского Репертуарного театра доказал, что его доходы могли увеличиваться за счет собственной деятельности, включающей, прежде всего, продажу билетов и увеличения привлекаемых пожертвований со стороны организаций и частных лиц. Для АРТ характерна тенденция роста доходов, которые были необходимы для растущей оплаты сотрудников, увеличения количества постановок.

Особенности организации АРТ как театра с постоянной труппой целесообразно выявить в пропорциях расходных статей бюджета. Самая большая статья расходов театра связана с оплатой труда художественно-артистического персонала, и статья эта год от года постоянно росла. Так, в 1982 году в театре работало 126 человек, из которых 34 – актеры. Эти данные были предоставлены автору работы управляющим директором Р. Очардом из архивов театра и используются в качестве объективного источника, позволяющего сделать следующие выводы:

- актерский театральный рынок в США, характеризующийся избыточным предложением, привлек творческий персонал на условиях срочных и долгосрочных контрактов;
- АРТ предпочитал иметь труппу с неременным условием функционирования постоянного состава (ядра);
- приглашение артистов на долгосрочную работу притягивало лучшие творческие силы страны;
- формирование высокопрофессиональной труппы влияло на повышение

художественного уровня театра;

- увеличение количества штатных актеров происходило в зависимости от роста доходной части бюджета.

Более глубокое рассмотрение ситуации по формированию творческого состава определило дополнительные целевые факторы: потребность работать с Робертом Брустейном, имеющим безусловный авторитет и как крупного художника, и как руководителя программы повышения актерской квалификации, и высокий художественный уровень АРТ.

С 1986 года театр привлекал к участию в спектаклях студентов второго (последнего) года обучения Института повышения квалификации, имеющих актерское образование на уровне колледжа и уже работавших актерами в профессиональных театрах.

Одной из проблем для Американского Репертуарного театра оказалась задача обновления основного (штатного) состава труппы. С одной стороны, некоторые актеры начинали сотрудничать с Р. Брустейном еще в Йельском Репертуарном театре. Они уже стали преподавать в Институте повышения квалификации при АРТ, и при этом продолжали играть в спектаклях. «Старение труппы» — неизбежная проблема некоммерческого постоянного репертуарного театра. Творческая жизнь, связанная многолетним сотрудничеством, накладывала определенные морально-этические обязательства, которые не позволяли прекращать трудовые отношения со старейшими актерами в одностороннем порядке. Именно ветераны сцены входили в часть штатного состава труппы.

С другой стороны, процесс обновления коллектива, безусловно, требовал привлечения новых перспективных творческих кадров. Так, анализ труппы 1990 года показывает, что актеры молодого и среднего поколения имели опыт работы в известных театрах, на Бродвее, в кино или получили известность в телевизионных сериалах. Таким образом, АРТ подтверждает практику для региональных некоммерческих театров: приглашать актеров, уже работавших в данном театре и предпочитающих иметь работу в репертуарном театре, где можно творчески развиваться.

Большинство некоммерческих региональных театров США ориентированы не только на сбор добровольных пожертвований и продажу годовых абонементов на свои спектакли, но и на построение довольно сложной стратегии, связанной с формированием доходной части бюджета. Резюмируя, важно отметить, что значительную часть доходов некоммерческие репертуарные театры США получали от продажи билетов, то есть от кассовых сборов, включающих средства от абонементодержателей, индивидуальных посетителей и льготных категорий зрителей (школьников, студентов, пенсионеров).

Рассматривая данные по процентному соотношению доходных статей бюджета некоторых региональных некоммерческих театров США, составленные по материалам Группы Театральных связей⁵¹⁶, важно подчеркнуть, что Американскому Репертуарному театру характерна значительная роль пожертвований в числе других статей доходов (Приложение № 9). Доля совокупных пожертвований (включая все виды дарений, дотаций, субсидий, грантов), как видно из таблицы, составляла от 30 до 45%.

Любая правительственная или иная субсидия могла быть получена только на конкурсной основе, пройдя через оценку экспертных комиссий. Крупнейшие частные американские фонды выделяли денежные гранты и субсидии региональным театрам согласно программам на конкурсно-отборочной основе. Как правило, безвозмездные субсидии и дары не являлись авансом на будущие постановки, а оказывались наградой за созданные спектакли. Налицо замкнутый круг: чтобы достичь результатов, надо иметь средства, чтобы получить средства, надо уже иметь достижения. Но это спасало от нерациональных расходов и делало получателей пожертвований более ответственными.

Неопределенность, негарантированность субсидирования заставляла американские некоммерческие театры делать ставку не только на один или два источника финансирования, а работать по всем потенциально возможным направлениям фандрайзинга. Такой подход страховал театр от финансовых

⁵¹⁶ Theatre Profiles № 9, The Illustrated Reference Guide to America's Nonprofit Professional Theatres, Theatre Communications Group, New York, 1991.

проблем, если вдруг из какого-либо источника уменьшалось или прекращалось поступление пожертвований. Так, для АРТ самым нестабильным партнером оказались корпорации. Бостон в первую очередь — интеллектуальный, а не индустриальный центр. Здесь нет большого количества мощных промышленных компаний, как, например, в Чикаго, где их владельцы заинтересованы в диверсификации и испытывают необходимость удерживать квалифицированную рабочую силу посредством формирования притягательной культурной среды. Так, бостонские корпорации поддерживали университеты как источник квалифицированных кадров и научных разработок, внедрение которых в практику могло увеличить со временем их прибыли. Они помогали многим организациям исполнительских искусств Бостона, в числе которых особое место занимал Американский Репертуарный театр.

Если в предшествующие годы корпорации были важным донором для АРТ, то в конце 1980-х годов общие изменения в экономике США поставили под сомнение возможность наращивания фонда театра с помощью корпораций. Во-первых, у организаций проявился дефицит бюджета, так как они претерпели спад в 1986 году. Во-вторых, правительственное сокращение бюджета оказало давление на компании, и те были вынуждены ограничить субсидии в некоммерческую сферу. В-третьих, многие организации стали давать деньги, исходя из рыночных отношений, а не только из филантропических целей.

Для того чтобы уменьшить зависимость АРТ от театральной кассы и от пожертвований, в декабре 1986 года театр начал кампанию по сбору средств для создания собственного резервного стабилизационного фонда. К марту 1988 года АРТ получил крупную сумму, которую положил в банк под высокие годовые проценты, компенсирующие инфляционные издержки. Именно такой стабилизационный финансовый механизм создавал страховую денежную гарантию уверенной деятельности Американского Репертуарного театра.

Как уже отмечалось в работе, прямая государственная поддержка в США крайне ограничена и нестабильна. Приоритеты и суммы финансирования меняются в зависимости от общегосударственной ситуации и той политической

конъюнктуры, которой придерживается Национальный фонд искусств в конкретный момент. Именно поэтому главным финансовым источником для некоммерческого регионального театра, в том числе и для АРТ, оказывался зритель: и как покупатель билетов и годовых абонементов, обеспечивающий будущие сборы, и как жертвователю, осознающий необходимость финансово поддерживать свой театр. Этот зритель, благодаря маркетинговому исследованию, проведенному АРТ в 1986 году, был дифференцирован на две категории: любящий спектакли АРТ или считающий для себя престижным поддерживать театр.

В США сбор средств — это продуманная стратегия и тактика взаимоотношений театра с правительственными структурами, властями штата, промышленным сектором и со своим зрителем. Правительство штата оценивало работу театра не только по художественным критериям, но и по тому, какую роль играл театр в культурной жизни региона. Популярная в США концепция «качества жизни» имела определенное значение — при наличии в регионе культурного центра корпорации могли привлечь на работу наиболее квалифицированные кадры. Чем выше оценивалась работа театра, тем большая поддержка ему выделялась.

Как показал анализ, сумма государственной помощи была меньше, чем сумма поддержки частного сектора. Например, в 1989 году АРТ получил 500 тысяч долларов от федерального и местного правительств и 950 тысяч от частных фондов, корпораций и индивидуальных вкладчиков⁵¹⁷.

Другой важный источник финансирования для АРТ — Гарвардский университет. В 1985 году университет подтвердил свои обязательства перед театром и предоставил ему сервисные услуги для проведения административной и бухгалтерской деятельности (включая компьютерное обслуживание), а также взял на свое содержание Лоэбский центр драматического искусства. Университет ежегодными субсидиями компенсировал затраты театра, связанные с повышением квалификации артистов. Со своей стороны АРТ должен был

⁵¹⁷ American Repertory Theatre: 1990 / Ed. by Ch. Hart, American Repertory Theatre, Cambridge, 1990. P.9

осуществлять преподавание на факультете исполнительского искусства и наблюдать за спектаклями университетского театра. В 1987 году Гарвардский университет выделил ART 380 тысяч долларов и погасил задолженность театра университету в сумме 285 тысяч долларов за 1986 год⁵¹⁸.

Исследование взаимосвязей Американского Репертуарного театра и Гарвардского университета подтвердило их взаимовыгодное сотрудничество. С одной стороны, лучшие актеры театра, преподающие в университете, повышали профессиональный престиж факультета исполнительского искусства Гарварда, с другой — университет компенсировал ART значительные финансовые расходы.

Во второй половине XX века в США увеличивались вложения частного сектора в искусство, в том числе и театральное. Эта тенденция связана со значительным ростом числа отдельных лиц, готовых жертвовать на искусство. Как правило, большинство жертвовало небольшие суммы, которые в совокупности оказывались весомыми. Имена вкладчиков публиковались в программах и буклетах ART, сам театр называл их своими контрибьюторами. Каждая некоммерческая организация США в зависимости от величины своего бюджета и стратегии своих взаимоотношений с меценатами и дарителями вырабатывала систему их наименования и в зависимости от суммы дара предлагала им уровень дополнительного обслуживания и льгот. Американский Репертуарный театр разделял своих благотворителей не только по величине субсидий, но и отделял индивидуальных меценатов от спонсоров в лице организаций, фондов, корпораций, фирм.

Анализ состава меценатов ART в 1990 году обнаружил, что в числе тех, кто пожертвовал театру свыше 50 000 долларов США, было одно частное лицо, Государственный фонд штата Массачусетс и четыре крупнейших частных фонда: Фонд Форда, Фонд Меллона, Фонд Рокфеллера и Фонд искусств Бостонского университета. В число меценатов ART входил и сам Р. Брустейн.

ART заказал и провел в 1986 году маркетинговые исследования по изучению зрительского спроса, выявлению меценатов и выработке концепции по

⁵¹⁸ American Repertory Theatre: 1988. P.7

работе с различными группами зрителей. Театр, в первую очередь, рассмотрел своих абонементодержателей, так как именно к ним он постоянно обращался в своей повседневной работе. На каждом билете абонементодержателя, в каждой памятке и на афише указывалось, что цена, уплаченная зрителем за билет, не покрывала стоимости постановки, а составляла лишь ее часть. Тем самым театр старался придать благотворительный смысл своим отношениям с постоянными зрителями, ответственными за дополнительное добровольное пожертвование. С другой стороны, АРТ внушал своим зрителям, что он именно тот коллектив, который отвечал задачам театрального искусства и способствовал повышению качества их жизни.

В АРТ несколько форм привлечения абонементодержателей, в том числе специальные серии взносов по подписке, позволяющие участвовать в творческих встречах с актерами и благотворительные аукционы.

Данные маркетингового исследования позволили создать собирательный образ целевого зрителя АРТ, на которого была направлена художественная и организационная политика театра.

Социологические исследования определили позицию АРТ на художественном рынке как процесс установления и сохранения своего особого места за счет уникальности предлагаемых спектаклей. Так, к 1986 году театр создал 59 премьер, из которых 18 американских и 18 – зарубежных⁵¹⁹. Для подтверждения роли высокого уровня репертуара приводятся данные сезона 1986-1987 года с включением пьес Л. Пиранделло, Б. Брехта, А.Копита, Р. Рибмэна, К. Дюрана, Д. Фо и других (Приложение № 10), характеризующих три категории драматургического материала для построения репертуарной афиши: классические постановки, новые американские пьесы, незаслуженно забытые работы прошлого.

В подтверждение высокой профессиональной деятельности Американский Репертуарный театр был отмечен наградами, в числе которых Пулитцеровская

⁵¹⁹ Theatre Profiles № 8. P.15

премия за постановку пьесы М. Норман «Спокойной ночи, мама» в 1983 году⁵²⁰, премия Тони в категории «Лучший региональный театр» (1986)⁵²¹. Признание творческих достижений коллектива, его новаторство распространилось за пределы региона. Не имея юридического статуса национального театра, АРТ фактически мог им являться, представляя свои работы в рамках культурной программы Олимпиады 1984 года в Лос-Анджелесе, на Авиньонском и Эдинбургском фестивалях, в Лондоне, Париже и других городах Европы. Данный феномен характеризует значение некоммерческого регионального коллектива в создании уникальной американской модели художественного репертуарного театра как лучшего образца национальной творческой организации.

Развитие творческо-организационной модели АРТ при помощи сбалансированной репертуарной политики и формирования труппы дало долговременный эволюционный положительный пример служения драматического театра своему сообществу.

Под руководством авторитетного художника-лидера Роберта Брустейна Американский Репертуарный театр смог формировать творческий коллектив, осуществить намеченную репертуарную политику, реализовывать множество образовательных программ, помогающих воспитывать зрительскую аудиторию. Исследование многосторонней деятельности Американского Репертуарного театра, его положительный опыт во многом показывает эталон развития для многих некоммерческих региональных театров США. Образец Американского Репертуарного театра доказывает возможность появления и становления некоммерческого регионального театра как части национального театрального процесса США. Анализ модели некоммерческого театра подтверждает, что благодаря профессиональным усилиям художественного и административного руководства Американский Репертуарный театр трансформировался в парадигму, применяемую американскими некоммерческими театрами.

⁵²⁰ Pulitzer Prize Winners 1983 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.pulitzer.org/prize-winners-by-year/1983> (Дата обращения: 04.06.2020)

⁵²¹ Tony Awards Winners 1986 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.tonyawards.com/winners/year/1986/category/any/show/any/> (Дата обращения: 04.06.2020)

Концепция модели регионального театра фиксируется автором как социокультурный феномен, определивший дальнейшую эволюцию американского театра в XXI веке.

Бродвей оставался центром коммерческой театральной жизни США, куда переносились лучшие работы, до этого часто апробированные в региональных театрах. Например, за период с 1970 по 1980 год только одна награда «Тони» и одна Пулитцеровская премия достались оригинальным бродвейским постановкам. Взаимоотношения региональных и коммерческих театров стали носить взаимовыгодный характер и служили дополнительным творческим и организационным стимулом для каждой стороны.

Как показало исследование, процесс формирования национального театра США имеет ярко выраженный специфический характер ввиду исторической, политической, экономической, социальной особенностей развития страны, состоящей из автономных штатов. Явление национального театра в рассматриваемом контексте носит подвижный характер и варьируется региональным сообществом, объединенным стремлением создания лучших образцов сценического искусства.

В отличие от стран, где в области культурной политики существуют концепции совершенствования театральной деятельности – в США подобных программ не было. Весь театральный процесс в Америке развивался исключительно из общественного запроса. Как показало исследование, подобный запрос мог исходить:

- непосредственно от творческой личности или группы творческих лиц
- от городского сообщества (гражданская инициатива сверху).

Государственные структуры США не были инициаторами создания напрямую ни одного театра, хотя обеспечивали меры поддержки некоммерческих коллективов США, которые включали:

1. Предоставление возможности участия в программах страны, штата и города (например, гастрольные проекты).

2. Обеспечение поддержки театральной инфраструктуры (выделение в пользование зданий, помещений, земельных участков для строительства) со стороны муниципалитетов (местных органов власти).

3. Выделение специальных грантов от правительственных организаций на конкретные проекты.

4. Возможность получения федеральных грантов через Национальный фонд искусств по предварительной заявке, прошедшей экспертное заключение.

5. Предоставление налоговых льгот для финансирующих организаций.

Анализ деятельности американских некоммерческих региональных театров привел к осмыслению понятия национального театра США не как государственного, а как совокупности множества творческих коллективов, объединенных общими принципами.

Американский национальный театр, существующий как многофункциональная художественная институция, воплотил в себе модель некоммерческого регионального театра, впервые исследуемую в настоящей диссертации.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Некоммерческие региональные театры являлись значимой категорией некоммерческих театров США во второй половине XX века и играли важную социокультурную роль. Они продолжают существовать на значительном пространстве и уже стали охватывать, по статистическим данным Группы театральных связей, 48 из 50 штатов США, а также округ Колумбия⁵²².

В работе обстоятельно исследована культурно-историческая среда, в которой был реализован потенциал некоммерческих театров США как социокультурного феномена, определившего дальнейшую эволюцию американского театра в XXI веке.

Качественный состав американских театров неоднороден, он включал как совсем небольшие, экспериментальные формы театра, так и крупные коллективы, различные по своим достижениям. Часто внушительная организационно-финансовая составляющая и солидная материальная база театральных коллективов не соответствовали уровню художественных работ. В диссертации изучалась деятельность типичных и репрезентативных некоммерческих театров второй половины XX века, оказавших существенное влияние на развитие сценического искусства США. Рассмотренные театры входили в состав Лиги Резидентских Театров, объединяющей ведущие американские некоммерческие региональные коллективы, и имели статус некоммерческих организаций.

Принципиальные для организаций исполнительского искусства, театральной сферы законодательные нововведения помогли осуществлять поддержку региональных театров страны, которые, в свою очередь, делали попытки формирования постоянной труппы, осуществляли творческую политику с введением элементов репертуарной системы проката, реализовывали множество образовательных программ, помогающих формировать зрительскую аудиторию региона.

⁵²² Theatre Directory 2006-2007. P. 250-261

Проведенный в работе анализ определил основные варианты становления регионального некоммерческого театра:

- эволюция из любительского театра;
- создание по инициативе творческого лидера;
- создание по инициативе активной части городской общественности;
- «социальный заказ от власти» — решение региональной администрации о необходимости создания театра;
- создание при участии крупного университета в образовательных центрах.

С ростом движения региональных театров многие высшие учебные заведения США участвовали в появлении профессиональных коллективов, чтобы поддерживать интерес студентов, преподавателей, местной зрительской аудитории к театральному искусству и осуществлять профессиональное обучение творческим специальностям. Примеры Гарвардского университета, Университета Беркли, Йельского университета и других показательны и тем, что их выпускники становились будущими руководителями театров.

Обучение студентов и получение квалификаций в области театрального искусства проходили, как показал анализ, на базе регионального театра с вовлечением учащихся в процесс создания и показа спектаклей.

Театры под патронажем университетов являлись профессиональными организациями и функционировали в сотрудничестве с профсоюзами, в том числе с Актерской Американской Ассоциацией «Эквити». Творческих исполнителей, как правило, вовлекали в учебный процесс на факультеты исполнительских искусств для проведения курсов актерского мастерства и других творческих программ. Руководство университета обычно состояло в Совете попечителей театра, а университет являлся основным спонсором театра.

Подробное исследование двадцати трех региональных театров показало, что большинство коллективов появилось самостоятельно, без прямого решения местных, региональных или федеральных органов власти, что подтверждает их самоорганизующую роль в аспекте развития заявленной темы. Доказательства

базировались на глубоком анализе характерной модели некоммерческого регионального театра, распространенной в различных штатах США.

В диссертации впервые определяются принципы создания модели регионального некоммерческого театра на многочисленных примерах в тринадцати штатах США и округе Колумбия, расположенных в разных частях страны. Комплексный анализ творческой и организационной деятельности характерных американских некоммерческих драматических коллективов выявил во многом идентичные черты, ставшие определяющими для их развития.

В научной работе поднимаются актуальные для некоммерческого театра проблемы и принципы функционирования американских региональных театров, созданных Попечительским советом, как правило, во взаимодействии с художественным руководителем и управляющим директором. Проблемы взаимоотношения с учредителем в лице Попечительского совета выявляли переломные этапы функционирования ряда коллективов. Авторитет личности художественного руководителя, профессионализм управляющего директора, их последовательное выполнение миссии театра показали возможность создания и развития творческого коллектива без приоритетного государственного финансирования в стабильные некоммерческие организации.

Материальные затруднения региональных некоммерческих театров раннего периода, как следует из исследования, не являются следствием временных неудач или небрежного управления, а подтверждают специфику структуры некоммерческого театрального искусства в связи с принципиальной неспособностью некоммерческих театров к самоокупаемости. Многоступенчатый анализ деятельности представленных некоммерческих региональных театров подтвердил тенденцию опережения роста расходов. Выходом из бюджетного дефицита театральных коллективов стала косвенная политика правительства США, создавшая условия для направления пожертвований в драматические театры. Их сотрудничество с частными фондами, корпорациями, общественными организациями и индивидуальными лицами позволило пережить сложные этапы становления даже в периоды экономических кризисов. Практика

благотворительности в сфере театрального искусства стала очевидна после законодательного оформления соответствующих поправок в налоговый кодекс страны.

Общественная поддержка дала возможность в итоге каждому творческому коллективу переоборудовать по специальному проекту или, чаще, выстроить новое здание. Получение собственного помещения сэкономило значительные средства на аренду помещений, давало возможность аудитории воспринимать театр как постоянный коллектив с долговременной творческой программой. Зрителю помогала ассоциативная связь местоположения регионального коллектива с его растущей частотой посещения, отражающейся, как правило, на увеличивающемся количестве абонементодержателей.

Подтверждена главная научная гипотеза диссертации – поступательное развитие некоммерческого регионального театра во второй половине XX – начале XXI вв. является воплощением идеи (модели) американского национального театра. Региональные театры США, существующие для каждого конкретного сообщества, олицетворяют возможность иметь высококачественный театр как местного, так и национального значения.

Рассмотрев обширный массив материала, политические, исторические, социальные, культурные факты, а также сопоставив его с исследованиями и критическими высказываниями в диапазоне более столетия и собственными впечатлениями от увиденного, автор приходит к следующим выводам:

1. Значительно расширенное представление об американском театре позволило выявить закономерности развития некоммерческих региональных коллективов и их влияние на культурную жизнь страны.

2. Становление и формирование некоммерческих региональных театров после Второй мировой войны подлежит следующей периодизации: появление первых региональных театров (1947-1956 гг.); реорганизация из любительских трупп в профессиональные театры (с 1956 г. по 1960-е гг.); широкое распространение региональных театров (1960–1970-е гг.); расцвет движения региональных театров и окончательное формирование организационно-творческой

модели коллектива (1970-е гг. до середины 1980-х гг.); дальнейшая эволюция некоммерческих региональных театров (с середины 1980-х гг.)

3. Региональные театры после Второй мировой войны в отличие от своих предшественников – «малых» и художественных театров – во взаимосвязи и преемственности с первыми региональными театрами смогли создать устойчивое направление, изменить творческо-организационные основы театрального дела.

4. Некоммерческим региональным театрам свойственен новаторский характер, затрагивающий сущностную сферу театрального искусства: драматургию, режиссуру, сценографию, актерское искусство, а также организационные стороны театрального процесса – продюсирование, менеджмент, маркетинг, контрактную систему, взаимодействие с профсоюзами, строительство новых зданий, расширение зрительской аудитории.

5. Определена система управления региональными театрами, роль Попечительского совета – учредителя и гаранта существования и развития некоммерческой организации.

6. Феномен становления и формирования некоммерческих региональных театров обуславливается симбиозом ряда факторов: спецификой культурной политики, децентрализацией, высочайшей ролью гражданской инициативы на местах, филантропической традицией в США.

7. Наука регионоведения способствовала изучению различных территорий США и исследованию деятельности американских региональных театров. Специфика американского федерализма, предполагающая самостоятельность всех штатов страны, побуждала к развитию драматических театров на местах.

8. Принятие новых законодательных инициатив в США позволило региональным театрам получать благотворительную помощь от частных, общественных организаций и индивидуальных лиц.

9. Культурная политика США от Федерального театрального проекта как первой государственной попытки финансирования театров до создания Национального фонда искусств не привела к появлению американского государственного театра.

10. Творческо-организационная структура некоммерческих региональных театров в итоге сформировала гибкую конвергентную модель, которая, с одной стороны, наиболее эффективно повлияла на распространение театральной деятельности в США, с другой, – вызвала унификацию творческо-организационных подходов в дальнейших ее проявлениях – особой системе проката репертуара, его планировании, открытии новых сцен, расширении числа абонементодержателей, фандрайзинге.

11. Концепция развития американской региональной сцены второй половины XX в. реализовывалась преимущественно за счет:

- постановок мировой классической драматургии;
- открытия новых имен американских авторов;
- актуального расширения репертуара, которое стало возможным с развитием европейской и национальной режиссуры.

12. Процесс становления некоммерческих региональных театров США второй половины XX в., как значимой категории, определяется, прежде всего, классической репертуарной традицией и воплощением типа психологического театра, существенным влиянием российского и европейского сценического искусства. Попытки авангардных экспериментов носили регулярный характер, но, как правило, демонстрировались не на основной сцене.

13. Существенные преимущества в текущей и долгосрочной деятельности некоммерческого регионального театра дает постоянная труппа – редчайшая составляющая организационной структуры коллектива.

14. Эволюция регионального движения привела к высокохудожественным результатам. Эти достижения обеспечивала выбранная региональными театрами стратегия, сочетающая опору на постоянную труппу, качественный репертуар, гибкую политику проката и культурно-образовательные программы, ориентированные на разные группы зрителей.

15. Выявлены ведущие региональные некоммерческие коллективы с учетом анализа репертуарной политики, режиссерской направленности, охвата зрительской аудитории.

16. Интерес к некоммерческому региональному театру во второй половине XX в. быстро распространился в США и на длительный исторический период сформировал понятие театра как культурно-образовательного центра региона.

17. Предложенная типология региональных коллективов дает возможность сопоставить их между собой, исходя из их главных целей и основных параметров организационно-творческой деятельности.

18. Классическое наследие, актуальность тем, жанровое разнообразие, современная проблематика сформировали аудиторию регионального некоммерческого театра как подготовленную и многочисленную.

19. Становление американского регионального театра является частью мирового художественного процесса в драматургии, режиссуре, музыкальном творчестве, сценографии, актерском мастерстве, сценических постановочных технологиях.

20. Развитие региональных театров сопровождалось позитивным сотрудничеством с коммерческой сценой Бродвея, апробированием новых пьес по выявлению зрительского спроса и переносом успешных драматических постановок и мюзиклов.

21. Региональное театральное движение второй половины XX в. трансформировало американское сценическое искусство, создав театр местного значения как высококачественный национальный.

22. Некоммерческий региональный театр США второй половины XX в. – многогранное художественное явление, впитавшее мировые культурные достижения. Существовая и развиваясь в различных регионах страны, этот феномен, несмотря на кризисные явления, складывается в эволюционный процесс, который и образует национальный американский театр.

Для российской театральной практики, которая существует, прежде всего, в рамках государственной театральной системы, изучение опыта американских некоммерческих театров позволит увидеть негативные тенденции в современных условиях развития рыночных отношений и рассмотреть выборочное применение элементов продюсирования, менеджмента и маркетинга некоммерческих

региональных театров США. Организационно-творческая деятельность отечественных театров должна строиться на возможном сочетании государственных и альтернативных источников финансирования.

Проведенное исследование представляет целостную концепцию проблем формирования и становления некоммерческих региональных театров США во второй половине XX в.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Аникст А., Бояджиев Г. 6 рассказов об американском театре. М.: Искусство, 1963. – 152 с.
2. Аникст А.А. Творчество Шекспира. М.: Художественная литература, 1963. – 616 с.
3. Артемьева Т.В., Тульчинский Г.Л. Фандрейзинг: привлечение средств на проекты и программы в сфере культуры и образования. Учебное пособие, СПб.: Лань, 2010. - 288 с.
4. Арутюнян А. А. Драматургия Сэма Шепарда в контексте развития театра США второй половины XX века: дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Арутюнян Ани Андраниковна. – Москва, 2016. – 206 с.
5. Баллер Э.А. Социальный прогресс и культурное наследие. М.: Наука, 1987. – 225 с.
6. Бернацкая В. Четыре десятилетия американской драмы 1950-1980. М.: Рудомино, 1993. – 215 с.
7. Боноски Ф. Две культуры. М., Прогресс, 1978. – 440 с.
8. Брук П. Пустое пространство / Пер. с англ. Ю. С. Родман и И. С. Цимбал, вступ. ст. Ю. Кагарлицкого, ком. Ю. Фридштейна и М. Швыдкого. М.: Прогресс, 1976. – 239 с.
9. Бутрова Т.В. Американский театр: прошлое и настоящее: Кн. очерков. М.: ГИТИС, 1997. – 247 с.
10. Ваганова Н. К., Дымникова А. И. Предпринимательство в культуре. СПб., РТП изд-ва СПбГУЭФ, 2002. – 93 с.
11. Ваганова Н.К., Дондошанская А.И., Сорочкин Б.Ю. Перспективное планирование творческого, экономического и социального развития театра. М.: ГИТИС им. А.В.Луначарского, ЛГИТМиК им. Н.К.Черкасова, М., 1985. - 58 с.
12. Воинова З.В. Американский театр шестидесятых годов: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.00 / Воинова Зоя Викторовна. – М., 1971. – 310 с.

13. Воинова З.В. Театральный Бродвей: Эскапизм или пропаганда // Современное западное искусство: К критике буржуазной художественной культуры XX века: сб. ст. - М.: Наука, 1972. - С. 133-165.
14. Вульф В.Я. От Бродвея немного в сторону. М.: Искусство, 1982. – 264 с.
15. Вульф В.Я. Отражение общественно-политических противоречий и социальных движений в культуре США (в 70-е годы) : дисс. ... д-ра ист. наук: 07.00.04 / Вульф Виталий Яковлевич. – М., 1988. – 394 с.
16. Гельфанд Е.И. Финансирование исполнительских организаций в США // Сб. Экономика и организация театра, вып. 4, Л.: ЛГИТМИК, 1976. С. 189-198.
17. Гиленсон Б.А. Социалистическая традиция в литературе США. М.: Наука, 1975. – 200 с.
18. Гладышева К.А. «Это волнующее искусство» // Известия. 1973. 18 октября. № 246. С. 4.
19. Гладышева К.А. Театр Соединенных Штатов Америки // История зарубежного театра: в 4 т. М.: Просвещение, 1987. С. 398-429.
20. Гурко Л. Кризис американского духа. М.: Иностранная литература, 1958. – 312 с.
21. Дадамян Г.Г. Новый поворот, или Культура моего поколения. Санкт-Петербург: Балтийские сезоны, 2010. – 302 с.
22. Дадамян Г.Г. Продюсер в театре: Прошлое и настоящее // Театральное дело. 1998. № 1. С. 3.
23. Дмитриевский В.Н. Основы социологии театра. История, теория, практика. Учебное пособие. М.: Планета музыки, 2015. – 224 с.
24. Дмитриевский В.Н. Социальное функционирование театра и проблемы современной культурной политики. М.: ГИИ, 2000. - 351 с.
25. Дымникова А.И. Культура и маркетинг / О некоторых особенностях существования театров в условиях рыночных отношений // Культурная политика в современном обществе. М.: Российский институт искусствознания, 1992. С. 147-158.

26. Дымникова А.И. Управление культурой в рыночной экономике. Учебное пособие. СПб.: Изд-во СПГУЭФ, 2010. – 183 с.
27. Ерасов Б.С. Социальная культурология, Учебник для студентов высших учебных заведений. М.: Аспект Пресс, 2000. – 591 с.
28. Злобин Г.П. Современная драматургия в США. 2-е изд., доп. М.: Высшая школа, 1968. – 148 с.
29. Злобин Н.С. Культура и общественный прогресс. М.: Наука, 1980. – 293 с.
30. Как просить деньги на культуру: Реф. кн. К. Л. Столпер, К. Б. Хопкинс «Успешный фандрейзинг для учреждений культуры» / Санкт-Петербург. фонд культуры, Междунар. фонд «Культ. инициатива», Санкт-Петербург. отд-ние; [Подгот. А. Г. Иксановым, А. И. Дымниковой]. СПб.: Нотабене, 1995. - 86,[6] с.
31. Кичин В. Опять о струнах пустоты // Российская газета. 2019. 19 июля. № 7915. С. 7.
32. Кичин В. Тупой взял кассу // Российская газета. 2014. 4 декабря. № 6548. С. 9.
33. Клейман Ю.А. Театр Юджина О'Неила и американская режиссура 1920 - 1930-х гг. : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Клейман Юлия Анатольевна. – СПб., 2010. – 184 с.
34. Коммерческая и некоммерческая деятельность в социальной сфере / Под ред. И.М. Шеймана, Л.И. Якобсон, Л.С. Демидова и др. М.: Наука, 1995. – 155 с.
35. Котлер Ф. Основы маркетинга. М.: Прогресс, 1990. – 656 с.
36. Кузнецова Т.Ф. История американской культуры. СПб: Юрайт, 2010. – 432 с.
37. Левшина Е. Летопись театрального дела рубежа веков. 1975-2005. СПб.: Балтийские сезоны, 2008. – 464 с.
38. Литаврина М. Г. Американская игра и русский "метод": попытка интеграции. Ричард Болеславский и его Нью-Йоркский Лабораторный театр // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века.

Москва, Вып. 2. М.: УРСС, 2000. С. 374-392.

39. Литаврина М. Г. Американские сады Аллы Назимовой. Новая версия. М.: Диалог культур, 2012. – 288 с.

40. Максимова В. Вначале XXI века. Заметки об искусстве актера. Репертуарный театр// Вопросы театра. 2009. № 1-2. С. 6.

41. Мюррей Р. Великая депрессия в Америке: перевод с английского / Мюррей Ротбард. М.: ИРИСЭН: Мысль, 2012. – 520 с.

42. Немирович-Данченко В. И. Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки: 1877 – 1942 / Сост., вст. ст., комм. Л. М. Фрейдкиной. М.: ВТО, 1980. - 375 с.

43. Орлов Ю.М. Московский Художественный театр. 1898 - 1917 гг. Творчество. Организация. Экономика. М.: ГИТИС, 2011. – 343 с.

44. Орлов Ю.М. Принципы и проблемы театрального дела России конца двадцатого – начала двадцать первого века // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2016. № 1. С. 29-54.

45. Орлов Ю.М. Экономика Московского Художественного театра 1898-1914 годов: К вопросу о самоокупаемости частных театров // Отечественные записки. 2005. № 4. С. 224-239.

46. Пави П. Словарь театра: Пер. с фр. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.

47. Проблемы формирования и развития региональных социально-экономических систем «город-село» в республиках и областях Нечерноземной зоны РСФСР: Материалы Всерос. науч. конф. (май 1981 г.) / Редкол.: А. И. Сухарев (отв. ред.) и др. Саранск: МГУ, 1981.

48. Ромм А. Американская драматургия первой половины XX века. Л.: Искусство, 1978. – 247 с.

49. Рубинштейн А.Я. Введение в экономику исполнительского искусства. М.: Союзтеатр, 1991. – 382 с.

50. Рубинштейн А.Я., Пискотина Р. Театр США: статистические тенденции и экономические проблемы. Сб. Экономика искусства под редакцией А.Я. Рубинштейна, М.: РИК Культура, 1991. С. 92-117.

51. Рыбаков Ф.Ф., Харитонов Л.В. Некоммерческие организации: проблемы их функционирования в социально-культурной сфере // Социальные инновации. Ч. II. СПб.: Изд-во СПбГУЭФ, 1999. С. 48-57.
52. Самитов Д.Г. «Театр Четвертой улицы» Дэвида Росса в США // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2018. № 43. С. 186-191.
53. Самитов Д.Г. Актерский театр Луисвилла: организационно-творческие вопросы деятельности // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2018. № 3 (31). С. 193-201.
54. Самитов Д.Г. Актуальные проблемы репертуарного театра США. Американский Консерваторный театр // Вестник Академии Русского Балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 3. С. 144-155.
55. Самитов Д.Г. Американский театр «Круг в Квадрате» – парадокс развития вне-Бродвея // Сцена. 2006. № 4. С. 43-45.
56. Самитов Д.Г. Беспристрастный союз // Театр. 1992. № 8. С. 162-164.
57. Самитов Д.Г. В зеркале Бродвея: История, социология, менеджмент некоммерческих театров США. М.: РАТИ-ГИТИС, 2008. – 200 с.
58. Самитов Д.Г. Движение «малых» и художественных театров США. Театр «Гилд» // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 34. С. 54-60.
59. Самитов Д.Г. Джозеф Папп – продюсер Паблик театра // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2016. № 1. С. 55-74.
60. Самитов Д.Г. Зарубежная опера: коммерциализация или демократизация? // Сцена. 2007. № 6. С. 73-75.
61. Самитов Д.Г. Как они выживают // Театр. 1991. № 8. С. 113-116.
62. Самитов Д.Г. Лабораторные театры в США // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2018. № 45. С. 77-83.
63. Самитов Д.Г. Метрополитен Опера // Сцена. 2013. № 4. С. 56-59.
64. Самитов Д.Г. Модель регионального театра США на примере Американского репертуарного театра в первое десятилетие его развития //

Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2019. № 47. С. 141-150.

65. Самитов Д.Г. Музыкальный театр: современные тенденции развития // Справочник руководителя учреждения культуры. 2008. № 6. С. 73-76.

66. Самитов Д.Г. Народный театр в США // Справочник руководителя учреждения культуры. 2008. № 8. С. 75-82.

67. Самитов Д. Г. Некоммерческий театр как полноправный участник профессиональной деятельности в США // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2018. № 4. С. 226-241.

68. Самитов Д. Г. Опера для массового зрителя – миф или реальность? // Сцена. 2008. № 6. С. 46-47.

69. Самитов Д. Г. Первые драматические театры США // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2019. № 46. С. 72-79.

70. Самитов Д. Г. Первые региональные театры США как альтернатива бродвейскому коммерциализму // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2020. № 40. С. 190 -196.

71. Самитов Д. Г. Проблемы формирования регионального драматического театра в США. Опыт театра «Элли» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 4. С. 121-132.

72. Самитов Д. Г. Продюсер некоммерческого театра // Сцена. 2015. № 1. С. 78-81.

73. Самитов Д. Г. Продюсирование некоммерческого театра: История, социология, менеджмент, маркетинг, правовые аспекты региональных театров США. М.: Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 2016. – 559 с.

74. Самитов Д. Г. Социо-культурный аспект репертуарной политики Оперного театра Сан-Франциско // Сцена. 2012. № 1. С. 57-60.

75. Самитов Д. Г. Социокультурная политика зарубежных театров // Справочник руководителя учреждения культуры. 2009. № 3. С. 54-59.

76. Самитов Д. Г. Становление некоммерческих театров в Чикаго // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 2. С. 45-54.
77. Самитов Д. Г. Сценическое искусство в условиях рынка // Справочник руководителя учреждения культуры. 2007. № 8. С. 54-60.
78. Самитов Д. Г. Творческие принципы создания Американского репертуарного театра (АРТ) // Вестник Академии Русского Балета им. А. Я. Вагановой. 2020. № 1. С. 226-241.
79. Самитов Д. Г. Театр «Степпенвульф»: особенности развития регионального театра в США // Вестник Академии Русского Балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 1. С. 142-149.
80. Самитов Д. Г. Театр Гудман в Чикаго – возрождение и эволюция регионального театра в США // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 4. С. 32-44.
81. Самитов Д. Г. Театр Лонг Уорф – некоммерческий театр США // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 4 (41). С. 167-173.
82. Самитов Д. Г. Эволюция американского театра «Арена Стейдж» // Вестник Академии Русского Балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 2. С. 173-182.
83. Сигида С. Ю. Музыкальная культура США конца XVIII - первой половины XX века. Становление национальной идентичности: дисс. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Сигида Светлана Юрьевна. – Москва, 2012. – 487 с.: ил.
84. Скороходов Г. А. Галина Волчек. В зеркале нелепом и трагическом. М.: Алгоритм, 2016. – 256 с.
85. Смелянский Д. Я. Направления продюсерской деятельности: История вопроса. М., 2014. – 180 с.
86. Смелянский А. М. Михаил Булгаков в Художественном театре / предисл. О. Н. Ефремова. М.: Искусство, 1986. – 464 с.
87. Смирнов Б. А. Театр США XX века. Л.: ЛГИТМиК, 1976. – 254 с.

88. Смирнягин Л. В. Районы США: портрет современной Америки. Москва, Мысль, 1989. – 379 с.
89. Согрин В. В. США в XX–XXI веках. Либерализм. Демократия. Империя. М.: Весь Мир, 2015. – 592 с.
90. Соловьева И. Н. Художественный театр: Жизнь и приключения идеи / Ред. А. М. Смелянский. М.: Московский Художественный театр, 2007. – 671 с.
91. Сорочкин Б. Ю. О комплексном перспективном планировании творческого, экономического и социального развития театра // Актуальные вопросы экономики и организации театрального дела. Сборник научных трудов. М.: ГИТИС, 1986. С. 15-46.
92. Сорочкин Б. К вопросу об общедоступности культурных благ // Экономика и организация театра. Вып. 6. Л.: Искусство, 1981. С. 26-33.
93. Сорочкин Б. Ю. Формирование творческого состава драматического театра. Учебное пособие. Л.: ЛГИТМиК, 1982. – 69 с.
94. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М.: Азбука-Аттикус, 2014. – 576 с.
95. Ступников И. Английский театр: Конец XVII - начало XVIII века. Л.: Искусство, 1986. – 352 с.
96. Ступников И., Любимова Е. Сценическое искусство США // История западноевропейского театра: В 8 т. М.: 1988. Т. 8. С. 194-252.
97. Сундстрем Л. Г. Планирование и организация творческо-производственного процесса в театре: (Подготовка новых постановок). Л.: ЛГИТМИК, 1984. – 73 с.
98. Туганова О. Э. Современная культура США: Структура. Мировоззренческий аспект. Художественное творчество. М.: Наука, 1989. – 269 с.
99. Тульчинский Г. Л. Менеджмент в сфере культуры. СПб.: Планета музыки, 2009. – 544 с.

100. Фоллз Р. Проблемы региональных театров // Театр. 1989. № 9. С. 71-73.
101. Фролова Н. Л. Нетипичные организационно-творческие формы российского репертуарного театра в 2000-е годы // Обсерватория культуры. 2006. Т.13. № 3. С. 321-328.
102. Фролова Н. Л. Современный репертуарный театр: проблемы и перспективы развития // Культура и искусство. 2016. № 3. С. 379-385.
103. Хренов Н. А. Публика в истории культуры: Феномен публики в ракурсе психологии масс. М.: Аграф, 2007. – 406 с.
104. Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX-XX веков / Под ред. А. А. Гвоздева. М.-Л.: Искусство, 1939. – 380 с.
105. Художественная жизнь современного общества. В 4 т. Т.3. Искусство в контексте социальной экономики / Под ред. А. Рубинштейна. М.: Дмитрий Буланин, 1998. – 352 с.
106. Цимбал И. С. От Ю. О'Нила к современной американской драме (Преимственность проблематики) // Социальная тема в современном зарубежном театре и кино. Л.: ЛГИТМиК. 1976. С. 103-120.
107. Черкасский С. Д. Режиссерско-педагогическая деятельность Р. В. Болеславского и Л. Страсберга 1920-х – 1950-х годов как опыт развития системы Станиславского : дисс. ... д-ра искусствоведения : 17.00.01 / Черкасский Сергей Дмитриевич. – Санкт-Петербург, 2012. – 373 с.: ил.
108. Черкасский С. Д. Мастерство актера. Станиславский - Болеславский - Страсберг. История. Теория. Практика. СПб: РГИСИ, 2016. – 815 с.
109. Черкасский С. Д. Система Станиславского и Метод Страсберга: опыт сравнительного анализа // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2011. № 143. С. 143-150.
110. Швыдкой М. Е. Голос «молчащего большинства» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 3. С. 8-13.
111. Швыдкой М. Е. Секреты одиноких комедиантов: заметки о зарубежном театре второй половины XX века. М.: Текст, 1992. – 384 с.

112. Швыдкой М.Е. Традиции гуманизма и мировой театр, 50-80-ые годы XX века: дисс. ... д-ра искусствоведения: 17.00.01 / Швыдкой Михаил Ефимович. – Москва, 1991. - 384 с. : ил.
113. Ядов В. А. Стратегия социологического исследования. Описание, объяснение, понимание социальной реальности / В.А. Ядов. — 3-е изд., испр. Москва: Омега-Л, 2007. – 567 с.
114. «And Now Cleveland» // The Reporter, XXXV, August 11, 1966. P. 8-10.
115. A Director Named for the Long Wharf // New York Times, May 2, 1967, P.53.
116. Adcock J. Premiere at Intiman Gave Hint of 'Kentucky' Greatness // Seattle Post-Intelligencer, April 8, 1992. P. C-4
117. Albee E. Which Theatre is the Absurd One? // New York Times Magazine, 25 February, 1962. P. 30.
118. American Repertory Theatre: 1988/ Ed. by Ch. Hart, American Repertory Theatre, Cambridge, 1988. - 24 p.
119. American Repertory Theatre: 1990/ Ed. by Ch. Hart, American Repertory Theatre, Cambridge, 1990. - 24 p.
120. American Theatre Companies: 1931-1986 / Ed. by W.B. Durham, Greenwood, 1989. – 605 p.
121. American Theatre Wing, An Oral History: 100 Years, 100 Voices, 100 Million Miracles / Ed. by Patrick Pacheco, Graphic Arts Books, Portland, 2018. – 268 p.
122. Atkinson J. B. Broadway, Macmillan Publishing, New York, 1974. – 484 p.
123. Atkinson B. Stage Unit Slated Outside of City // New York Times, September 30, 1959. P. 37.
124. Atkinson B., Hirschfeld A. The Lively Years 1920-1973: Half-century of the Most Sognificant Plays on Broadway, Da Capo Paperback, Cambridge, 1985. - 312 p.

125. Ball W. *A Sense of Direction: Some Observations on the Art of Directing*, Drama Publishers, Quite Specific Media, 2003. – 180 p.
126. Barnes C. «The Theatre: 'Indians' in Washington: New Version Presented by Arena Stage Changes from London All for the Best» // *New York Times*, May 27, 1969. P.15.
127. Barnes C. *Oppenheimer Case as Drama; Kipphardt Play Seeks to Right a Wrong Slanted View of History at Lincoln Center* // *New York Times*, March 7, 1969. P. 28.
128. Barnes C. "Theater: 'White Hope' Tale of Modern Othello, Opens in Capital: Howard Sackler's Play Given at Arena Stage Jack Johnson Depicted as a Tragic Hero" // *New York Times*, December 14, 1967. P. 57.
129. *Barter Theatre Opens in South* // *The Ogden Standard-Examiner*, Ogden, Utah, 13 June 1933. P. 9.
130. Baumol W.J., Bowen W.G. *Performing Arts: The Economic Dilemma*, New York, 1966. – 598 p.
131. Bedard R.L., Tolch J.C. *Spotlight on the Child: Studies in the History of American Children's Theatre*, Praeger, 1981. - 207 p.
132. Beeson W. *Thresholds: The Story of Nina Vance's Alley Theatre*. Houston: Wall, 1968. – 98 p.
133. Bentley E. *The Life of The Drama*, Applause Books, New York, 1984. – 386 p.
134. Bentley E. *The Playwright as Thinker: A Study of Drama in Modern Times*, Harvest Books, New York, 1987. – 416 p.
135. Berkowitz G. *New Broadways: Theatre Across America: 1950-1980*. Rowman & Littlefield Pub Inc, New Jersey, 1982. – 198 p.
136. Berkowitz, Gerald M. *New Broadways: Theatre Across America, Approaching a New Millennium*. Applause Theatre Book Publishers, New York, 1996. – 280 p.
137. Berrigan D. *The Trial of the Catonsville Nine*, Boston Beacon Press, 1971. – 122 p.

138. Berson M. The Drama Behind the Scenes at ACT // The Seattle Times, March 11, 2003. P. E1.
139. Bigsby C. A Critical Introduction to 20th Century American Drama. Vol. 3: Beyond Broadway, Cambridge University Press, 1985. – 496 p.
140. Blau H. The Impossible theatre: A Manifesto, Macmillan, New York, 1965. – 309 p.
141. Bordman G. American Musical Theatre: A Chronicle, Oxford University Press, 2001. – 936 p.
142. Bordman G. The Concise Oxford Companion to American Theatre, Oxford University Press, 1987. – 464 p.
143. Brooks V.W. The Writer in America, Boston, Dutton & Co, 1953. – 203 p.
144. Brustein R. America and the Classics // Theatre Profiles № 7, Theatre Communications Group, New York, 1987. P. 35-40.
145. Brustein R. Arthur Miller's Mea Culpa // New Republic, February 8, 1964. P. 26-29.
146. Brustein R. Making Scenes, A Personal History of the Turbulent Years at Yale, 1966-1979, Random House, New York, 1984. – 341 p.
147. Brustein R. Post-Naturalist Triumph // New Republic, November 5, 1984. P. 27-28
148. Brustein R. Reimagining American Theatre, Elephant paperbacks, Chicago, 1992. – 321 p.
149. Brustein R. Seasons of Discontent: Dramatic opinions 1959-1965, Simon & Schuster, New York, 1965. – 322 p.
150. Brustein R. The Siege of the Arts: Collected Writings 1994-2001, Chicago, Ivan R. Dee, 2001. – 288 p.
151. Brustein R. The Third Theater, New York, 1969. – 316 p.
152. By Design 2: Grants Awarded by the Design Arts Program // National Endowment for the Arts, 1977-1987, Partners for Livable Places, Washington DC, September 1989.

153. Calendar of Events Lincoln Center: Lincoln Center for the Performing Arts, New York, 2010.
154. Cambridge History of American Theatre (Volume 3) Post World-War II to the 1990s, edited by Don B. Wilmeth, Christopher Bigsby, Cambridge University Press, 2000. - 602 p.
155. CanBY V. 'Catonsville Nine' Begins Run as Film // New York Times, May 16, 1972. P. 48.
156. Chorpenning C. Twenty-One Years With Children's Theatre. Anchorage: Children's Theatre Press, 1954. – 112 p.
157. Clifford J.E. Educational Theatre Management. National Textbook Company, New York, 1972. – 236 p.
158. Clurman H. Lies Like Truth. Theatre Reviews and Essays. New York, 1958. – 300 p.
159. Clurman H. The Fervent Years: The Group Theatre And The Thirties, Boston, Da Capo Press, 1983. – 329 p.
160. Clurman H. Famous American Plays of the 1930s. Laurel, New York, 1980. – 480 p.
161. Conditions and Needs of Professional American Theatre. NEA, Washington, 1981. – 131 p.
162. Congressional Record: Proceedings and Debates of the 90th Congress, Volume 113, Part 15, July 19 to July 31, 1967. United States Government Printing Office, Washington, 1967.
163. Conner L. Pittsburgh in Stages: Two Hundred Years of Theater, University of Pittsburgh Press, 2007. - 320 p.
164. D'Arlene «Mrs. Vivian Beaumont Allen; Gave 3 Million to Lincoln Center; Philanthropist Who Donated Funds in 1958 to Assist in Building Theater Dies Inherited a Fortune» // New York Times, October 12, 1962. P. 31.
165. Davidson G. A Beginning for Centre Theatre Group // The Best Plays of 1967-1968.

166. Davidson G. *A Simple Light and a Returning Light // Theatre Profiles № 7*, Theatre Communications Group, New York, 1987. P. 58-67.
167. Department of the Interior and Related Agencies Appropriations for 2003, Hearings Before a Subcommittee of the Committee on Appropriations, Part 5, U.S. Government Printing Office, Washington, 2002. – 1325 p.
168. DiMaggio P. *Cultural Boundaries and Structural Change: The Extension of the High Culture Model to Theatre, Opera, and the Dance, 1900-1940 // Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*, Ed. by Michèle Lamont, Marcel Fournier, The University of Chicago Press, Ltd, 1992. P. 21-58.
169. Drake S. *A Renovation in Outlook*, Performances Magazine, September 2008. P. 14.
170. Eaton W.P. *The American Stage of Today*, Boston: Small, Maynard & Co, 1908. – 468 p.
171. Eaton W.P. *The Theatre Guild: The First Ten Years*, Forgotten Books, New York, 1926. – 348 p.
172. Eder R. *Stage, Taper Forum Presents 'Zoot Suit' // New York Times*, May 4, 1978. Section C, P. 18.
173. Eder R. *Theater: 'Marriage' // New York Times*, November 14, 1978. Section C, P. 9.
174. Egan T. *Seattle Gives Cheers To the Arts of Russia In Goodwill Festival*, New York Times, July 7, 1990. Section 1, P. 12.
175. *Egos and Ambitions Bruised in the Battle // LIFE Magazine*, January 22, 1965. P. 46.
176. Epstein H. *Joe Papp: An American Life*, Da Capo Press, Boston, 1996. – 592 p.
177. Fergusson F. *The Human Image in Dramatic Literature*, Anchor, 1957. – 217 p.
178. Fichandler Z. *Institution as Artwork // Theatre Profiles № 7*, The Illustrated Guide to America's Nonprofit Professional Theatres, Theatre Communications Group, New York, 1986. P. 1-18.

179. Fisher J. *Historical Dictionary of Contemporary American Theater: 1930-2010*, Scarecrow Press, Lanham, 2011. - 1002 p.
180. Freedman Samuel G. *Chicago Theater World: A Moment of Suspense* // *New York Times*, April 10, 1985. Section C, P. 15.
181. Funke L. *News of the Rialto; Annual Margo Jones Award Is Set Up - New Lawrence-Lee Play - Items* // *New York Times*, March 12, 1961. Section ART, P. 1.
182. Gottfried M. *Opening Nights: Theater Criticism of the Sixties*, G. P. Putnam's Sons, New York, 1969. – 384 p.
183. Grimes W. *Gordon Davidson, Artistic Director of Mark Taper Forum, Dies at 83* // *New York Times*, October 4, 2016. Section B, P. 8.
184. Gross Brockett O. *Century of Innovation: A History of European and American Theatre and Drama Since the Late Nineteenth Century*, Allyn & Bacon, Boston, 1990. – 520 p.
185. Gussow M. *'Salesman' Gives Rise To A Star* // *New York Times*, March 31, 1984. Section 1, P. 11.
186. Gussow M. *Friel Adapts a Turgenev Classic* / *New York Times*, April 1, 1988. Section C, P. 3.
187. Gussow M. *Shepard's 'West' Revived and Restored* // *New York Times*, October 18, 1982. Section C, P. 18.
188. Hall Thomas E. and J. David Ferguson. *The Great Depression: An International Disaster of Perverse Economic Policies*, University of Michigan Press, 1998. – 216 p.
189. Hansen J. *Surviving Crisis: Seattle's ACT Theatre* // *TCG Centerpiece*, March 2004, Theatre Communications Group. – 6 p.
190. Hanson P.W. *Cleveland's Hough Riots of 1966: ghettoization and egalitarian (re)inscription* // *Space and Polity*, Routledge Taylor & Francis, June 2014. P. 1-15.
191. Hewitt B. *Theatre U.S.A, 1665–1957*, New York: McGraw-Hill, 1959. – 528 p.

192. Hirschak T. S. *American Theatre: A Chronicle of Comedy and Drama, 1969-2000*, Vol. 4, Oxford University Press, 2011. - 520 p.
193. Holden S. Robert Wilson's Vision of Theater As Spectacle // *New York Times*, September 2, 1986. Section C, P. 11.
194. Hopkins B.J. *The Mind of an Adult, The Heart of a Girl* // *Theatre Symposium*, Vol. 22: *Broadway and Beyond: Commercial Theatre Considered*, Ed. D. S. Thompson, Southeastern Theatre Conference and the University of Alabama Press, 2014.
195. Hornblow A. *A History of the Theatre in America from its Beginnings to the Present Time*, Volume I, Windham Press, 2013. – 356 p.
196. Houghton N. *Advance from Broadway: 19 000 miles of American Theatre*. Freeport, New York, 1941. – 416 p.
197. Houghton N. *Moscow Rehearsals; the Golden Age of the Soviet Theatre*, Grove Press, New York, 1936. – 291 p.
198. Isard W. *Methods of Regional Analysis: An Introduction to Regional Science*, The MIT Press, Cambridge, 1960. – 784 p.
199. Jaworowski K. *In a Name, Unleashed and Intense* // *New York Times*, February 24, 2010. Section C, P. 3.
200. Jeffri J. *The Emerging Arts, Management, Survival and Growth*, Praeger Publishers, New York, 1990. – 245 p.
201. Jones C. *Bigger, brighter, louder: 150 years of Chicago theater as seen by Chicago Tribune Critics*, University of Chicago Press. 2013. - 370 p.
202. Jones M. *Theatre 50: A Dream Come True* // *Ten Talents in the American Theatre* by D.H. Stevens, Greenwood Press, Norman, 1957. – 299 p.
203. Jones M. *Theatre-in-the-Round*, Rinehart & Company, New York, 1967. – 244 p.
204. Kabatchnik A. *Blood on the Stage, 1600 to 1800: Milestone Plays of Murder, Mystery, and Mayhem*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham, 2017. – 828 p.

205. Kabatchnik A. *Blood on the Stage, 1975-2000: Milestone Plays of Crime, Mystery and Detection*, Scarecrow Press, 2012. - 646 p.
206. Kaye F.W. *Hiding the Audience: Viewing Arts and Arts Institutions on the Prairies*, The University of Alberta Press; UK edition, 2003. - 328 p.
207. Kazan E. *The Selected Letters of Elia Kazan* edited by Albert J. Devlin with Maelene J.Devlin, Vintage Books, New York, 2016. – 672 p.
208. Kipphardt H. *In the Matter of J. Robert Oppenheimer*, Hill and Wang, 1987. – 128 p.
209. Klein A. 'Indians,' an Echo of Vietnam // *New York Times*, October 20, 1991. P. 12.
210. Klein A. *Long Wharf Offers Turgenev Comedy* // *New York Times*, November 8, 1992. Section CN, P. 13.
211. Lackritz M.E. *The Hough Riots of 1966*, B.A. Thesis, Princeton University, 1968. – 79 p.
212. Lahr B. *Up Against the Fourth Wall: Essays on Modern Theatre*, Grove Press, New York, 1970. – 305 p.
213. *Producers on Producing*, ed. by Stephen Langley, Drama Book Specialists, New York, 1976. – 341 p.
214. Langley S. *Theatre Management and Production in America: Producing and Managing the Performing Arts*, Drama Book, New York, 2006. – 702 p.
215. Langley S. *Theatre Management in America: Principle and Practice: Producing for the Commercial, Stock, Resident, College and Community Theatre*, Quite Specific Media Group, New York, 1980. – 405 p.
216. Langner L. *The Magic Curtain. The Story of a Life in Two Fields, Theatre and Invention*, New York, E. P. Dutton & Company Inc., 1951. – 498 p.
217. Larson C. *American Regional Theatre History to 1900: A Bibliography*, Scarecrow Press, New York, 1979. – 187 p.
218. Larson M. *Ensemble: An Oral History of Chicago Theater*, Agate Midway, Evanston, 2019. - 704 p.

219. Leonore Klewer to Frederic McConnell, August 25, 1958 (McConnell papers, Box 1), 1.
220. Lincoln Theater Talks Collapse; Whitehead Won't Return to Post // New York Times, December 16, 1964. P. 52.
221. Lincoln Theatre Begins Repertory; 'After the Fall' by Miller Opens in Temporary Home // New York Times, January 24, 1964. P. 19.
222. Little S.W. Off-Broadway: The Prophetic Theatre, New York, Coward – McCann, 1972. – 323 p.
223. London T. An Ideal Theater: Founding Visions for a New American Art, TCG, New York, 2013. – 600 p.
224. London T. The Artistic Home: Discussions with Artistic Directors of America's Institutional Theatres, TCG, New York, 1993. – 112 p.
225. Lowry W.M. A Movement Comes of Age // Theatre Profiles № 7, Theatre Communications Group, New York, 1987. P. 24-34.
226. Mamet D. Three Uses of the Knife: On the Nature and Purpose of Drama, Vintage Books, New York, 2000. – 96 p.
227. Maples B. «Tallulah Bankhead Says New Stars Good; Barter Theater Offers Place To Prove It» // Kingsport Times-News, July 24, 1949. P. 9.
228. Marks P. A Virtuoso Irish Director, Far From Home // New York Times, July 7, 1996. Section 2, P. 5.
229. Massara R. Dobama Founder, Theatre Notes // The Akron Beacon Journal, Akron Ohio, 22 August 1999. P. 61.
230. Mayer J. Steppenwolf Theatre Company of Chicago: In Their Own Words, Methuen Drama, 2016. - 280 p.
231. McCloy R. "Double Thrust Theater" // The Seattle Times, July 31, 1966. P. 126.
232. McCune J.F. The Cleveland Play House: How It Began, Western Reserve University, Cleveland, 1965. – 152 p.
233. Miller Drama Is Given by Repertory Group // New York Times, December 4, 1964. P. 44.

234. Modreanu C. *A History of Romanian Theatre from Communism to Capitalism: Children of a Restless Time*, Routledge, New York, 2020. - 180 p.
235. Moody R. *The American Theatre, 1936-1961 // Theatre History Studies*, Vol. VII, University of North Dakota, 1987. P. 84-98.
236. Moore C. *The Federal Theatre Project in the American South: The Carolina Playmakers and the Quest for American Drama (New Studies in Southern History)*, Lexington Books, Washington, 2017. – 232 p.
237. Moore T.G. *The Economics of the American Theatre*, Duke University Press, 1968. – 192 p.
238. Moskow M. H. *Labor Relations in the Performing Arts: An Introductory Survey*, Americans for the Arts, Washington, 1968. – 218 p.
239. Mutz J., Murray K. *Fundraising for Dummies*. N.Y., Books Worldwide, 2006. – 387 p.
240. National Endowment for the Arts, National Council for the Arts, Annual Report, Fiscal Year 1969, US Government Printing Office, Washington D.C. - 56 p.
241. National Endowment for the Arts, National Council for the Arts, Annual Report, Fiscal Year 1973, US Government Printing Office, Washington D.C. - 122 p.
242. National Endowment for the Arts, National Council for the Arts, Annual Report, Fiscal Year 1981, US Government Printing Office, Washington D.C. - 509 p.
243. National Endowment for the Arts, National Council for the Arts, Annual Report, Fiscal Year 1982, US Government Printing Office, Washington D.C. – 278 p.
244. National Endowment for the Arts, National Council for the Arts, Annual Report, Fiscal Year 1993, US Government Printing Office, Washington D.C. – 294 p.
245. Ned Dunn, CEN Seattle Rep Amendment, Fiscal Note for Non-Capital Projects, August 16, 2011.
246. Nielsen W.A. *The Big Foundations: A Twentieth Century Fund Study*, Columbia University Press, New York, 1972. – 475 p.
247. Novick J. *Beyond Broadway: The Quest for Permanent Theatres*, New York, Hill & Wang, 1968. – 393 p.

248. Novick J. *The Old Régime at Lincoln Center* // *Educational Theatre Journal* Vol. 18, No. 2 (May, 1966), The Johns Hopkins University Press, Baltimore. P. 126-135.
249. Oldenburg C.W. *Leaps of Faith: History of the Cleveland Play House, 1915-85*, C.W. Oldenburg, 1985. – 183 p.
250. Osborne E.A. *Staging the People: Community and Identity in the Federal Theatre Project* (Palgrave Studies in Theatre and Performance History), Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2011. – 255 p.
251. *Oxford Dictionary of English*, Oxford University Press, Oxford, 2010. – 2112 p.
252. Papp J. *Government Aid – Sponsor of Free Shakespeare Says It Would Help More Than Hinder* // *New York Times*, July 24, 1960. Section ART, P. 1.
253. Pate Royse «Hough's Looters Offer 'Bargains'» // *Cleveland Press*, July 20, 1966. P. 1.
254. Pate Royse «Niles Hurlled Fire Bomb, Tells Why» // *Cleveland Press*, July 23, 1966. P. 2.
255. Peters S.F. *The Catonsville Nine: A Story of Faith and Resistance in the Vietnam Era*, Oxford University Press, 2012. – 416 p.
256. Plotkins M. *The American Repertory Theatre Reference Book: The Brustein Years*, Praeger, 2005. – 296 p.
257. Poggi J. *Theatre in America: The Impact of Economic Forces, 1870-1967*, Ithaca: Cornell University Press, 1968. – 328 p.
258. Popkin H. *Artur Miller's "The Crucible"* // *College English* Vol. 26, No. 2, November, 1964. P. 139-146.
259. Powers D. *The Russians Said Hello to Dolly Levi* // *New York Times*, September 5, 1976. P. 53.
260. Pressley N. *American Playwriting and the Anti-Political Prejudice: Twentieth- and Twenty-First-Century Perspectives* (Palgrave Studies in Theatre and Performance History), Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2014. – 193 p.
261. Prideaux T. *New York Rep: Get Loose!* // *LIFE Magazine*, April 22,

1966. P. 15.

262. Races: The Jungle and the City // Time Magazine, 88 (5), 1966. P. 1-2.

263. Reiss A.H. The Arts Management Reader, CRC Press, New York, 1979. – 704 p.

264. Repertory Theatre in Debut // The Seattle Times, November 13, 1963, P. 3

265. Rich F. 'Nightingale,' World War II Britain // New York Times, November 28, 1983. Section C, P. 14.

266. Rich F. Chicago's Steppenwolf Group Adapts 'The Grapes of Wrath' // New York Times, October, 6, 1988. Section C, P. 25.

267. Rich F. New Era for 'Grapes of Wrath' // New York Times, March 23, 1990. Section C, P. 1.

268. Rich F. Peter Brook's 'Tragedie de Carmen' // New York Times, November 18, 1983. Section C, P. 3.

269. Rich F. Revival of 'Balm in Gilead' // New York Times, June 1, 1984. Section C, P. 5.

270. The Biographical Encyclopedia and Who's Who of the American Theatre, ed. by Rigdon W., James H. Heineman, New York, 1966. – 1127 p.

271. Sackler H. The Great White Hope, Samuel French, New York, 1969. – 136 p.

272. Sayler O. Our American Theatre, Parker Press, New York, 2007. – 412 p.

273. Schiecke K. Downtown Chicago's Historic Movie Theatres, McFarland & Company, 2011. – 201 p.

274. Schmidt S. Competents and Dropouts // TDR (1967-1968) Vol. 12, No. 1, Bertold Brecht, Autumn, 1967. P. 162-166.

275. Schuster M. J. The Geography of Participation in the Arts and Culture, Research Division Report № 41, 2000. – 66 p.

276. Shank T. Beyond the Boundaries: American Alternative Theatre, University of Michigan Press, 2002. – 376 p.

277. Shattuck K. San-Francisco's Geary Theatre Reopens // *New York Times*, January 21, 1996. Section 5, P. 3.
278. Sheehy H. *Margo: The Life and Theatre of Margo Jones*. Dallas: Southern Methodist University Press, 1989. – 328 p.
279. Sinise G. *Grateful American: A Journey from Self to Service*, Harper Collins Publishers, New York, 2019. - 272 p.
280. Sonkowsky R. Guthrie's *Oresteia* // *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* Vol. 7, No. 1, Spring, 1968. P. 154-158.
281. Sullivan D. New 'Oresteia'; Guthrie Theater Opens Adaptation of Trilogy // *New York Times*, July 24, 1967. P. 22.
282. Sundstrand J. K. *The Great God Brown: Gilmor Brown, the Pasadena Playhouse, and the Depression* / *Southern California Quarterly*, Vol. 75 No. 2, Summer 1993.
283. Szilassy Z. *American Theater of the 1960s*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1986. – 113 p.
284. Taitte W.L. *The Russians Were Here, The Russians Were Here* // *Texas Monthly*, April 1978. P. 122-124.
285. Taubman H. 'Danton's Death' at Beaumont; Buchner Play, Written at 21, Opens Season // *New York Times*, October 22, 1965. P. 46.
286. Taubman H. The 'Changeling' Is Revived // *New York Times*, October 30, 1964. P. 38.
287. Taubman H. *The Making of American Theatre*, Coward McCann, New York, 1965. – 385 p.
288. *Tax Exempt Status for Your Organization*, Publication 557, United States Code, 2019 Edition, Title 26, House, Office of the Law Revision Counsel, 2019. P. 21-46
289. Taylor C. P. *Good*, Methuen Publishing, York, 1982. – 82 p.
290. Taylor K. M. *People's Theatre in Amerika*, New York, 1973. – 332 p.
291. *The Art of Governance* edited by Nancy Roche, Jaan Whitehead, Theatre Communications Group, 2005. – 325 p.

292. *The Arts and Public Policy in the United States* / Ed. by B. Neville. New York, 1984.
293. *The Cambridge Guide to American Theatre* / Ed. by Don B. Wilmeth, Tice L. Miller, Cambridge University Press, 1996. – 477 p.
294. *The Constitution of the United States of America with the Declaration of Independence*, Falls River Press, New York, 2012. – 110 p.
295. *The National Endowment for the Arts: 1965-2000. A Brief Chronology of Federal Support for the Arts*// NEA, Washington, 2000. – 96 p.
296. *The Performing Arts and American Society*, ed. by W. McNeil Lowry, The America Assembly, Columbia University, 1977. – 215 p.
297. *The Performing Arts Problems and Prospects: Rockefeller Panel Report on the future of the theatre, dance, music in America*, New York, 1965.
298. *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre: The Americas*, Ed. by Rubin D., Solo'rzano C., Routledge, London, 2001. – 640 p.
299. Theater: Behrman Play; 'But For Whom Charlie' Opens at the Square // *New York Times*, March 13, 1964. P. 42.
300. Theater: O'Neill Revival; 'Marco Millions' Given by Repertory Troupe // *New York Times*, February 21, 1964. P. 33.
301. *Theatre Directory 2006-2007*, Theatre Communications Group, New York, 2007. – 264 p.
302. *Theatre Profiles № 3, The Illustrated Reference Guide to America's Nonprofit Professional Theatres*, Theatre Communications Group, New York, 1979.
303. *Theatre Profiles № 4, The Illustrated Reference Guide to America's Nonprofit Professional Theatres*, Theatre Communications Group, New York, 1980.
304. *Theatre Profiles № 5, The Illustrated Reference Guide to America's Nonprofit Professional Theatres*, Theatre Communications Group, New York, 1982.
305. *Theatre Profiles № 6, The Illustrated Reference Guide to America's Nonprofit Professional Theatres*, Theatre Communications Group, New York, 1984.
306. *Theatre Profiles № 7, The Illustrated Guide to America's Nonprofit Professional Theatres*, Theatre Communications Group, New York, 1986. – 327 p.

307. Theatre Profiles № 8, The Illustrated Reference Guide to America's Nonprofit Professional Theatres, Theatre Communications Group, New York, 1988. – 208 p.
308. Theatre Profiles № 9, The Illustrated Reference Guide to America's Nonprofit Professional Theatres, Theatre Communications Group, New York, 1991. – 240 p.
309. Thor Eckert Jr «How Cleveland Play House Sprouted its New Complex» // The Christian Science Monitor, January 12, 1984.
310. Traces, A Play Conceived by John DiFusco, Dramatists Play Service Inc, 2000. - 75 p.
311. Turan K., Papp J. Free for All: Joe Papp, the Public, and the Greatest Theater Story Ever Told. New York, Anchor, 2009. – 608 p.
312. Ullom J. America's First Regional Theatre: The Cleveland Play House and Its Search for a Home (Palgrave Studies in Theatre and Performance History), Palgrave MacMillan, 2014. – 292 p.
313. Vacha J. Showtime in Cleveland: The Rise of a Regional Theater Center, Kent State University Press, Kent, 2001. – 266 p.
314. Vaughan S. A Possible Theatre: The Experiences of a Pioneer Director in America's Resident Theatre, McGraw-Hill, New York, 1969. – 561 p.
315. Volk H. We Want More Such Plays // The Sun, April 25, 1968, n.p. Scrapbook 111.
316. Volz J. How to Run a Theatre: Creating, Leading and Managing Professional Theatre, New York: Back Stage Books, 2004. – 208 p.
317. Volz J. Working in American Theatre: A Brief History, Career Guide and Resource Book for over 1000 Theatres, Methuen Drama, London, 2011. – 418 p.
318. Wallerstein I. World-Systems Analysis: An Introduction, Duke University Press, 2004. - 128 p.
319. Way B. Audience Participation: Theatre for Young People, Bakers Plays, London, 1981. – 231 p.

320. Weber B. Stuart Vaughan, Director and Shakespeare Expert, Dies at 88 // New York Times, June 20, 2014. P. 17.

321. White M. Staging a Musical, New York, Theatre Arts Book, 1999. – 144 p.

322. Williams T. Notebooks, edited by Margaret B. Thornton, Yale University Press, New Haven and London, 2007. - 828 p.

323. Wilson G.B. Three Hundred Years of American Drama and Theatre: From Ye Bare and Ye Cubb to Chorus Line. New York, 1981. – 536 p.

324. Zeigler J.W. Regional Theater: The Revolutionary Stage, MN: University of Minneapolis Press, 1973. – 277 p.

Электронные источники

1. Алпатова И. Искусство или кошелек? // Театрал, № 3, 28 марта 2014. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://teatral-online.ru/news/11261/> (Дата обращения: 13.07.2020)

2. Дадамян Г.Г. Выступление на VII Съезде СТД РФ [Видеозапись] – СТД РФ. – 23.10.2016. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <Http://stdrf.ru/news/1146/> (Дата обращения: 14.06.2019)

3. Международная конференция «Россия. Балтия. Европа. Судьба репертуарного театра XXI века» // Петербургский театральный журнал, № 4 [34] 2003. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://ptj.spb.ru/archive/34/festivals-34/mezhdunarodnaya-konferenciya-rossiya-baltiia-evropa-sudba-repertuarnogo-teatra-xxiveka/> (Дата обращения: 27.06.2019)

4. Министерство культуры Российской Федерации – Пресс-служба [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.mkrf.ru/press/news/pravitelstvom-rossiyskoy-federatsii-odobrena-kontseptsiya-dolgosrochnogo-razvitiya-teatralnogo-dela-v-rossiyskoy-federats20171009104840/> (Дата обращения: 31.07.2019)

5. Указ Президента Российской Федерации № 803 от 03.06.2006 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

<http://www.kremlin.ru/acts/bank/9452/print> (Дата обращения: 27.06.2019)

6. 50 Years of Guthrie: Exclusive Speech by Joe Dowling [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.minneapolis.org/blog/50-years-of-guthrie-exclusive-speech-by-joe-dowling/> (Дата обращения: 02.03.2020)

7. A Brief History of Cleveland Play House [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.clevelandplayhouse.com/files/assets/historycph2.pdf> (Дата обращения: 01.07.2019)

8. A History of the Guthrie Theater [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.guthrietheater.org/globalassets/pdf/guthrie_history.pdf (Дата обращения: 04.03.2020)

9. Actors' Equity Association Official Website [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://www.actorsequity.org> (Дата обращения: 11.01.2021)

10. A.C.T. History [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.act-sf.org/home/about/history.html> (Дата обращения: 13.12.2019)

11. A.C.T. Production History [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.act-sf.org/home/about/history/production_history.html#1967b (Дата обращения: 13.12.2019)

12. Actors Theatre of Louisville – Kentucky Tourism [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.kentuckytourism.com/actors-theatre-of-louisville/> (Дата обращения: 25.12.2019)

13. Alley Theatre Official Website/About Us [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.alleytheatre.org/about-us/history/nina-vance> (Дата обращения: 01.07.2019)

14. American Alliance for Theatre and Education, Charlotte B. Chorpenning Playwright Award Winners [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.aate.com/award-winners#Chorpenning> (Дата обращения: 15.10.2019)

15. American Conservatory Theatre Official Website [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.act-sf.org>

16. American Regional Theater – Introduction, Critical Edition of Dramatic Literature, Ed. Carl Rollyson // eNotes.com, Inc. 2003 [Электронный ресурс]. –

Режим доступа: <https://www.enotes.com/topics/american-regional-theater#in-depth-introduction> (Дата обращения: 27.06.2019)

17. American Theatre Magazine [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.americantheatre.org> (Дата обращения: 27.06.2019)
18. Arena Stage Theatre [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.arenastage.org/about-us/the-mead-center/> (Дата обращения 01.07.2019)
19. Barter Theatre History [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://bartertheatre.com/history/> (Дата обращения: 06.11.2019)
20. Beaufort J. Definitive revival of Lanford Wilson's first full-length play; Balm in Gilead; Play by Lanford Wilson. Directed by John Malkovich // The Christian Science Monitor, June 18, 1984. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.csmonitor.com/1984/0618/061805.html> (Дата обращения: 22.05.2020)
21. Becker P. Intiman Theatre // HistoryLink's People's History Collection [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://historylink.org/File/7847> (Дата обращения: 22.11.2019)
22. Becker P. Robert Schenkkan's The Kentucky Cycle, first produced at Seattle's Intiman Theatre in June 1991, is awarded the Pulitzer Prize for drama on April 7, 1992 // HistoryLink's People's History Collection [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://historylink.org/File/7836> (Дата обращения: 22.11.2019)
23. Berkeley Repertory Theatre [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.berkeleyrep.org/rentals/images/facility_use.pdf (Дата обращения: 26.03.2020)
24. Berkeley Repertory Theatre - Mission [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.berkeleyrep.org/about/whoweare.asp#tabbed-nav=mission> (Дата обращения: 12.05.2020)
25. Blecha P. Seattle Repertory Company // HistoryLink's People's History Collection [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.historylink.org/File/9225> (Дата обращения: 15.11.2019)
26. Broadway and screen veteran Austin Pendleton set to appear in Beck Center's 'Glengarry Glen Ross' // The Cleveland Press, September 4, 2019.

[Электронный ресурс]. – Режим доступа:

<https://www.cleveland.com/community/2019/09/broadway-and-screen-veteran-austin-pendleton-set-to-appear-in-beck-centers-glengarry-glen-ross.html> (Дата обращения: 11.10.2019)

27. Brown T. Dobama Theatre (flush!) finally, happily (flush!) opens its new (flush!) venue // The Plain Dealer, 26 September 2009. [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

https://www.cleveland.com/onstage/2009/09/dobama_theatre_flush_finally_h.html (Дата обращения: 14.10.2019)

28. Buchanan L., Bui Q. and Patel J.K. Black Lives Matter May Be the Largest Movement in U.S. History // New York Times, July 3, 2020. [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

<https://www.nytimes.com/interactive/2020/07/03/us/george-floyd-protests-crowd-size.html> (Дата обращения: 24.12.2020)

29. Burke K. Blue Surge // Backstage Magazine, , July 16, 2001. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.backstage.com/magazine/article/blue-surge-23859/> (Дата обращения: 03.12.2019)

30. Caldbick J. Seattle Children's Theatre // HistoryLink's People's History Collection [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.historylink.org/File/10239> (Дата обращения: 25.11.2019)

31. California Constitution [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://leginfo.ca.gov/faces/codesTOCSelected.xhtml?tocCode=CONS&tocTitle=+California+Constitution+-+CONS> (Дата обращения: 13.08.2019)

32. Case Western Reserve University, Master of Fine Arts in Acting [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://theater.case.edu/master-of-fine-arts-in-acting/> (Дата обращения: 11.10.2019)

33. Christiansen R. Loud and Clear // Chicago Tribune, March 14, 2000. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-2000-03-14-0003140102-story.html> (Дата обращения: 03.12.2019)

34. Christiansen R. Steppenwolf's `Grapes of Wrath` Gets Rave Reviews in London // Chicago Tribune, June 23, 1989. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-1989-06-23-8902110842-story.html> (Дата обращения: 19.05.2020)
35. Christiansen R. The Guthrie at 25 // Chicago Tribune, July 10, 1988. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-1988-07-10-8801130919-story.html> (Дата обращения: 19.02.2020)
36. Cleveland Play House Named One of the Top 10 Regional Theatres in the U.S. / Press Release, 27 January 2015. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.clevelandplayhouse.com/news/2015/01/27/cleveland-play-house-named-one-of-the-top-10-regional-theatres-in-the-us> (Дата обращения: 14.10.2019)
37. Cleveland Play House - Theatres and Seating [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.clevelandplayhouse.com/visit/theatres-and-seating> (Дата обращения: 01.07.2019)
38. Coe R. L. Best Acting West of Broadway // The Washington Post, November 27, 1977. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1977/11/27/best-acting-west-of-broadway/19b38e3f-5650-4581-a8c6-f5844b83638f/> (Дата обращения: 25.12.2019)
39. College Profile - American Conservatory Theater. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.careers.org/education/colleges/109086?city=san-francisco&name=american-conservatory-theater&state_or_country_name=california (Дата обращения: 13.12.2019)
40. Constitution of the State of Connecticut [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.cga.ct.gov/asp/Content/constitutions/CTConstitution.htm> (Дата обращения: 19.07.2019)
41. Constitution of the State of Minnesota [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.revisor.mn.gov/constitution/> (Дата обращения: 19.07.2019)

42. Constitution of Virginia [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://law.lis.virginia.gov/constitution/> (Дата обращения: 19.07.2019)
43. D'Souza K. 'Tosca Project' at ACT in San Francisco // The Mercury News, June 10, 2010. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.mercurynews.com/2010/06/10/review-tosca-project-at-act-in-san-francisco/> (Дата обращения: 16.12.2019)
44. Drake S. Stage Review: Into the Terror in 'Whirlwind' // Los Angeles Times [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1990-07-27-ca-468-story.html> (Дата обращения: 28.11.2019)
45. Encyclopedia Britannica [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.britannica.com> (Дата обращения: 19.07.2019)
46. Encyclopedia of Cleveland History [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://case.edu/ech/articles/c/cleveland-play-house> (Дата обращения 07.10.2019)
47. Forbis W. An Interview With Stuart Gordon, August 1st, 2002 - [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.acidlogic.com/stuartgordon.htm> (Дата обращения: 29.11.2019)
48. Gabler J. The Guthrie's lively, compelling "Henry V" // TC Daily Planet, January 18, 2009. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.tcdailyplanet.net/theater-guthries-henry-v-lively-and-compelling/> (Дата обращения: 05.03.2020)
49. Girlfriend, Season 2009-2010, Berkley Rep. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.berkeleyrep.org/season/0910/3656.asp> (Дата обращения: 25.03.2020)
50. Goodman Theatre Official Website [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.goodmantheatre.org> (Дата обращения: 04.12.2019)
51. Guthrie Board Extends AD Joe Dowling's Contract Through June 2005 // Playbill, August 5, 2000. [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

<https://www.playbill.com/article/guthrie-board-extends-ad-joe-dowlings-contract-through-june-2005-com-91057> (Дата обращения: 04.03.2020)

52. Guthrie Presents The Canterbury Tales [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://chippewa.com/guthrie-presents-the-canterbury-ales/article_5cbdf30a-afb0-50c9-8ad9-9a01e34c1243.html (Дата обращения: 04.03.2020)

53. Guthrie Theatre Official Website [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.guthrietheater.org> (Дата обращения: 02.03.2020)

54. Guthu S. Florence and Burton James and the Seattle Repertory Playhouse // Civil Rights and Labor History Consortium / University of Washington [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://depts.washington.edu/depress/theater_arts_james.shtml (Дата обращения: 14.11.2019)

55. Harvey D. No for an Answer // Variety, November 6, 2001. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://variety.com/2001/legit/reviews/no-for-an-answer-1200552963/> (Дата обращения: 16.12.2019)

56. History of Actors Theatre. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.actorstheatre.org/our-story/> (Дата обращения: 17.12.2019)

57. History of Cleland Playhouse [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.clevelandplayhouse.com/about/history> (Дата обращения: 07.10.2019)

58. History of Great Lakes Shakespeare Festival [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.greatlakesheater.org/about/history> (Дата обращения: 11.10.2019)

59. History of Steppenwolf Theatre Company [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.steppenwolf.org/ensemble/history/> (Дата обращения: 27.03.2020)

60. Hurwitt R. Edward Hastings, co-founder of ACT, dies at 80 // SFGate, July 7, 2011. [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

<https://www.sfgate.com/performance/article/Edward-Hastings-co-founder-of-ACT-dies-at-80-2355491.php> (Дата обращения: 16.12.2019)

61. Hurwitt R. Olympian 'Hecuba' // SFGate, October 22, 1998. [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

<https://www.sfgate.com/style/article/Olympian-Hecuba-3240109.php> (Дата обращения: 16.12.2019)

62. Illinois Constitution [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ilga.gov/commission/lrb/conent.htm> (Дата обращения: 19.07.2019)

63. Intiman Theatre Website, Our History [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.intiman.org/about/our-history/> (Дата обращения: 22.11.2019)

64. IRS Publication 557 - Tax-Exempt Status for Your Organization [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.irs.gov/pub/irs-pdf/p557.pdf> (Дата обращения: 01.08.2019)

65. Isherwood C. The King, All Grown Up and Ready to Wage Battle // New York Times, March 2, 2009. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.nytimes.com/2009/03/03/theater/reviews/03henry.html> (Дата обращения: 05.03.2020)

66. Jones C. 'Zoot' Suits // Variety, June 27, 2000. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://variety.com/2000/legit/reviews/zoot-suit-1200463289/> (Дата обращения 04.12.2019)

67. Jones C. Backyard banter you'll find familiar // Chicago Tribune, June 2, 2009. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-2009-06-02-0906010577-story.html> (Дата обращения: 03.12.2019)

68. Jones K. American Idiot, a Bay Area Smash, Will Play to Nov. 15 // Playbill, September 30, 2009. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://web.archive.org/web/20100122211428/http://www.playbill.com/news/article/133382-American-Idiot-a-Bay-Area-Smash-Will-Play-to-Nov-15>

69. Kerr E. The Guthrie reports: big ticket sales, but still a small deficit // Minnesota Public Radio, July 20, 2009. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://blogs.mprnews.org/state-of-the-arts/2009/07/the-guthrie-reports-big-ticket-sales-but-still-a-small-deficit/> (Дата обращения: 02.03.2020)
70. League of Resident Theatres Official Website [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lort.org> (Дата обращения: 11.01.2021)
71. Long Wharf Website - Show Archive. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.longwharf.org/history> (Дата обращения: 09.12.2019)
72. MA62-1 Margo Jones Collection, 1936-1960. Dallas History & Archives Division, Dallas Public Library [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://dallaslibrary2.org/dallashistory/archives/06201.php> (Дата обращения: 26.09.2019)
73. Mason M.S. The play's his thing // The Christian Science Monitor, September 10, 1999. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.csmonitor.com/1999/0910/p13s1.html> (Дата обращения: 23.12.2019)
74. Massachusetts Constitution [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://malegislature.gov/laws/constitution> (Дата обращения: 20.09.2019)
75. McBride M. Chicago's Goodman Theatre Progresses in Construction of New Space // Playbill, December 29, 1999. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.playbill.com/article/chicagos-goodman-theatre-progresses-in-construction-of-new-space-com-86203> (Дата обращения: 04.12.2019)
76. Milwaukee Repertory Theater - History [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.milwaukeeep.com/Inside-The-Rep/Milwaukee-Rep-History/> (Дата обращения: 01.07.2019)
77. New York Drama Critics' Circle – Past Awards [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.dramacritics.org/dc_pastawards.html#1977 (Дата обращения: 29.11.2019)
78. New York State Constitution [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.dos.ny.gov/info/constitution.htm> (Дата обращения: 20.09.2019)

79. Newton E. Pasadena Playhouse : Heat Is on Theater for Hit Season, Los Angeles Times, February 15, 1987. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1987-02-15-ga-3344-story.html> (Дата обращения: 09.11.2019)
80. O'Quinn J. Going National: How America's Regional Theatre Movement Changed the Game // American Theatre, June 16, 2015. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://www.americantheatre.org/2015/06/16/going-national-how-americas-regional-theatre-movement-changed-the-game/> (Дата обращения: 13.03.2020)
81. Obie Awards Website [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.obieawards.com> (Дата обращения: 22.05.2020)
82. Ohio Constitution [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.legislature.ohio.gov/Assets/Laws/Constitution.pdf> (Дата обращения: 22.09.2019)
83. Organic Theatre Company Website [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://organictheater.org> (Дата обращения: 28.11.2019)
84. Ovshinsky S. Danton's Death // Fifth Estate № 1, November 19-December 2, 1965. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.fifthestate.org/archive/1-november-19-december-2-1965/dantons-death/> (Дата обращения: 04.02.2020)
85. Pasadena Playhouse Website [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.pasadenaplayhouse.org/about/> (Дата обращения: 05.12.2019)
86. Phillips M. Pacino's Payoff // Los Angeles Times, June 29, 1999 - [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1999-jun-29-ca-51094-story.html> (Дата обращения: 13.03.2020)
87. Pincus-Roth Z. A Los Angeles Theater Is Renovated, Relieving Headache-Inducing Quirks // New York Times, August 26, 2008 - [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.nytimes.com/2008/08/27/theater/27taper.html> (Дата обращения: 13.03.2020)

88. Pulitzer Prize Winners 1983 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.pulitzer.org/prize-winners-by-year/1983> (Дата обращения: 04.06.2020)
89. Rockfeller Brothers Fund, Lincoln Center for the Performing Arts [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.rbf.org/75/lincoln-center> (Дата обращения: 13.01.2020)
90. Schwartz D. How America's Ugly History of Segregation Changed the Meaning of the Word 'Ghetto' // Time, 24 September 2019. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://time.com/5684505/ghetto-word-history/> (Дата обращения: 14.10.2019)
91. Seattle Children's Theatre, History and Past Productions [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.sct.org/about-us/history-past-productions/> (Дата обращения: 25.11.2019)
92. Service for Nonprofit Organizations, POMS, A Section, Paragraph 3 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://secure.ssa.gov/apps10/poms.nsf/lnx/0301901540> (Дата обращения: 07.10.2019)
93. Solzhenitsyn Is Awarded Nobel Prize in Literature // New York Times, October 9, 1970. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/03/01/home/solz-prize.html> (Дата обращения: 27.02.2020)
94. Song Lisa B. Goodman Theatre Opens New Home in North Loop // Chicago Tribune, November 9, 2000. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-2000-11-09-0011260372-story.html> (Дата обращения 04.12.2019)
95. Steppenwolf Theatre Company Timeline [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.steppenwolf.org/ensemble/timeline/> (Дата обращения: 22.05.2020)
96. Sullivan D. A Future for 'Burn This' // Los Angeles Times, January 23, 1987. [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1987-01-23-ca-709-story.html> (Дата обращения: 13.03.2020)

97. Taper Forum adds a Taper // Los Angeles Times, January 4, 2008. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2008-jan-04-et-quick4.s5-story.html> (Дата обращения: 13.03.2020)

98. Texas Constitution [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://tlc.texas.gov/docs/legref/TxConst.pdf> (Дата обращения: 13.08.2019)

99. The Andrew W. Mellon Foundation's Grants Database [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://mellon.org/grants/grants-database/advanced-search/?grantee=GT&y=1969-2020> (Дата обращения: 27.02.2020)

100. The Bingham Theatre – Actors Theatre Website [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.actorsattheatre.org/explore-theatres/ingham-theatre/> (Дата обращения: 25.12.2019)

101. The Constitution of The Commonwealth of Kentucky [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.lrc.ky.gov/lrcpubs/ib59.pdf> (Дата обращения: 23.09.2019)

102. The Constitution of the State of Minnesota [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.mnhs.org/library/constitution/pdf/republicanversion.pdf> (Дата обращения: 23.09.2019)

103. The Jeff Awards Archives [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.jeffawards.org/archives> (Дата обращения: 27.03.2020)

104. The Mead Center History [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.arenastage.org/about-us/the-mead-center/> (Дата обращения: 06.11.2019)

105. The Pulitzer Prize Winners [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.pulitzer.org/winners/donald-l-coburn> (Дата обращения 10.12.2019)

106. The San Francisco Actor's Workshop [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.sanfranciscoactorsworkshop.com/sanfranciscoactorsworkshop.com/Welcome.html> (Дата обращения 01.07.2019)

107. The Seattle Repertory Theatre Affair by Douglas Q. Barnett // HistoryLink's People's History collection [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.historylink.org/File/9058> (Дата обращения: 14.11.2019)
108. The War Revenue Act of 1917. The Statutes at Large of the United States of America [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.givemeliberty.org/docs/TaxResearchCD/TaxActs/IncomeTax1917.pdf> (Дата обращения 02.08.2019)
109. The White House Budget Spending [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.whitehouse.gov/issues/budget-spending/> (Дата обращения: 17.01.2019)
110. Theatre Profiles Archive - Theatre Communications Group [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://profiles.tcg.org/tools/profiles/member_profiles/profile_detail.cfm (Дата обращения: 11.10.2019)
111. Thor Eckert Jr. Steppenwolf Stages a Steinbeck Epic. Commitment Shines in adaptation of 'Grapes of Wrath' // The Christian Science Monitor, November 3, 1988. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.csmonitor.com/1988/1103/lgrape.html> (Дата обращения: 19.05.2020)
112. To Kill a Mockingbird Extends Before Starting Seattle Intiman Run by Ernio Hernandez, Andrew Gans // Playbill, September 5, 2007. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.playbill.com/article/to-kill-a-mockingbird-extends-before-starting-seattle-intiman-run-com-143425> (Дата обращения: 22.11.2019)
113. Tony Award Winners [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.tonyawards.com/winners/> (Дата обращения: 10.07.2020)
114. Tony Awards Website [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.tonyawards.com/about/faq/> (Дата обращения 25.06.2019)
115. Veltman C. 'Tis Pity She's a Bore // SF Weekly, June 25, 2008. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.sfweekly.com/culture/tis-pity-shes-a-bore/> (Дата обращения: 16.12.2019)

116. Voelker S. The Power of Art and the Fear of Labor: Seattle's Production of Waiting for Lefty in 1936 // Civil Rights and Labor History Consortium / University of Washington [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://depts.washington.edu/depress/seattle_waiting_for_lefty.shtml (Дата обращения: 14.11.2019)
117. Washington State Constitution [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://leg.wa.gov/lawsandagencyrules/documents/12-2010-wastateconstitution.pdf> (Дата обращения: 15.08.2019)
118. Webster's World of Cultural Democracy [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.wgcd.org> (Дата обращения 02.08.2019)
119. Williams A. Free Street Theater offers 40th-anniversary "Flashback" // Chicago Reader, September 29, 2009. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.chicagoreader.com/Bleader/archives/2009/09/29/free-street-theater-offers-40th-anniversary-flashback> (Дата обращения: 28.11.2019)
120. Winer L. Once Upon a Time in Old California: Luis Valdez's 'Bandido!' deconstructs the myth of 19th-Century legend Tiburcio Vasquez, playing up the tale's melodramatic elements // Los Angeles Times, June 10, 1994. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1994-06-10-ca-2434-story.html> (Дата обращения: 13.03.2020)
121. Zoglin R. "Bigger than Broadway!" // Time Magazine, 27 May 2003 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,454479-1,00.html> (Дата обращения 25.06.2019)
122. Zoglin R. Where Kids Get Treated Right // Time Magazine, Tuesday, November 2, 2004. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,750285,00.html> (Дата обращения: 06.03.2020)

**«КЛИВЛЕНД ПЛЕЙ ХАУС» (штат Огайо)
РЕПЕРТУАР СЕЗОНА 1984-1985 года**

Спектакль	Режиссер
The Archbishop's Ceiling by <i>Arthur Miller</i>	Johnatan Bolt
The Waiting Room by <i>Catherine Muschamp</i>	William Rhys
The Royal Family by <i>George S. Kaufmann and Edna Ferber</i>	Paul Lee
A Luv Musical <i>book adapt: Jeffrey Sweet from Murray Schigal; music Howard Marren; Lyrics: Susan Birkenhead)</i>	Michael Maggio
A Christmas Carol <i>adapt: Doris Baizley, from Charles Dickens</i>	William Rhys
Angels Fall by <i>Lanford Wilson</i>	Thomas S. Oleniacz
Dramatic License by <i>Kenneth Ludwig</i>	Dennis Zacek
Billy Budd <i>adapt: Louis O. Coxe and Robert Champan, from Herman Melville</i>	Philip Kerr
Painting Churches by <i>Tina Howe</i>	J.J. Garry, Jr.
The Guardsman by <i>Ferenc Molnar; trans: Frank Marcus</i>	William Rhys
End of the World by <i>Arthur Kopit</i>	T. Riccio
Fool for Love by <i>Sam Shepard</i>	Evie McElroy
High Spirits by <i>Noel Coward; book adapt, music and lyrics: Timothy Gray and Hugh Martin</i>	William Rhys

**«КЛИВЛЕНД ПЛЕЙ ХАУС»
РЕПЕРТУАР СЕЗОНА 2010-2011 года**

04/08/11 - 05/01/11	Legacy of Light
	Playwright(s): Karen Zacarias Stage Director(s): Bart DeLorenzo
03/04/11 - 03/27/11	My Name is Asher Lev
	Adapted From: the novel by Chaim Potok Adapter(s): Aaron Posner Stage Director(s): Laura Kepley
02/04/11 - 02/27/11	The Trip to Bountiful
	Playwright(s): Horton Foote Stage Director(s): Timothy Douglas Co-production with: Round House Theatre
01/07/11 - 01/30/11	Backwards in High Heels: The Ginger Musical
	Playwright(s): Lynnette Barkley, Christopher McGovern Stage Director(s): Scott Schwartz Co-production with: Arizona Theatre Company, Asolo Rep, San Jose Rep
11/26/10 - 12/19/10	This Wonderful Life
	Adapted From: the screenplay "It's a Wonderful Life" Playwright(s): Steve Murray, conceived by Mark Setlock Stage Director(s): Peter Amster
10/15/10 - 11/07/10	The Kite Runner
	Adapted From: the novel by Khaled Hosseini Adapter(s): Matthew Spangler

	Stage Director(s): Marc Masterson Co-production with: Actors Theatre of Louisville
09/17/10 - 10/10/10 (opens 09/22/10)	The 39 Steps
	Adapted From: from the novel by John Buchan Adapter(s): Patrick Barlow Stage Director(s): Peter Amster Co-production with: Syracuse Stage

**СОВРЕМЕННЫЙ ТЕАТР СИЭТЛА (штат Вашингтон)
РЕПЕРТУАР 1985 года**

Спектакль	Режиссер
Beauty and the Beast <i>adapt: Gregory A. Falls, music: Chad Henry</i>	Gregory A. Falls
Step on a Crack by <i>Susan Zeder</i>	Anne-Denise Ford
The Odyssey <i>adapt: Gregory A. Falls and Kurt Beattie, from Homer</i>	Jeff Steitzer
What's in It For Me? <i>company-developed</i>	Brucy Sevy
King Lear by <i>William Shakespear; music: Robert Davidson</i>	Arne Zaslove
True West by <i>Sam Shepard</i>	John Dillon
Maydays by <i>David Edgar</i>	Jeff Steitzer and Anne-Denise Ford
Other Places by <i>Harold Pinter</i>	Gregory A. Falls
Ednd of the World by <i>Arthur Kopit</i>	Jeff Steitzer
Quartermaine's Terms by <i>Simon Gray</i>	Gregory A. Falls
A Christmas Carol <i>adapt: Gregory A. Falls, from Charles Dickens; music: Robert McDougall</i>	Anne-Denise Ford

**ДЕТСКИЙ ТЕАТР СИЭТЛА (штат Вашингтон)
РЕПЕРТУАР СЕЗОНА 1990-1991 года**

Спектакль	Автор
Captain Fantasto <i>Американская премьера</i>	
The Reluctant Dragon	Mary Hall Surface Kenneth Grahame
The Magic Mrs. Piggie-Wiggle <i>(adapted from stories by Betty MacDonald)</i>	Book, music and lyrics by Chad Henry
The Council <i>Мировая премьера</i>	
Anne of Green Gables <i>(adapted from novel Lucy Maud Montgomery)</i> <i>Мировая премьера</i>	R.N. Sandberg
There's a Boy in the Girl's Bathroom <i>Мировая премьера</i>	Louis Sachar

РЕПЕРТУАР СЕЗОНА 1991-1992 года

Спектакль	Автор
The Firebird <i>Мировая премьера</i>	Russian Fairytale
Nancy and Plum <i>(adapted from Nancy McDonald's Book)</i> <i>Мировая премьера</i>	Betty MacDonald
Charlotte's Web	E.B. White
Roll of Thunder Hear My Cry <i>Мировая премьера</i>	Mildred D. Taylor
Make Me Pele For a Day <i>Мировая премьера</i>	Ted Sod

РЕПЕРТУАР СЕЗОНА 1992-1993 года

Спектакль	Автор
Invisible Friends	Alan Ayckbourn
Doctor Dolittle in the Moon <i>Мировая премьера</i>	Chad Henry
The Invisible Man <i>Мировая премьера</i>	Len Jenkin
The Velveteen Rabbit	Margery Williams
Dragonwings	Laurence Yep
Ramona Quimby	Beverly Cleary

**ТЕАТР «ЛОНГ УОРФ» (штат Коннектикут)
РЕПЕРТУАР СЕЗОНА 1980/1981 года**

ОСНОВНАЯ СЦЕНА

AMERICAN BUFFALO by David Mamet (перенесена в Нью-Йорк)
WAITING FOR GODOT by Samuel Beckett
THE ADMIRABLE CRICHTON by James M. Barrie
ROMEO AND JULIET by William Shakespeare
BODIES by James Saunders (Американская премьера)
A LIFE by Hugh Leonard

СЦЕНА 2

SOLOMON'S CHILD by Tom Dulack (Мировая премьера, перенесена в Нью-Йорк)
CLOSE TIES by Elizabeth Diggs

РЕПЕРТУАР СЕЗОНА 1981/1982 года

ОСНОВНАЯ СЦЕНА

A DAY IN THE DEATH OF JOE EGG by Peter Nichols
A VIEW FROM THE BRIDGE by Arthur Miller (перенесена в Нью-Йорк)
THE WORKROOM (L'ATELIER) by Jean-Claude Grumberg
THE DOCTOR'S DILEMMA by George Bernard Shaw
ETHAN FROME by Edith Wharton (Adapted by O. Davis/D. Davis)
THE FRONT PAGE by Hecht and MacArthur
MOLLY by Simon Gray

СЦЕНА 2

THIS STORY OF YOURS by John Hopkins (Американская премьера)
LAKEBOAT by David Mamet
THE CARMONE BROTHERS ITALIAN FOOD PRODUCTS CORPORATION'S
ANNUAL PASTA PAGEANT by Tom Griffin (Мировая премьера)

РЕПЕРТУАР СЕЗОНА 1982/1983 года

ОСНОВНАЯ СЦЕНА

OPEN ADMISSIONS by Shirley Lauro (Мировая премьера)
HOLIDAY by Philip Barry
ANOTHER COUNTRY by Julian Mitchell (Американская премьера)
THE GUARDSMAN by Ferenc Molnar

PAL JOEY (Book by John O'Hara, Composer Richard Rodgers)
 THE CHERRY ORCHARD by Anton Chekhov (Adapted by Jean-Claude van
 Itallie)

СЦЕНА 2

2 BY A.M. (ELEGY FOR A LADY & SOME KIND OF LOVE STORY) by Arthur
 Miller (Мировая премьера)
 QUARTERMAINE'S TERMS by Simon Gray (Американская премьера,
 перенесена в Нью-Йорк)
 LADY AND THE CLARINET by Michael Cristofer (перенесена в Нью-Йорк)
 FREE AND CLEAR by Robert Anderson (Мировая премьера)

РЕПЕРТУАР СЕЗОНА 1983/1984 года

ОСНОВНАЯ СЦЕНА

THE HOSTAGE by Brendan Behan
 ACCENT ON YOUTH by Samson Raphaelson
 REQUIEM FOR A HEAVYWEIGHT by Rod Serling (Мировая премьера,
 перенесена в Нью-Йорк)
 HOMESTEADERS by Nina Shengold
 THE BATHERS by Victor Steinbach (Мировая премьера)
 UNDER THE ILEX by Clyde Talmage

СЦЕНА 2

NOT QUITE JERUSALEM by Paul Kember (Американская премьера)
 SHIVAREE by William Mastrosimone

РЕПЕРТУАР СЕЗОНА 1984/1985 года

ОСНОВНАЯ СЦЕНА

TOBACCO ROAD by Jack Kirkland
 OLIVER OLIVER by Paul Osborn
 THE COMMON PURSUIT by Simon Gray (Американская премьера)
 CAT ON A HOT TIN ROOF by Tennessee Williams
 ALBERT HERRING by Benjamin Britten (Adapted from short story by Guy de
 Maupassant)

СЦЕНА 2

RAINSNAKES by Per Olov Enquist (Американская премьера)
 BLUE WINDOW by Craig Lucas
 BULLIE'S HOUSE by Thomas Keneally with Irvin S. Bauer (Американская

премьера)

РЕПЕРТУАР СЕЗОНА 1985/1986 года

ОСНОВНАЯ СЦЕНА

PARIS BOUND by Philip Barry

PRIDE AND PREJUDICE by David Pownall (Based on the novel by Jane Austen)
(Американская премьера)

THE NORMAL HEART by Larry Kramer

THE GLASS MENAGERIE by Tennessee Williams

LOST IN THE STARS by Anderson and Weill (Based on the novel Cry, The Beloved Country by Alan Paton)

СЦЕНА 2

CRYSTAL CLEAR by Phil Young (Американская премьера)

FUGUE by Leonora Thuna (Мировая премьера)

РЕПЕРТУАР СЕЗОНА 1986/1987 года

ОСНОВНАЯ СЦЕНА

ALL MY SONS by Arthur Miller (перенесена в Нью-Йорк)

CAMILLE by Pam Gems (Американская премьера)

SELF DEFENSE by Joe Casaci (Мировая премьера, перенесена в Нью-Йорк)

DALLIANCE by Tom Stoppard (Американская премьера)

THE TENDER LAND by Copland and Everett (Composer Aaron Copland, Lyricist Horace Everett)

СЦЕНА 2

PROGRESS by Doug Lucie (Американская премьера)

PAINTING CHURCHES by Tina Howe

РЕПЕРТУАР СЕЗОНА 1987/1988 года

ОСНОВНАЯ СЦЕНА

THE DOWNSIDE by Richard Dresser

OUR TOWN by Thornton Wilder

SCENES FROM AMERICAN LIFE by A. R. Gurney

FATHERS AND SONS by Ivan Turgenev (Американская премьера) (Adapted by Brian Friel)

REGINA by Marc Blitzstein (Based on The Little Foxes) by Lillian Hellman
(Composer Marc Blitzstein)

Lyricist Marc Blitzstein)

СЦЕНА 2

LAUGHING STOCK (GOODBYE HOWARD, F.M., TENNESSEE) by Romulus Linney

FIGHTING CHANCE by N. J. Crisp (Американская премьера)

РЕПЕРТУАР СЕЗОНА 1988/1989 года

ОСНОВНАЯ СЦЕНА

DINNER AT EIGHT by G. Kaufman & E. Ferber

NATIONAL ANTHEMS by Dennis McIntyre

WHEN WE ARE MARRIED by J.B. Priestley

SOME SWEET DAY by Nancy Fales Garrett

THE HEIRESS by Ruth & Augustus Goetz

СЦЕНА 2

LOVE LETTERS by A.R. Gurney Jr. (Мировая премьера)

REBEL ARMIES DEEP INTO CHAD by Mark Lee (Мировая премьера)

РЕПЕРТУАР СЕЗОНА 1989/1990 года

ОСНОВНАЯ СЦЕНА

A FLEA IN HER EAR by Georges Feydeau

THE CRUCIBLE by Arthur Miller

RE:JOYCE! by James Roose-Evans & Maureen Lipman (Adapted from the works of Joyce Grenfell)

(Американская премьера)

ANNA CHRISTIE by Eugene O'Neill

IS HE STILL DEAD by Donald Freed (Мировая премьера)

СЦЕНА 2

A DANCE LESSON by David Wiltse (Мировая премьера)

THE LOVER by Harold Pinter

THE RUFFIAN ON THE STAIR by Joe Orton (two 1-act plays)

**ТЕАТР «ГАТРИ» (штат Миннесота)
РЕПЕРТУАР СЕЗОНА 1996/1997 года**

Спектакль	Режиссер
<i>The Cherry Orchard</i> by Anton Chekhov	Joe Dowling
<i>She Stoops to Conquer</i> by Oliver Goldsmith	Douglas Hughes
<i>Philadelphia, Here I Come!</i> by Brian Friel	Joe Dowling
<i>Simpatico</i> by Sam Shepard	Gary Gisselman
<i>A Doll's House</i> by Henrik Ibsen	Michael Langham
<i>Mystery of the Rose Bouquet</i> by Manuel Puig	Risa Brainin
<i>A Christmas Carol</i> by Charles Dickens (adapt. by Barbara Field)	Sari Ketter
<i>The Price</i> by Arthur Miller	David Thacker
<i>A Midsummer Night's Dream</i> by William Shakespeare	Joe Dowling
<i>Many Colors Make the Thunder-King</i> by Femi Osofisan	Bartlett Sher

РЕПЕРТУАР СЕЗОНА 1997/1998 года

Спектакль	Режиссер
<i>You Can't Take It With You</i> by George Kaufman and Moss Hart	Douglas C. Wager
<i>Blithe Spirit</i> by Noel Coward	Joe Dowling
<i>Racing Demon</i> by David Hare	Mark Brokaw
<i>A Christmas Carol</i> by Charles Dickens (adapt. by Barbara Field)	Sari Ketter
<i>The Playboy of the Western World</i> by John Millington Synge	Joe Dowling

<i>Thunder Knocking on the Door</i> by Keith Glover	Marion McClinton
<i>Black No More</i> by Syl Jones	Tazwell Thompson
<i>Much Ado About Nothing</i> by William Shakespeare	by Joe Dowling

РЕПЕРТУАР СЕЗОНА 1998/1999 года

Спектакль	Режиссер
<i>The Importance of Being Earnest</i> by Oscar Wilde	Joe Dowling
<i>A Month in the Country</i> by Brian Friel, after Ivan Turgenev	Mark Brokaw
<i>Molly Sweeney</i> by Brian Friel	Joe Dowling
<i>The Venetian Twins</i> by Carlo Goldoni (adapt. by Michael Bogdanov with additional material by Kevin Kling)	Michael Bogdanov
<i>Gross Indecency</i> by Moisés Kaufman	Ethan McSweeney
<i>A Christmas Carol</i> by Charles Dickens (adapt. by Barbara Field)	Sari Ketter
<i>The Magic Fire</i> by Lillian Garrett-Groag	Libby Appel
<i>Julius Caesar</i> by William Shakespeare	Joe Dowling
<i>Lysistrata</i> by Aristophanes	Wendy Knox
<i>Summer and Smoke</i> by Tennessee Williams	David Esbjornson

РЕПЕРТУАР СЕЗОНА 1999/2000 года

Спектакль	Режиссер
<i>Sweeney Todd</i> by Stephen Sondheim and Hugh Wheeler	John Miller-Stephany
<i>The School for Scandal</i> by Richard Brinsley Sheridan	Joe Dowling

<i>Ah, Wilderness!</i> by Eugene O'Neill	Douglas C. Wager
<i>Martin Guerre</i> by Alain Boublil and Claude-Michel Schonberg	Connell Morrison
<i>Mr. Peters' Connections</i> by Arthur Miller	James Houghton
<i>A Christmas Carol</i> by Charles Dickens (adapt. by Barbara Field)	Sari Ketter
<i>Misalliance</i> by George Bernard Shaw	Neil Munro
<i>Lake Hollywood</i> by John Guare	Itamar Kubovy
<i>A Midsummer Night's Dream</i> (Tour) by William Shakespeare	Joe Dowling
<i>The Darker Face of the Earth</i> by Rita Dove	Lou Bellamy
<i>The Plough and the Stars</i> by Sean O'Casey	Joe Dowling
<i>Side Man</i> by Warren Leight	Ethan McSweeny

РЕПЕРТУАР СЕЗОНА 2000/2001 года

Спектакль	Режиссер
<i>Twelfth Night</i> by William Shakespeare	Joe Dowling
<i>Hedda Gabler</i> by Henrik Ibsen	David Esbjornson
<i>To Fool the Eye</i> by Jean Anouilh's Leocadia (adapt. by Jeffrey Hatcher)	John Miller-Stephany
<i>The Invention of Love</i> by Tom Stoppard	Joe Dowling
<i>Blood Wedding</i> by Federico Garcia Lorca	Marcela Lorca
<i>A Christmas Carol</i> by Charles Dickens (adapt. by Barbara Field)	Sari Ketter
<i>Molly Sweeney</i> (Tour) by Brian Friel	Joe Dowling
<i>Who's Afraid of Virginia Woolf?</i>	David Esbjornson

by Edward Albee	
<i>In the Blood</i> by Suzan-Lori Parks	Timothy Douglas
<i>Once in a Lifetime</i> by Moss Hart and George S. Kaufman	Douglas C. Wager

РЕПЕРТУАР СЕЗОНА 2001/2002 года

СПЕКТАКЛЬ	Режиссер
<i>Amadeus</i> by Peter Shaffer	Joe Dowling
<i>The Carpetbagger's Children</i> by Horton Foote	Michael Wilson
<i>Da</i> by Hugh Leonard	Doug Hughes
<i>Merrily We Roll Along</i> by Stephen Sondheim and George Furth	John Miller-Stephany
<i>A Christmas Carol</i> by Charles Dickens (adapt. by Barbara Field)	Gary Gisselman
<i>Anthony & Cleopatra</i> by William Shakespeare	Mark Lamos
<i>Thief River</i> by Lee Blessing	Ethan McSweeney
<i>Ah Wilderness!</i> (Tour) by Eugene O'Neill	Douglas Wager
<i>The Canterbury Tales</i> by Geoffrey Chaucer (adapt. by Michael Bogdanov with add.material by Kevin Kling)	Michael Bogdanov
<i>All My Sons</i> by Arthur Miller	Joe Dowling

Структура расходов в АРТ в сезон 1990-1991 года по материалам, предоставленным театром (тыс. долларов)

Выплаты актерскому и художественному персоналу	1 467
Производство и эксплуатация спектаклей	1 080
Маркетинг	532
Фандрайзинг	216
Выплаты административному составу	670
Оплата преподавателей	380
Общие расходы	4 345

**Структура доходов в АРТ по материалам, предоставленным театром
(тыс. долларов)**

	1982	1987	1991
Доходы самого театра (в основном сборы)	1 122	2 182	2 395
Вклады (все виды субсидий, государственных и частных)	795	2 138	1 950
ВСЕГО:	1 917	4 138	4 345

Процентное соотношение доходных статей бюджета региональных некоммерческих театров США, 1990-1991 г. (%)

	Репертуарный театр Беркли (Калифорния)	Театр «Гатри» (Миннесота)	Американский Репертуарный театр
Пожертвования	30,4	41,4	44,9
Сборы	65,5	38,9	41,5
Прочие доходы	4,1	19,7	13,6

АМЕРИКАНСКИЙ РЕПЕРТУАРНЫЙ ТЕАТР**РЕПЕРТУАР СЕЗОНА 1986-1987 года**

Спектакль	Режиссер
<i>Tonight We Improvise</i> by Luidgi Pirandello	Robert Brustein
<i>End of the World with Symposium to Follow</i> by Arthur Kopit	Richard Foreman
<i>Sweet Table at the Richelieu</i> by Ronald Ribman	Andrei Serban
<i>The Day Room</i> by Don DeLillo	Michael Bloom and David Wheeler
<i>The Good Woman of Setzuan</i> by Bertold Frecht	Andrei Serban
<i>Archangels Don't Play Pinball</i> by Dario Fo	Dario Fo and Franca Rame
<i>The Cannibal Masque</i> by Ronald Ribman	David Wheeler
<i>Mrs. Sorken Presents</i> by Christopher Durang	R.J. Cutler and Savick Wesley