

УДК 792+7.075

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ РЕПЕРТУАРНОГО ТЕАТРА США.
АМЕРИКАНСКИЙ «КОНСЕРВАТОРНЫЙ» ТЕАТРСамитов Д. Г.¹¹ Российский Институт Театрального Искусства – ГИТИС, Малый Кисловский пер., д. 6, Москва, 125009, Россия.

В связи с преобладанием некоммерческого театрального сектора в России полезно проанализировать опыт продюсирования театрального дела в США на примере крупного регионального репертуарного театра – Американского «консерваторного» театра. Театр был основан в 1965 году Уильямом Боллом – выдающимся американским деятелем театральной сцены, и изначально создавался как художественное, творческое, плодотворное сотрудничество, свободное от давления активных финансовых операций. Идея Болла о создании театра с постоянной труппой, репертуарным планированием вместе с консерваторией, высшей театральной школой при этом театре, для Америки того времени была новаторской. Даже в самые сложные времена театру удалось сохранить свою учебно-консерваторскую практику и продолжить выпускать на сцену своих учеников, при дополнительном финансировании со стороны меценатов, спонсоров, абонементодержателей.

Ключевые слова: Американский «консерваторный» театр, Уильям Болл, региональный театр.

ACTUAL PROBLEMS OF THE AMERICAN REPERTOIRE THEATRE.
AMERICAN CONSERVATORY THEATRESamitov D. G.¹¹ Russian Institute of Theatre Arts – GITIS, 6, Maly Kislovskiy per., Moscow, 125009, Russian Federation.

In the predominance of the non-profit theatrical sector on the many-sided “theatre map” of Russia, it is useful to analyze the experience of producing theatrical projects in the United States on the example of a large repertory theatre - the American Conservatory Theatre (ACT), one of the iconic and vibrant theatrical “pillars” of the American regional stage. The theatre was founded in 1965 by William Ball, an outstanding American figure in the theatrical sphere, and was initially created as “artistic, creative, fruitful cooper-

ation, free from the financial pressure". At that time, Boll's idea of creating a theatre with a permanent troupe, repertoire planning, and at the same time opening a conservatory, a higher theatre school at the theatre, was innovative for America. William Boll's idea to create a theatre where a permanent troupe would work with its repertoire and, at the same time, with the activity of a higher theatrical school, was unique for the United States of America of the second half of the twentieth century. Even in the most difficult times, ACT managed to preserve its teaching and conservatory practice, preserve traditions and continue to graduate its students.

Keywords: American Conservatory Theatre, William Ball, regional theatre.

Специфика организации театрального дела в США отличается от большинства европейских стран. В Америке до сих пор нет государственного театра. Актеры, режиссеры, менеджеры, критики, драматурги, зрители, профсоюзы, продюсеры – все они являются участниками сложного театрального процесса, в который до недавнего времени практически не вмешивалось государство. Косвенная помощь правительства США очевидна и заключается, в частности, в льготной налоговой политике. Создание и деятельность Национального Фонда искусств также имеет определенное значение в определении национальной политики в сфере культуры США. Американский театр разнообразен. Драматургические жанры, творческие направления, методы актерской игры, организационные формы образуют многоцветную палитру современной театральной жизни США, в которой важную роль имеют некоммерческие региональные театры. Пристрастие американцев к разнообразию позволяет традиционному и новаторскому, коммерческому и художественному, профессиональному и любительскому, национальному и инациональному не только существовать рядом, но и оказывать друг на друга влияние.

Сегодня отечественные театры определяются, по какой системе они будут развиваться и, главное, каким образом будут отчитываться перед государством за финансирование. Театрам приходится вновь находить ответы на вопросы: как привлечь зрителя на спектакль, какие маркетинговые механизмы использовать, на какую аудиторию ориентироваться.

Опыт организации театральной деятельности в США, в стране с развитой рыночной экономикой, в которой театры, за редчайшим

исключением, существуют без прямой государственной поддержки, может быть интересен России.

Организационные и финансовые трудности, с которыми сталкиваются российские, прежде всего, региональные театры, испытывали некоммерческие театры США во второй половине XX века. На примере исследования деятельности американских некоммерческих репертуарных театров целесообразно проследить, каким образом они смогли развиваться в условиях конкуренции коммерческого Бродвея и где нашли средства для своего существования и развития.

Объектом исследования является организационно-творческая деятельность репертуарного театра США – Американского «консерваторного» театра (далее – АКТ), который является одним из «столпов» американской драматической сцены.

АКТ был создан 1965 году в Питтсбурге Уильямом Боллом – выдающимся американским деятелем театральной сцены. Он был 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, побывав и актером, и режиссером, и художником, и преподавателем.

В период расцвета Актерской студии и развития Ли Страсбергом американского варианта системы Станиславского, Болл заинтересовался классической манерой игры. Он прошел стажировку в Англии, после которой какое-то время работал в разных внебродвейских и региональных театрах. В 1961 году в «Экторс Уоркшоп» (The Actors Workshop) он успешно поставил «Ученика дьявола» Б. Шоу. Его «Тартюф» Ж.Б. Мольера, показанный в Линкольн-центре в Нью-Йорке, стал настоящим хитом. Став известным, Болл отказался от заманчивых предложений и решил организовать собственный репертуарный некоммерческий театр.

По словам самого Болла, Американский «консерваторный» театр изначально создавался как «художественное, творческое, плодотворное сотрудничество, свободное от давления активных финансовых операций» [1, с. 223].

Болл назвал свой театр «консерваторным» не случайно. Он считал, что американским актерам недостает профессионализма и

яркой театральности, характерной для английской актерской школы. Театр-консерватория означал для 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. Они были преданы своему руководителю и верили в его художественные идеалы. Идея Болла о создании театра с постоянной труппой, репертуарным планированием и консерваторией, высшей театральной школой при этом театре, была новаторской. На осуществление своей идеи Болл получил субсидию в миллион долларов от Фонда Рокфеллера и нескольких других фондов. С Институтом Карнеги Болл договорился о предоставлении помещения для занятий актеров.

История АКТ в Питтсбурге аналогична историям многих региональных театров в США. Город «стальных королей» после Второй мировой войны вполне обходился не самыми лучшими бродвейскими спектаклями, шедшими в коммерческом театре «Плейхаус». Однако с развитием движения региональных театров в 1960-е годы стало престижно иметь в городе собственный постоянный некоммерческий художественный театр. Истеблишмент Питтсбурга решил не отставать. АКТ был готов сразу же давать спектакли, так как уже имел небольшой репертуар, который Болл мог расширить с легкостью путем восстановления своих прежних лучших постановок.

В 1965 году Совет директоров питтсбургского «Плейхауса» решил пригласить молодой коллектив АКТ и Болла (одного из лучших режиссеров страны, по мнению современников). Но стать полноценным художественным театром таким способом «Плейхаус» не смог. 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 постоянных посетителей, их привычным отношением к театру, как неприязнительному месту для забавы и развлечений. Любой город мог бы гордиться подобным театром, но не Питтсбург. Вместо привлечения новых, более образованных и молодых зрителей, Совет директоров предпочел разорвать договор с АКТ. Так огромная (сто актеров, учеников и работников постановочной части) труппа с деко-

рациями, осветительной аппаратурой и костюмами осталась без помещения.

Полтора года труппа АКТ ездила по стране с гастрольями, так как у Болла еще оставались деньги от субсидии Фонда Рокфеллера. Они выступали то в Чикаго, то в университетских городах Калифорнии, не имея ни пристанища, ни будущего.

Но в 1966 году федеральная телерадиокомпания «Паблик Бродкастинг Систем» сняла два телефильма по спектаклям АКТ («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 АКТ решил обосноваться в Сан-Франциско, где городские власти и общественность предложили театру работать, обещая не вмешиваться во внутритеатральные дела и уважать независимость коллектива.

На новом месте публика совсем по другому принимала АКТ: зритель в Сан-Франциско был иным («университетским»). 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 театра. Поэтому театр с его серьезным репертуаром изначально был встречен с большим вниманием и пониманием.

Труппе Болла для выступлений были предоставлены два театра: театр «Гиери» (The Geary Theater), обычно используемый для коммерческих гастролей, с большим залом на 1448 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 АКТ открыл «Тартюфом» Ж. Мольера, с Рене Оберженуа в главной роли. Спектакль прошел с огромным успехом или, как писали газеты, с «невероятным триумфом».

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 начальный период развития. Также АКТ показал 25 спектаклей в 13 городах Калифорнии «на выезде».

С самого начала было решено, что театр станет функционировать как «репертуарный», т. е. с постоянно действующей труппой. С актерами заключался контракт на длительное время, как и требовал Профсоюз Эквити. Основное ядро труппы составили 28 актеров. С октября по май эти они регулярно получали фиксированную заработную плату. Была установлена и своя «репертуарная система». Спектакли сменялись не каждый день, однако не меньше трех раз в неделю. Это было необходимо, как полагал Болл, с учетом 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 следующих двух сезонах зритель смог увидеть «Двенадцатую ночь», «Гамлета» У. Шекспира, «Розенкранц и Гильдестерн мертвы» Т. Стоппарда, «Ученика дьявола» Б. Шоу, «Трех сестер» А. Чехова. Также очень широко была представлена современная, преимущественно американская, драматургия: «Суровое испытание» А. Миллера, «Шаткое равновесие» Э. Олби, антирасистская пьеса «В белой Америке» М. Дюберман, «Мой бедный Марат» А. Арбузова, а также новая французская драматургия Ж. Ануя, Ф. Аррабаля.

В этот период в АСТ пришел работать Джером Килти — актер, режиссер, драматург. Килти был режиссером известного спектакля «Милый лжец». В это же самое время на работу в АКТ устроился Ален Флетчер — опытный режиссер, последователь классической английской театральной школы. Для постановок отдельных спектаклей начали приглашаться другие режиссеры, например, Френсис Коппола. Данный подход гарантировал новизну и широкую разноплановость репертуара.

Через десять лет на сцене «Гиери» в Сан-Франциско в сезон (в 33 недели или 231 день) АКТ смог показать 280 спектаклей (9 пьес при сменной системе показа репертуара) и привлечь 300 тыс. зрителей. На сцене «Морского мемориального театра» спектакли проходили «серийно» (театр одной премьеры). При этом организовывались репетиции еще не опубликованных пьес (специального проекта-программы «Пьеса в развитии»). Выросла (с 12 до 21 тыс. человек) категория зрителей абонементодержателей. За десять лет театр выпустил более 150 спектаклей. Статистика показала рост числа посещений театра зрителями (вместе со зрителями театров «Гиери» и «Морского мемориального театра») до 4 млн. человек.

АКТ стал одним из самых крупных признанных региональных театров США. В нем работало более 200 человек: актеры, режиссеры, педагоги, администраторы, мастера постановочной части.

Городские власти Сан-Франциско изначально назначили театру дотацию в 350 тыс. долларов в год. В два раза меньшую сумму смог выделить Национальный фонд искусств. Фонд Форда продолжал исправно и значительно помогать АКТ, тратя на эти цели 2,5 млн. долларов в год.

И все же, к своему десятилетнему юбилею работы в городе АКТ подошел с небольшим дефицитом бюджета [2, с. 21]. Сумма бюджета АКТ в сезоне 1976-1977 годов составила 4256 тыс. 488 долларов. Доходы от билетов — 3178 тыс. 826 долларов. Пожертвования — 894 тыс. 740 долларов.

В дополнение к сказанному отметим, что учебная консерватория, которая также требовала серьезных вложений, обеспечивала широкую культурно-социальную программу.

Экономическое обеспечение культурной деятельности имело специфику, заданную некоммерческим статусом учреждения культуры.

Предпринимательская деятельность в рыночной экономике, как известно, основана на получении прибыли, которая в коммерции облагается довольно высокими процентными ставками налоговых отчислений. В предпринимательской деятельности некоммерческих учреждений социально-культурной сферы получение прибыли не предусматривается, а случайные доходы направляются на производство последующей деятельности. Эти учреждения по закону не могут себе позволить заниматься деятельностью, которая выходит за рамки их миссии.

Таким образом, предпринимательская деятельность социокультурных учреждений относится к некоммерческой сфере и облагается налогами, применяемыми в государственном секторе экономики.

С этого момента финансово-экономическое положение АКТ начало заметно выравниваться. Стоит отметить, что даже в самые сложные времена АКТ удалось сохранять свою учебно-консерваторскую практику и продолжать выпускать на сцену своих учеников. Театр и сегодня продолжает заниматься учебной деятельностью, ставит спектакли. АКТ по-прежнему остается одним из главных учебно-актерских центров США.

По окончании первого сезона Болл объявил, что если до сих пор вся деятельность коллектива была нацелена на выживание, то теперь настало время художественного совершенствования.

Начиная с 1973 года, труппа АКТ активно гастролировала по стране. Выступала и в Лос-Анджелесе, и в Нью-Йорке, и даже на Гавайях (что нехарактерно для регионального театра).

В 1976 году Госдепартамент США выбрал АКТ представлять американское театральное искусство в СССР в связи с торжественными мероприятиями по случаю 200-летия Америки. По окончании гастролей в СССР (в Москве, Ленинграде, Риге) Американский «консерваторный» театр первым из театров Америки посетил с гастролями Японию. Тогда же театр установил профессиональные связи с Югославией. Режиссер Э. Хастингс был приглашен в Белград для постановки с югославскими актерами своего знаменитого спектакля «Погребенное дитя» по пьесе С. Шепарда. А в 1982 году Госдепартамент США запустил культурный проект «Театральный мост», в рамках которого между АКТ и Шанхайским театральным институтом состоялись стажировки по обмену педагогами. В 1979 году АКТ была присуждена премия «Тони» «За постоянство театрального мастерства и вклад в совершенствование театральных артистов Америки» [2, с. 21]. Это было высшее театральное признание.

К середине 1970-х годов Болл обратил внимание на деятельность современных американских драматургов: С. Шепарда, М. Нормана, М. Медоффе, Д.Л. Колбурне, Л. Уилсби.

В 1980-е годы финансовое положение АКТ серьезно ухудшилось. Фонд Форда уменьшил свою Программу помощи региональным театрам, сохранив финансирование лишь для нескольких проектов. Ситуация осложнялась общим финансовым кризисом 1983 года в США. По причине недофинансирования театра между Попечительским советом АКТ и Уильямом Боллом начались конфликты. Болл был вынужден отстаивать приоритеты художественных целей. Он категорически отказывался руководствоваться исключительно финансовыми соображениями. Уже к середине 1980-х конфронтация Болла с попечителями достигла «точки кипения», и в 1986 году основатель и первый руководитель АКТ Уильям Болл вынужден был покинуть театр. Вместе с Боллом, в знак солидарности, АКТ покинули единомышленники Болла. Так закончилась «эпоха Уильяма Болла» в АКТ, который был его

основателем и идейным вдохновителем. Для театра это, конечно, стало огромным ударом.

На смену У. Боллу пришел Э. Хастингс. Хастингс, будучи союзником Болла, изначально пытался придерживаться той же политики, что и Болл. Однако вскоре всю власть, в том числе прерогативу определения художественной политики в театре, в свои руки взял Попечительский совет АКТ. Он упразднил репертуарную систему и постоянную труппу, перечеркнув тем самым важность экономии средств.

Фактически АКТ в указанный период управлялся «Театральным центром» из Лос-Анджелеса. Этот центр, будучи некоммерческой организацией, занимался состоявшимися постановками, с привлечением звезд, продюсированием прокатов. О том, что для АКТ наступили «тревожные времена» говорит, например, тот факт, что в юбилейном выпуске справочника «Театральные профили», выпущенном к 25-летию движения американских региональных театров, название АКТ даже не было упомянуто [2, с. 20]. Это была вынужденная капитуляция искусства под натиском финансового и делового расчета.

Ко всем прочим бедам и неприятностям АКТ добавилась еще одна, нанеся окончательный удар по театру: калифорнийское землетрясение 1989 года сильно повредило здание театра «Гиери» и заставило АКТ искать новое пристанище. Так начался «кочевой гастрольный сезон» по Сан-Франциско.

В 1991 году с поста руководителя АКТ ушел Эдвард Хастингс, и на эту должность была приглашена Керри Перлофф. Она заработала себе имя тем, что в кратчайшие сроки сделала из малоизвестной внебродвейской некоммерческой труппы «Классик Стейдж Компани» (Classic Stage Company) очень успешный и перспективный культурно-интеллектуальный коллектив. В задачи этого коллектива входило открытие (в новом переводе и нестандартном толковании) нью-йоркскому зрителю забытой классики. «Широкоформатные» постановки К. Перлофф классических спектаклей, в которых в единое целое сплетались и танец, и музыка, и драматургия, шли с большим успехом.

Первым спектаклем К. Перлофф была «Гекуба» Эврипида в 1995 году. Режиссер смогла органично соединить монолог, музыку Д. Ланга, исполненную хоровым ансамблем, с хореографией М. Дженкинса.

В 1996 году АКТ возвратился в реконструированный после калифорнийского землетрясения театр «Гиери». Долгожданный переезд был

отмечен постановкой К. Перлофф пьесы У. Шекспира «Буря». Это еще раз подчеркивает, что в репертуаре АКТ классика всегда была в почете.

По мере расширения международных контактов росла популярность АКТ в самой Америке. Этому содействовало телевидение. При финансовой поддержке Фонда Форда, который, как главный меценат, всегда помогал театру, прошли съемки двух («Укрощение строптивой» и «Сирано де Бержерак») спектаклей У. Болла на федеральном канале «Паблик БROADCASTING Систем». Тогда же время телеканал «Артс энд Энтертейнмент НЕТУОРК» снял «Рождественскую сказку» (Ч. Диккенса), в которой главную роль сыграла У. Петерсон.

В 2001 году АКТ заключил трехлетний партнерский договор с городским молодежным центром «Цеум», благодаря чему театр получил учебную сцену для студенческих спектаклей.

В 2008 году Перлофф поставила спектакль «Как жаль ее развратницей назвать» Д. Форда. В спектакле звучала живая музыка в исполнении Б. Шайвома. Последним спектаклем данного направления стал «Проект Тоска» — тот же «музыкально-драматургический сплав» К. Перлофф и хореографа Дж. Канипароли с участием известных актеров и танцоров балета Сан-Франциско. Нередко в репертуар включались пользующиеся спросом у зрителей и обеспечивающие кассовые сборы мюзиклы.

В январе 2018 года художественным руководителем АКТ стала Пэм Маккиннон — лауреат престижной театральной премии «Тони» в номинации «Лучший режиссер» за спектакль «Кто боится Вирджинии Вульф» (2013). История театра продолжилась только благодаря дополнительной поддержке спонсоров, попечителей, абонементодержателей.

Для США второй половины XX века была уникальна сама идея Уильяма Болла создать театр, в котором будут одновременно работать и постоянная труппа со своим репертуаром, и высшая театральная школа. Этот план частично реализовывался в золотой период возникновения региональных театров Америки, которые и создали в совокупности явление национального современного театра США.

ЛИТЕРАТУРА

1. Novick J. Beyond Broadway: The Quest for Permanent Theatres. New York: Hill & Wong, 1968. 393 p.

2. Theatre Profiles, Vol. 3. The Illustrated Guide to America's Nonprofit Professional Theatres. NYC: Theatre Communications Group, 1979. 202 p.
3. *Fichandler Z.* Institution as Artwork // Theatre Profiles. № 7. The Illustrated Guide to America's Nonprofit Theatres. NYC: Theatre Communications Group, 1986. 199 p.
4. *Аникст А. Бояджиев Г.* Шесть рассказов об американском театре. М.: Искусство, 1963. 152 с.
5. *Вульф В. Я.* От Бродвея немного в сторону: 70-е годы, очерки о театральной жизни США, и не только о ней. М.: Искусство, 1982. 262 с.
6. *Гладышева К. А.* Система Станиславского и формирование национальной актерской школы в США // Русская классика и мировой театральный процесс. М.: ГИТИС, 1983. с. 163-174.
7. *Дадамян Г. Г.* Социально-экономические проблемы театрального искусства. М.: Искусство, 1982. 152 с.
8. *Туганова О. Э.* Современная культура США: Структура. Мировоззренческий аспект. Художественное творчество / О. Э. Туганова; отв. ред. В. А. Карпушин. М.: Наука, 1989. 269 с.

REFERENCES

1. *Novick J.* Beyond Broadway: The Quest for Permanent Theatres. New York: Hill Wong, 1968. 393 p.
2. Theatre Profiles, Vol. 3. The Illustrated Guide to America's Nonprofit Professional Theatres]. NYC: Theatre Communications Group, 1979. 202 p.
3. *Fichandler Z.* Institution as Artwork // Theatre Profiles. № 7. The Illustrated Guide to America's Nonprofit Theatres. NYC, Theatre Communications Group, 1986. 199 p.
4. *Anikst A. Boyadzhiyev G.* Shest' rasskazov ob amerikanskom teatre. M., 1963. 152 p.
5. *Vul'f V.YA.* Ot Brodveya nemnogo v storonu : 70-e gody, ocherki o teatral'noy zhizni SSHA, i ne tol'ko o ney. M.: Iskustvo, 1982. 262 p.
6. *Gladysheva K.A.* Sistema Stanislavskogo i formirovaniye natsional'noy akterskoy shkoly v SSHA // Russkaya klassika i mirovoy teatral'nyy protsess, M.: GITIS, 1983. p. 163-174.

7. *Dadamyán G.G.* Sotsial'no-ekonomicheskiye problemy teatral'nogo iskusstva. M.: Iskusstvo, 1982. 152 p.

8. *Tuganova O.E.* Sovremennaya kul'tura SSHA. M., Nauka, 1989. 269 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Самитов Д. Г. — канд. социол. наук, доц.; goodluck@bk.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Samitov D. G. — Cand. Sci. (Sociology), Ass. Prof.; goodluck@bk.ru