

Д. Г. Самитов

ЭВОЛЮЦИЯ АМЕРИКАНСКОГО ТЕАТРА «АРЕНА СТЕЙДЖ»

Знаменитый театр «Арена Стейдж», созданный в 1950 году, возглавляет движение региональных театров США.

Пятнадцать лет театр «Арена Стейдж» жил в основном только на доходы от продажи билетов. Это стоило непрерывной работы. За эти годы было поставлено 55 спектаклей. В 1955 году обветшавшее здание было закрыто, и пришлось искать новую сценическую площадку. Обосновались в здании бывшего пивного завода. В этом уютном прибежище зал был уже 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.

Через два года театралный коллектив получил статус некоммерческого предприятия, что, конечно, облегчило финансовое положение. Но еще долгие восемь лет «Арене Стейдж» в ее развитии предстояло рассчитывать в основном только на сборы от продажи билетов.

В «Арене Стейдж» строго выдерживались принципы художественного театра: высокий уровень репертуара, постоянная, хотя и очень небольшая, труппа, диалог со зрителем. Репертуар всегда строился в соответствии с требованиями исходной 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 скатывания к провинциализму, сделают настоящим художественным центром города и всего региона. В «Арене Стейдж» никогда не показывались откровенно коммерческие спектакли, хотя واشنطنская публика не отличалась утонченностью вкусов, и для многих театр довольно долго ассоциировался с бродвейским боевиком.

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

«Арена Стейдж» развивалась быстрее, чем другие региональные театры, благодаря мудрой и длительной работе своего руководства, его способности предвидеть трудности, и умению вовремя и правильно решать художественные и организационные задачи. Зельда Фичендлер, занимая должности художественного руководителя или директора-продюсера, твердо вела свой театр, имея возможность опереться

на полное понимание и единомыслие директора-распорядителя Томаса Фичендлера.

Конечно, деятели региональных театров, и Зельда Фичендлер в том числе, помнили о «попытках наших собственных идеалистов» [1, с. 4] — «Гражданском репертуарном театре» Евы Ле Гальенн, театре «Груп», Марго Джонс. Именно оттуда пришла идея постоянной труппы и репертуарной системы. И хотя полностью ее осуществить оказалось невозможно, Зельда Фичендлер с самого начала уделяла самое большое внимание организации труппы.

В театр не просто набирали талантливых актеров, но искали единомышленников, понимая, что главное в театре — это актер и труппа, как «естественное обиталище актера» [1, с. 4].

Такое отношение к труппе и актеру не могло не сказаться на деятельности театра. Многие актеры работали в «Арене Стейдж» долгие годы (иногда более десяти лет), часто возвращались в театр после триумфов и «каторги» кино, телевидения. Привлечению хороших актеров в региональные театры, в «Арену Стейдж», например, содействовал Фонд Форда, который, в частности, в 1960 году дал деньги на создание труппы и на доплату известным актерам до бродвейского минимума. Всего этого небольшой вашингтонский театр в те времена, безусловно, не мог достичь самостоятельно.

Зельда Фичендлер, будучи художественным руководителем театра, ставя много постановок, никогда не боялась конкуренции и приглашала наиболее талантливых режиссеров и в качестве постановщиков отдельных спектаклей, и как режиссеров на сезон, и как художественных руководителей. Много лет проработал в «Арене Стейдж» крупнейший режиссер Алан Шнайдер; часто ставил спектакли весьма популярный Эдвин Шерин.

В результате такой художественной и организационной политики театр «Арена Стейдж» стал лидером в движении региональных театров и возглавил сценическое искусство всей страны.

И хотя в середине 1960-х годов кризисная ситуация в стране была налицо — антивоенное движение, борьба чернокожих за гражданские права, выступления «новых левых» — театру пришлось пойти на компромисс со своими постоянными зрителями, отказавшись от острых тем и формальных 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 держателей абонементов 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-го годов, но также признанную наиболее важной и впечатляющей пьесой, поставленной в региональных театрах. О спектакле писали во всех газетах страны. Ее слава была так велика, что пьеса была закуплена одной из голливудских кинокомпаний, а сам спектакль повторен режиссером на Бродвее.

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 театра «Олдвич», так как автор понимал, что на Бродвее его произведение обречено на провал. В своей пьесе А. Копит проводил мысль, что в американской цивилизации есть особая традиция — традиция насилия, которая идет от «границы», 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 границе как о «хранительнице зерен демократии», показывая, как белая Америка уничтожала своего первого врага. Много лет спустя А. Копит говорил: «Мои "Индейцы" вышли из джунглей Вьетнама» [2, с. 15].

Современность пьесы, ее связь с событиями, потрясавшими страну, все, что делало невозможной постановку на Бродвее, как раз и привлекли вашингтонский театр. Ставил пьесу Д. Франкель, которого очень заинтересовала необычная театрализованная манера пьесы, решенной 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 может 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. И режиссер полностью использовал эти возможности, упразднив занавес, с самого начала открыв сцену и наполнив зал странной музыкой, исходящей из непонятного источника. Актеры появляются не только на полу сцены, но и на платформах, сконструированных на каркасах. Импульсивно, вне зависимости от временной последовательности сменяют друг друга сцены этой горькой фантасмагории. Их приводят в действие память и совесть Буффало Билла. Пьеса также является пародией на народного эпического героя. Она была блестяще исполнена актером Стейси Кичем, впервые именно в этой роли продемонстрировавшего свою редкую способность соединять величие с пародией, историзм с современностью.

В «Великой надежде белых» Г. Сэклера и в «Индейцах» А. Копита театр «Арена Стейдж» продемонстрировал как, не доходя до шокирующих крайностей, он откликается на требования времени, не только обращаясь к важнейшим проблемам современности, но и эстетически осваивая более широкие театральные формы. Именно поэтому один из самых влиятельных нью-йоркских театральных критиков того времени, Клив Барнс, написал о премьере «Индейцев»: «Когда региональный театр своей премьерой производит сенсацию, он заслуживает внимания всей нации» [3, с. 4]. 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 перевезены 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.

Руководитель театра «Арена Стейдж» З. Фичендлер не раз говорила о влиянии российской культуры на ее творчество. Еще в начале 1920-х годов К. С. Станиславский в интервью предрек, что будущее американского театра лежит на пути создания национальной реалистической школы актерской игры и режиссуры. Его система и его советы оказались плодотворными для всего реалистического театрального искусства. По этому пути шел и становился успешным театр «Арена Стейдж», уверяют исследователи.

В годы учебы в Корнельском университете З. Фичендлер изучала русский язык и литературу. Она признавалась, что прочитала Чехова в оригинале раньше, чем в переводе на английский язык. Тема ее магистерской работы в Университете Джорджа Вашингтона — «Шекспир в Советском Союзе». Много лет спустя Фичендлер увидела чеховские спектакли во МХАТе, что произвело на нее сильное художественное впечатление. Еще позже, в 1985 году, она писала о том, что все еще видит и чувствует долгую паузу в начале «Вишневого сада», когда семья возвращается из Парижа.

Профессионально, как режиссер и продюсер, благодаря этим спектаклям она «открыла полностью новый уровень возможного сценического поведения», который «изменил нашу работу» [1, с. 4]. Традиции русского углубленного психологического реализма во многом отвечали ее давнему и все более усиливающемуся с годами интересу к проблеме формирования американского профессионального актера. Огромный опыт руководителя театра и постановщика, знание приемов работы лучших американских режиссеров, знакомство с деятельностью знаменитых театральных коллективов мира позволили ей усовершенствовать подготовку молодых актеров как в Школе искусств Нью-Йоркского Университета, так и в Джульярдской школе исполнительских искусств, где она долго преподавала.

С точки зрения Зельды Фичендлер, в процессе формирования актера важную роль играют вопросы внутренней техники (как добиться жизненного поведения), физической техники (голос, речь, движение), что вполне обычно. Но она от этих двух аспектов не отделяет и третий: ее также интересуют ум и психика молодых актеров, то, как они оценивают свою роль в развитии и формировании американского театра. Одна школа не может полностью сформировать молодого актера. Мера развития его таланта определяется тем, поможет ли ему далее развиваться труппа, в которую он попадет, ибо «труппа — это естественное обиталище актера» [1, с. 4] (как любит говорить Зельда Фичендлер). Так строила она работу в собственном театре, создавая максимально благоприятные условия для развития каждого индивидуального таланта, воспитывая ансамбль артистов, объединенных единым стилем и общей точкой зрения.

Уже в середине 80-х годов XX века, в период благоденствия региональных театров, их повсеместного развития и институционализации, Национальный Фонд искусств (видимо не без влияния З. Фичендлер) создал специальную Программу развития ансамбля. Тем самым удалось вернуться назад к периоду развития и формирования трупп, сосредоточившись, на этот раз, на созидании ансамбля внутри каждой труппы. Гарантируя актерам ряда региональных театров круглогодичную заработную плату, Программа Национального Фонда искусств создает 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 труппе, поэтому З. Фичендлер настоятельно рекомендует 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 «Тони» за театральные достижения. За все время существования «Тони», премия в этой номинации во второй раз (после первого вручения легендарному театру «Бартер» в 1948 году) была вручена региональному, а не нью-йоркскому театру.

Активная участница и свидетельница 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 местных условий, учась на собственных ошибках. Конечно, они знали о традициях западноевропейских, особенно 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 о собственных «идеалистах», пытавшихся в 1920–1930-е годы внедрить в сложившуюся и отлаженную машину театрального бизнеса принципы театра как искусства, театра художественного. Разумеется, интересовало их и то, что происходило во внебродвейских театрах. Однако, в организационном, практическом смысле это мало помогало.

В некоторой мере положение переменялось после появления в 1951 году закона о присвоении статуса «неприбыльный» (non-profit) некоммерческим организациям, не имеющим своей главной целью получение прибыли, а именно: учреждениям образования, здравоохранения, сферы искусства. Именно тогда внебродвейские театры получили возможность не предоставлять первоначальный капитал и не платить налоги по финансовым итогам своей деятельности. Однако этот закон не распространялся на постоянные профессиональные театры, которые были включены в систему некоммерческих организаций США только после принятия закона о неприбыльных организациях 1956 года. 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 организационных условий существования благотворительных организаций являлось наличие Попечительского Совета, гарантирующего его

финансовую устойчивость и подтверждающего следование социальной миссии. Именно Попечительский Совет исполнял роль нанимателя 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 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. Любой Попечительский Совет был бессильен противостоять этому тандему.

Наблюдая за движением региональных театров, Зельда Фичендлер уже в 1960-е годы видит первые признаки грозящей беды, а в 1980-е годы угроза обретает название «художественного дефицита». З. Фичендлер вполне обоснованно считает, 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 смог бы сделать) — весьма подходящий термин для болезни, которая поразила американский театр на пике его славы и успеха.

«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. Именно об этом Фичендлер предупреждала в своей творческой статье, написанной для специального юбилейного издания справочника «Театральные профили» с трудно переводимым названием «Institution as Artwork» («Театральная организация как произведение искусства»).

В этой статье З. Фичендлер, опираясь на 35-летний опыт работы, выдвигает следующие направления анализа проблем, стоящих перед региональным театром:

1. об особенностях учреждений (institutions);
2. обо всех художниках и особенно об актерах;
3. о художественном руководстве и его взаимоотношениях с коллективом и Попечительским Советом.

Эти важнейшие вопросы, неизменно возникают в ходе развития каждого регионального театра.

С большим успехом основательница театра работала в нем до конца сезона 1990–1991-го года, то есть пятьдесят лет. Правда, последние годы ей в качестве директора-продюсера помогал Дуглас Уэйджер — 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 сезон 1998–1999-го года Молли Смит, опытный режиссер, энергичный и стойкий деятель регионального театра, создавшая в городе Дугласе (штат Аляска, 1979) «Театр Стойкости» (Perseverance Theatre), сменила Уэйджера на посту художественного руководителя. О характере Молли Смит говорит название, которое она выбрала для своего детища. В течение многих лет она настойчиво растила и развивала среди снегов и льдов Аляски оазис сценического искусства. 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 Молли Смит с его небольшими залами на 150 и 82 места в течение 19 лет показывал разнообразный репертуар. Это были: древнегреческие трагедии, шекспировские комедии, самые замечательные 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 аляскинского «Стойкого театра» успешно продолжил свою деятельность.

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

Обычно на двух сценах в «Арене Стейдж» планируется в каждый сезон 12–15 новых спектаклей, которые последовательно сменяют друг друга. При Молли Смит в театре установилась примерно такая формула построения репертуара: 1) одна-две пьесы, входящие в канон национальной классики; 2) один или два мюзикла; 3) одна незаслуженно забытая пьеса; 4) две-три лучшие пьесы текущего десятилетия, поставленные в других театрах; 5) неограниченное количество (сколько наберется) интересных новых пьес известных и особенно неизвестных авторов, то есть того, что определяется в Америке термином «мировая премьера». Следует отметить, что при всем увлечении «американскими голосами», руководитель театра не забывает регулярно включать в репертуар и зарубежные пьесы, преимущественно английские.

В доказательство приведем небольшую выборку из репертуара за пять сезонов с 2004 по 2009 годы. Из национальной классики было поставлено шесть пьес: «Анна Кристи» Ю. О'Нила, «Проснись и пой» К. Одета (в постановке Зельды Фичендлер), «Смерть коммивояжера» и «Вид с моста» А. Миллера, «Неустойчивое равновесие» Э. Олби. Из незаслуженно забытых, но воскрешенных театром, произведений следует назвать: пьесу «Указания для саксофона» (необычайно популярной в 1930-е годы С. Тредуэлл); сатирическую комедию 1940-х годов Г. Канина «Рожденный вчера»; популярную в 1960-е годы пьесу Р. Нэша «Продавец дождя».

Что же касается «институционализации» театра, то уже давно «Арена Стейдж» считается, если не самым уважаемым из региональных театров, то определенно входит в первую тройку таковых.

Закончилась реконструкция театра, и в октябре 2010 года сезон открывается во вновь созданном театральном комплексе «Арена Стейдж» (Arena Stage Mead Center for American Theatre), названного в честь главных меценатов — супружеской

пары Гилберта и Джейли Мид. Это огромное здание в 19 тыс. кв. м, стоимостью в 125 млн. долларов, включает в себя два прежних зрительных зала («Сцену Филендлер» на 680 мест и «Театр Кригера» на 514 мест) и вновь построенный (вместо разрушенной «Старой бочки») камерный зал «Колыбель» на 200 мест для экспериментальных работ. Все три зала объединены большим входным фойе. Также в комплексе разместились репетиционные и учебные помещения, офисы и кафе. К сожалению, планируемые ранее апартаменты для приглашенных актеров и режиссеров не были построены.

Обращение к незаслуженно забытым талантливым и выдающимся произведениям весьма неожиданно для американского театра сегодня. Глубокие познания Молли Смит в национальном драматургическом наследии помогают ей формировать репертуар, отличный от других, и находить, воскрешать значительные произведения и в не столь уж давней истории.

Особое место в театре занимает постановка мюзиклов. Она также во многом отличается от общей тенденции. Прежде всего следует отметить, что управляющий директор «Арены Стейдж», Эдгар Доби, является одним из самых знающих специалистов в этой области. Начав свою карьеру в качестве исполнительного директора в известном региональном театре «Тринити Репертори Компани» 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 Реалли Юзфул Компани (Really Useful Company) Эндрю Ллойда Уэббера. В связи с этими обстоятельствами понятно, что возможности постановки мюзиклов в театре, где оба руководителя являются большими знатоками и специалистами, могут ограничиваться лишь финансовыми соображениями. Обычно региональные театры, учитывая растущую популярность мюзикла среди зрителей, с одной стороны, и высокую стоимость его постановки, с другой, выбирают произведения попроще, с меньшим количеством действующих лиц, словом, — мюзиклы отнюдь не «первого ряда». Руководители «Арены Стейдж» избрали совершенно другой путь. Они предпочитают обращаться к самым известным, знаменитым образцам этого жанра, но давать свою художественную интерпретацию взятым произведениям, приглашая талантливых исполнителей. Конечно, такой путь требует очень больших затрат на постановку. Поэтому очень часто мюзиклы в «Арене Стейдж» делаются как совместное производство (co-production).

Опытный взгляд театрального менеджера видит, что где-то появляется талантливая постановка, которая при определенной доработке обещает стать выдающимся хитом. Так, например, в сезоне 2004–2005-го годов знаменитый когда-то мюзикл «Аллилуйя, бэби» (музыка Ж. Стайна, стихи Б. Комден и А. Грина) в постановке самого автора, маститого Артура Лорентса, написавшего «Вестсайдскую историю», был показан на сцене «Арены Стейдж» как совместная ко-продукция с нью-йоркским «Джордж Стрит Плейхаус». В сезон 2007–2008-го годов вышла еще одна совместная с театром «Альянс» из Атланты ко-продукция — мюзикл «Женщины с Брюстер Плейс» (автор музыки и текста Тим Эйсато, режиссер Молли Смит). Эта постановка была полной противоположностью предыдущей, так как являлась «мировой премьерой», представлявшей еще малоизвестного автора. А в течение двух сезонов между ними были поставлены знаменитые «Кабаре» по пьесе Д. Ван Дру-

тена (музыка Д. Кендера, стихи Ф. Эбба) и «Проклятые янки» (музыка и стихи Р. Адлера и Дж. Росса, авторы — Дж. Эбботт и Д. Уоллон, режиссер — Молли Смит).

Если обычно театр включал ежегодно один мюзикл, то в преддверии открытия нового здания осенью 2010 года, когда театру приходилось играть в чужих помещениях, художественный руководитель театра объявила на два последних сезона проведение цикла «Арена возобновляет» — фестиваля американских спектаклей, поставленных в последнее время. В сезоне 2008–2009-го годов было показано десять спектаклей, и особое внимание было уделено музыке и хореографии. Среди них следует упомянуть особо: рок-мюзикл Т. К. Бука и Б. Уорки «Почти нормальный» (тут же перешедший 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 высвободить время для подготовки к достойному открытию «Arena Stage Mead Center for American Theatre». Половину этих постановок составляли мюзиклы. Первым был показан легендарный мюзикл «Мечтатели» (музыка Х. Шмидта, стихи и текст Т. Джонса), который имел успех на офф-Бродвее в течение 42-х лет, очаровывал зрителей нескольких поколений вечной историей чистой и нежной любви юноши и девушки. Молодая, но уже ставшая знаменитым режиссером, Аманда Деперт нашла замечательный поворот в истолковании этой вечной темы, перенесла действие в заброшенный парк развлечений. Следующий мюзикл, наоборот, является почти новинкой, хотя завоевал шесть премий Тони, и по нему снят фильм. Относительная неизвестность «Света на пьядце» (музыка и стихи А. Гуэттеля, текст К. Лукаса) объясняется тем, что он был создан и показан в небольшом Интимном театре в городе Сиэтле, и к нему пришла слава лишь через несколько лет. Это тоже история чистой и нежной любви, только с нотами горечи и страдания. Поставила спектакль Молли Смит, подчеркнув камерность, проникновенность и человечность этой истории. 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 представляет собой стилизованную ретроспективу истории американских песен и танцев от 20-х годов прошлого века с его чарльстонами до эры свинга и виртуозов чечетки, а также последовательности всех наиболее памятных классических мелодий и песен этого периода.

* * *

Попытаемся подвести итоги шестидесятилетней деятельности театра «Арена Стейдж», обратившись к тем критериям, которые предлагала для оценки значения и продуктивности любого профессионального сценического учреждения Зельда Фичендлер.

Первый критерий: театр как общественный институт. В этом смысле все в порядке. К юбилею театр приходит обновленным, расширенным, прославленным, активно работающим, одним из самых крупных и уважаемых в стране.

Следующий критерий: художественное руководство и его взаимодействие с Советом попечителей. Зельда Фичендлер руководила театром долгие годы (она умерла в июле 2016 года) и даже после этого оказывала значительное влияние на его творческое развитие. Но время шло, эстетические взгляды и настроения, социальные интересы и предпочтения менялись: З. Фичендлер чутко их улавливала и менялась вместе с ними. Нынешний художественный руководитель театра Молли Смит в целом продолжает эту линию, соблюдая верность традиции, основным задачам некоммерческого театра. Конечно, личные предпочтения существуют: она придает большее значение новой американской драматургии. Но ведь и во времена З. Фичендлер главные достижения театра были связаны с новейшими американскими пьесами того времени! Новые времена — новые песни и, добавим, пьесы. Разумеется, М. Смит в большей степени учитывает влияние финансовых, маркетинговых и других обстоятельств, и во многом зависит от них. Но в определении репертуарной политики она не капитулирует под давлением деловых соображений, исходящих от Совета попечителей, и никогда не опускает планку требовательности и вкуса, выбирая для постановок на своей сцене смелые и талантливые произведения. Так что и в этом отношении верность замыслам и целям основателей театра соблюдена.

Однако, в соблюдении верности в отношении еще одного критерия — художественного уровня актерского состава, актерского ансамбля — имеются, к сожалению, большие вопросы. Иными словами, актерского ансамбля в «Арене Стейдж» уже давно не существует. Если при Зельде Фичендлер, в самом начале, создание и формирование труппы было главной задачей, то в последующие годы эта задача трансформировалась в стремление сохранить ядро лишь ее постоянной части. В 1980-е годы стало ясно, что американская репертуарная система не просто мешает работе постоянной труппы, а исключает ее существование.

За прошедшие годы эта тенденция еще больше усилилась, захватив абсолютное большинство театров. Обращение региональных коллективов к постановке мюзиклов окончательно утвердило развал и исчезновение постоянных трупп по всей стране. Только считанные единицы театров остаются верными идеалу ансамблевой труппы.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Fichandler Z.* Institution as Artwork // *Theatre Profiles*. 1986. Vol. 7. P. 4–30.
2. *Симонов В.* Конец света с последующим симпозиумом // *Литературная газета*. 1985. № 31 (31 июля). С. 15.
3. *Barnes C.* The Theatre: “Indians” in Washington: New Version Presented by Arena Stage Changes from London All for the Best // *The New York Times*. 1969. (May 27). P. 15.
4. *Novick J.* Beyond Broadway: The Quest for Permanent Theatres. New York: Hill & Wang, 1968. 444 pp.
5. *Bartow A.* The Director’s Voice: Twenty-one Interviews. New York: Theatre Communication Group, 1993. 360 pp.
6. *Zeigler J. W.* Regional Theater: The Revolutionary Stage. MN: University of Minneapolis Press, 1973.