

Д. Г. САМИТОВ
*Российский институт
театрального искусства – ГИТИС,
Москва, Россия*

DMITRY SAMITOV
*Russian Institute
of Theatre Arts (GITIS)
Moscow, Russia*

**ПРОБЛЕМЫ
ФОРМИРОВАНИЯ
РЕГИОНАЛЬНОГО
ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА
В США.
ОПЫТ ТЕАТРА «ЭЛЛИ»**

**PROBLEMS OF FORMATION
OF THE REGIONAL THEATRE
IN USA.
ALLEY THEATRE EXPERIENCE**

АННОТАЦИЯ

Статья исследует художественно-организационную стратегию регионального некоммерческого театра «Элли» от первых дней его существования до 2010 г. Автор впервые рассматривает взаимосвязь творческих и организационных задач, стоящих перед негосударственным театром на примере театра «Элли», который стремился к настойчивому воплощению своих художественных программ. После принятия Закона о некоммерческих организациях в США стали развиваться именно такие театральные коллективы, которые и создали устойчивую структуру, характеризующую особенности современного национального американского театра. Театры могли создаваться, как правило, яркими личностями в мегаполисах с большим научно-образовательным потенциалом и мощной университетской средой, как, например, в Хьюстоне. Используя методы исторического описания и сравнительного анализа, автор рассматривает процессы в театральном коллективе, происходящие ради создания и показа главного – спектакля для широкого

ABSTRACT

The purpose of the article is to study the problems of activities and evolution of the regional non-profit Alley Theatre from the first days of its existence until 2010. For the first time, the author examines the connection between creative and organizational tasks on the example of the Alley Theatre, which was striving to fulfill its artistic programs. In the period after the adoption of the Non-Profit Organizations Law in the United States of America, such theatre groups began to develop. It has created a network, characterizing the peculiarity of the modern national American theatre. Such theatres could be created, as a rule, under the influence of bright artistic personalities especially in the scientific, university, educational community, such as, for example, the city of Houston. Using the methods of historicism, comparative analysis, the author considers all the processes in the company for the sake of creating and displaying the main thing – a performance for the audience. While writing the article, the author used the works of J. Zeigler, J. Novik, S. Little, the materials

зрителя. Методологической и фактической базой работы стали труды Дж. Зейглера, Дж. Новика, С. Литтла, материалы и отчеты Группы театральных коммуникаций (TCG), которые подтверждают миссию «Элли». Опыт этого театра, имеющего распространенную модель управления художественным руководителем и директором, позволяет выделить универсальные черты жизни подобных драматических некоммерческих коллективов США. Опыт социокультурного развития «Элли» актуален для практики современного российского театра, существующего за пределами государственного регулирования. Общественная поддержка зрителями сегодня, помимо государственных субсидий, является важным элементом функционирования некоммерческого театра в России. Анализ истории театра «Элли» и его репертуарной политики раскрывает основные составляющие успеха этого коллектива: бережное отношение к своей аудитории, характеризующееся установкой на формирование у зрителя вкуса к серьезной драматургии; четкая конвергентная организационно-творческая модель, обеспечивающая долгую успешную деятельность театра; разносторонность постоянной широкой общественной поддержки, необходимой для существования регионального театра.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: театр «Элли», Нина Вэнс, театральное продюсирование, некоммерческий театр, репертуарная политика, региональные театры.

and reports of the Theatre Communications Group (TCG), which confirm the mission of the Alley Theatre. The theatre has a widespread model of managing by an artistic director and a managing director. It is typical for such drama non-profit companies in the United States of America. The experience of the socio-cultural development of the Alley Theatre is relevant for practitioners of the modern Russian theatre. Public support by the audience today, in addition to government subsidies, is an important element in the functioning of a non-profit theatre in Russia. The accurate analysis of The Alley Theatre history and its repertoire policy reveals the main components of the success of this group. Firstly, a careful attitude towards its audience, aiming at forming the viewer's taste for serious drama; secondly, a clear convergent organizational and creative model that ensures the long-term successful life of the theatre; thirdly, the versatility of constant broad public support, which is necessary for the existence of a regional theatre.

KEYWORDS: *The Alley Theatre, Nina Vance, theatre producing, non-profit theatre, repertoire policy, regional theatres.*

В настоящее время изучение деятельности зарубежных некоммерческих театров актуально в связи с необходимостью дальнейшего развития театрального дела в Российской Федерации. В период развития рыночных отношений опыт функционирования американского театра дает возможность показать различные стороны его деятельности. При написании работы автор обращался к трудам отечественных и американских исследователей, рассматривавших сценическое искусство в США.

Характеризуя некоммерческие движения в США, 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» [1, с. 10]. Яркий теоретик и историк американской сцены Ф. Фергюссон отмечал, что «новые движения в нашем театре всегда начинаются в более или менее ярком противоречии» [2, с. 5–6]. Исследователь С. Лэнгли указывает на предшественников нового движения, подчеркивая возможность существования серьезного театра в мире капитала: «... любое новаторство всегда основывается на любительском уровне, и этот дух более пронизан свободой, чем обстановка в ведущей коммерческой компании» [3, с. 115]. Дж. Новик уделяет внимание истории первых некоммерческих театров в Америке, доказывая, что предшественники регионального движения – это «любительские “малые театры”, появившиеся в различных частях страны, особенно в двадцатые годы, ... чтобы представить авангардные драмы дня» [4]. Этого же мнения придерживалась основатель регионального драматического театра «Элли» Нина Вэнс, которая утверждала, что ее театр «был логическим продолжением движения “малых” театров» [5, с. 27].

Театр «Элли» (Alley Theatre) в городе Хьюстоне был основан в 1947 г. Он возник как объединение любителей сценического искусства. Прошли еще долгие и трудные семь лет, прежде чем он смог претендовать на признание в качестве профессионального театра. Основатель театра Нина Вэнс начинала сценическую деятельность у Марго Джонс в «Хьюстон Коммьюнити Плейерз». Когда решила возобновить театральную деятельность в родном городе, у нее совсем не было для этого денег. Такое обстоятельство ее не остановило. «Я вырыла собственными руками этот театр из земли», – позднее говорила она [4, с. 70]. О ранней истории театра подробно рассказывает Дж. У. Зейглер в книге «Региональные театры: Революционная сцена», основанной не только на большом материале, почерпнутом из книг и прессы, но и на опыте собственной деятельности в движении региональных театров и личном знакомстве с большинством его деятелей.

3 октября 1947 г., имея в кошельке 2 долл. 14 пенсов, Нина Вэнс приступила к созданию театра в городе Хьюстоне. Она купила 214 почтовых открыток, на каждой написала обращение и разослала любителям театра и искусств 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» [6, с. 231–232]. Пришло более сотни человек. 37 из них дали по 20 долларов на первый спектакль. После шести недель репетиций показали премьеру. Играли ее десять вечеров. А до конца сезона поставили еще пять пьес.

Театр начинался как любительский. Никто не получал никаких денег. Нина Вэнс так определяла деятельность руководимого ею коллектива: «Я полагаю... мы были антрепризой по принципу “сделай сам”» [5, с. 27]. Очень трудно было со зданием. Разместились в крошечном зале балетной студии на 87 мест. Но и 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 проработали еще 19 лет, пока не было построено новое 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 «семейным» пьесам, обычно ставившимся любителями. Сразу было невозможно обратиться к смелым и необычным пьесам, поэтому первое время показывали довоенные социальные драмы, перемежая их популярными комедиями. Но постепенно, не отпугивая зрителей, переходили ко все более социально значительным и художественно необычным произведениям. Так, открытие нового зала на фабрике вееров ознаменовалось постановкой пьесы «Час детей» Л. Хеллман, пьесой более чем смелой для пуританской Америки 1949 г. Популярность театра росла, на всех спектаклях была 100-процентная посещаемость. С начала 1950-х годов некоторым актерам стали платить зарплату, что дало возможность думать о переходе коллектива в разряд профессиональных.

Когда в 1954 г. «Элли» стал профессиональным театром, произошел спад зрительской активности. Казалось, спасти театр могли только приглашенные популярные исполнители. Решили поставить «Смерть коммивояжера» А. Миллера и обратились к известному актеру А. Деккеру. Затем приглашали и известных региональных режиссеров, хотя главные направления политики театра по-прежнему определялись Ниной Вэнс. Как руководитель театра она обладала художественным вкусом, притягивала талантливых актеров, драматургов, художников, понимала новые идеи и была склонна откликнуться на новейшие творческие веяния. Нина Вэнс работала в городе, который динамично развивался все это время, быстро становясь центром космополитического строения. В ее театр приходили самые разные зрители: и интеллигентные любители театра среднего возраста, и молодежь, и те, для кого незатруднительно посетить Нью-Йорк, чтобы посмотреть нашумевший бродвейский мюзикл. Театр должен был удовлетворять вкусы всех, поэтому Нина Вэнс вела тщательно сбалансированную линию репертуара, включающую пьесы классические и современные, трагические и комедийные, зарубежные и национальные, доступные и элитарные, словом, как она определила это сама: «торговать и горячими сосисками, и черной икрой» [7, с. 173]. Ей приходилось быть прагматиком, чтобы театр оставался популярным и безубыточным при зрительном зале в 230 мест в течение 19 лет. Но если она чувствовала, что потеряла зрительский интерес или ощущала недовольство своих артистов, то часто отбрасывала прагматические расчеты, пренебрегая возможностью заработать деньги, и обращалась к серьезной работе.

Став некоммерческим, театр «Элли» все время проводил подписку на абонементы и жил лишь на доходы от кассы. Но ограниченность финансовой базы при столь небольшом зрительном зале не могла не сдерживать и художественный рост театра. Очень помог Фонд Форда, который в 1960 г. дал театру дотацию в 156 тыс. долл. [8] для того, чтобы в течение трех сезонов можно было приглашать из Нью-Йорка лучших актеров и доплачивать

им по 200 долл. в неделю. Это не могло не сказаться на художественном уровне постановок театра. Правда, пришлось распустить труппу и перейти к последовательному прокату заявленных премьер, набирая для каждого очередного спектакля новых исполнителей, пытаясь все же сохранить ядро труппы.

Помощь Фонда Форда позволила построить здание, учитывавшее все художественные и организационные потребности театра. Фонд города Хьюстона предоставил необходимую для строительства площадку в самом центре, местные фонды и корпорации спонсировали строительство, 15 тысяч индивидуальных пожертвований внесли свою лепту, но только щедрый дар Фонда Форда позволил собрать необходимые 5,5 млн долл. (всего на нужды театра «Элли» фонд, по данным, приводимым М. Лаури, потратил 3,6 млн долл.) [9, с. 29].

Новое здание открылось в 1968 г. 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 был предназначен для экспериментальных работ, показываемых ограниченной, но требовательной и интересующейся публике.

Последний сезон в старом здании театра был самым удачным за всю предшествующую историю «Элли». Нина Вэнс сбалансировала пьесы репертуара, включив в него и классику, и современных авторов, но особое внимание уделив русским произведениям. 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. Это объяснялось и режиссурой Л. Крисса, и мастерством актерского ансамбля, и изобилием представителей данной профессии в космическом центре Америки.

Однако главным художественным достижением сезона стали успешные постановки: веселая и грустная комедия «Мир Шолома Алейхема»; «На всякого мудреца довольно простоты» А. Островского, поставленная очень сильно и с настроением, и «Чайка» А. Чехова в постановке самой Нины Вэнс. Критик Г. Куилл считал «Чайку» лучшим спектаклем театра «Элли» за все время его существования. Он особо отмечал общую сыгранность большой труппы, прекрасно передавшей в ансамблевой игре то настроение духовного брожения, которое отличало Россию рубежа веков. Из артистов критик выделял Дейла Хейурда в роли Треплева и Лилиан Эванс в роли Нины, Беллу Джарретт в роли Аркадиной и Клода Вудмена – Тригорина, создавших сложные и противоречивые образы, проникнутые чеховским духом.

Подобно другим региональным театрам «Элли» со временем стал уделять больше внимание новым драматургам. Именно этому театру принадлежит честь открытия одного из интересных драматургов Америки Пола Зиндела. В сезон 1965 г. была поставлена его пьеса «Влияние гамма-лучей на рост

желтых ноготков». Она имела огромный успех и принесла славу дотоле неизвестному драматургу. Спектакль был затем перенесен на Бродвей, пьеса получила Пулитцеровскую премию, а в заключение по ней был снят знаменитый фильм Пола Ньюмена с Джоан Вудворд в главной роли. Хотя открыть театру удалось лишь одного П. Зиндела, но в рамках так называемых Вечерних чтений по понедельникам регулярно, хотя и не часто проводились чтения новых пьес в исполнении актеров.

Нина Вэнс побывала в Советском Союзе и познакомилась с театрами главных городов страны. На нее большое впечатление произвел спектакль «Эшелон» по произведению М. Рошина в театре «Современник». Ей очень захотелось, чтобы зрители Хьюстона увидели этот спектакль, рассказывающий о трудностях, которые переживали жители Советского Союза в годы Второй мировой войны, об их героизме. Поэтому она пригласила Галину Волчек, поставившую этот спектакль в «Современнике», повторить свою работу на сцене театра «Элли» с американскими артистами [10]. Несмотря на непривычно сжатые сроки репетиций – четыре недели, незнакомых артистов, спектакль был сделан вовремя и хорошо. Г. Волчек быстро сработалась с актрисами, и получился правдивый, суровый и трогательный спектакль, который пользовался в городе популярностью, как отмечалось в региональном ежемесячном журнале штата Техас [11, с. 122]. Кроме того, Нина Вэнс сделала ему большую рекламу, показ начинался с парадного гала-спектакля, куда собрались все представители городского общества, как деловые, так и интеллектуальные.

К своему 30-летию театр пришел любимым и уважаемым в городе. Работал он круглогодично. В сезон 1975 – 1976 г. были поставлены известные произведения лучших драматургов XX в.: «Вечеринка с коктейлями» Т. С. Элиота, «Юнона и Павлин» Ш. О'Кейси, «Чистилище» У. Б. Йейтса. Однако из классиков был представлен только А. Чехов, но не одной из главных пьес, а сценкой «О вреде табака». Основную же часть репертуара составляли известные комедии современных американских драматургов и «Индейцы» А. Копита. В юбилейный сезон из современных американских произведений были показаны две серьезные пьесы, а основную часть составили творения англичан – от «Вы бы никогда этого не сказали» Б. Шоу и «Кукуруза зеленеет» Э. Уильямса до «Коллекции» Г. Пинтера и очередной комедии А. Эйксборна, очень популярного в Хьюстоне. Все это свидетельствовало и о некоторых смещениях приоритетов в формировании репертуара, отказе от прежде столь обязательной классики, преобладании комедии, что, впрочем, объяснялось переменами в настроении и вкусах зрителей.

Тем не менее театр «Элли» удерживал и даже приумножал свои экономические достижения: росло количество зрителей и владельцев абонементов; увеличилась заполняемость зала; в 1977 г. число абонементодержателей в большом зале достигло 18 647 человек, в малом – 2031, а заполняемость залов составила 77 и 76% соответственно. Бюджет 1976–1977 г. равнялся 1 473 360 долл., причем две трети из них были заработаны, а пожертвования составляли лишь одну треть [12, с. 11].

Активно исполнял театр и свои общественно-культурные обязанности перед городским сообществом. В театре организовали большую, вскоре ставшую знаменитой театральную школу для учеников городских школ от четвертого до двенадцатого классов, где преподавали актеры, режиссеры и художники, работающие в театре. Летом, во время отпусков, в театре устраивался ежегодный кинофестиваль классических фильмов, который работал до возвращения труппы и открытия следующего сезона.

Нина Вэнс проработала в своем театре до конца жизни. Она умерла в 1980 г. и по сути открыла период смены поколений, ухода пионеров региональных театров США. Нина Вэнс очень любила свой театр. Когда он стал знаменит, ей часто предлагали перейти на Бродвей, что до этого являлось мечтой любого театрального деятеля. Но она до самого конца оставалась верной своим корням: своему театру и Техасу.

После смерти Нины Вэнс руководителем театра «Элли» стала Пэт Браун, которая успешно продолжила линию своей предшественницы.

Самым главным из того, что ей удалось сделать, следует считать возрождение постоянной труппы, о чем мечтала долгие годы Нина Вэнс и что не успела осуществить. В течение нескольких сезонов путем тщательного отбора сформировалась труппа опытных актеров. Затем она была дополнена молодыми исполнителями из 18 выпускников лучших театральных школ. Не останавливаясь на достигнутом, Пэт Браун в последующие годы так же тщательно отбирала необходимых для слаженной художественной деятельности театра постоянных художников, режиссеров и других специалистов. А затем даже стала приглашать драматургов на сезон, считая, что актеры будут участвовать в процессе постановки созданных пьес, а это, в свою очередь, способствует улучшению творческой атмосферы всего коллектива.

В формировании репертуара Пэт Браун придерживалась принципа широты и художественности, понимая, что воспитание актерского ансамбля без этого невозможно. Обязательно ставилось по одной пьесе в сезон из мировой классики: «Сирано де Бержерак» Э. Ростана (1981–1982 гг.), «Соперники» Р. Шеридана (1982–1983 гг.), «Дядя Ваня» А. П. Чехова (1983–1984 гг.), «Много шума из ничего» У. Шекспира (1984–1985 гг.). Столь же неуклонно в афише появлялись лучшие американские пьесы уже признанных авторов – Л. Хеллман, Т. Уильямса, А. Миллера. Особенно был популярен Э. Олби. В 1987 году он даже сам поставил «Смерть Бесси Смит». Основу же репертуара составляли самые значительные современные американские пьесы, не только комедии, но и проблемные драмы: «Настоящий Запад» С. Шепарда, «Гленгарри Глен Росс» Д. Мамета, «Спокойной ночи, мама» М. Норман, «Преступления сердца» Б. Хенли и многие другие. Ставили и английских драматургов «второй волны», в том числе знаменитую тогда пьесу об атомной бомбе «Облако 9» К. Черчилль или известную и у нас драму «Костюмер» Р. Харвуда. Важным нововведением стала постановка в каждом сезоне мюзикла. И хотя после Пэт Браун многое изменилось в театре за прошедшие годы, но это последнее новшество было развито в 1990-е гг.

Среди наиболее заметных спектаклей тех лет театр называет несколько «мировых» премьер, но наиболее значительные из них сделаны не самостоятельно, а совместно. Например, «Балтиморский вальс» П. Фогель – копродукция с известным внебродвейским театром «Серкл Репертори» (Circle Repertory) (1991–1992 гг.), а «Не о соловьях» Т. Уильямса (1997–1998 гг.) – копродукция даже с лондонским Королевским национальным театром, причем с участием ведущих актеров этого знаменитого театра. Однако мюзикл «Джекилл и Хайд» по Р. Л. Стивенсону (музыка Ф. Уайлдхорна, слова Л. Брикасса) в 1989 г. стал «мировой» премьерой благодаря тому, что в театре «Элли» сумели оценить произведение никому тогда неизвестного композитора. Став известным композитором, Ф. Уайлдхорн через десять лет, в 1999 г., предложил театру написанный с Г. Бойдом и Дж. Мэрфи мюзикл «Гражданская война».

Одним из авторов «Гражданской войны» был Грегори Бойд, который впоследствии возглавил театр «Элли». Начиная в 1980-е гг. с руководства «Плеймейкерз Репертори Компани» (Playmakers Repertory Company) при университете Северной Каролины в небольшом городке Чапел-Хилле, где ставил классические и современные пьесы, 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».

Однако возросшие при новом руководителе финансовые и организационные показатели не тождественны процветанию театра как художественного института. Внимательное рассмотрение репертуарной политики показывает наличие в театре такого явления, как художественный дефицит, когда развитие организационных, материальных и финансовых ресурсов происходит за счет творческой свободы, а в театре начинают думать о деньгах больше, чем о художественных задачах. Об этом явлении еще в середине 1980-х гг. заговорили многие другие деятели движения региональных театров, наблюдая, как увлечение ростом доходов, масштабом деятельности, сбором пожертвований во многих региональных театрах отодвигает на задний план все связанное с творчеством. В «Элли» это проявилось особенно ярко в 1990-е гг., когда произошла смена поколений в большинстве региональных театров и была нарушена преемственность художественного руководства. Этому же способствовали экономические трудности в стране, смена зрительских поколений, рост консервативных настроений, охлаждение интереса зрителей к театру вообще. Все это не могло не сказаться на деятельности театра «Элли». Постепенно накапливавшиеся изменения проявились и в нулевые годы нового тысячелетия. Теперь, в ретроспективе, видно, как в театре отказались от постоянной труппы, введя заключение контракта на год, изменили принципу сбалансированности репертуара, где наличествовали классические, серьезные, новаторские и развлекательные компоненты, и ушли в сторону одной лишь развлекательности, привлечения зрителя путем угождения и подчинения его вкусам.

Очень ярко свидетельствует об этом репертуар сезона 2009–2010 г. В этот сезон была запланирована постановка на двух сценах 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 представляться на сцене вместе с предпремьерными показами по месяцу. Что самое характерное для сезона? Как и в предыдущие годы, нет ни одного классического спектакля. Основной же контент репертуара составляют шесть комедий и один мюзикл. В последние годы не только «Элли», но и все региональные театры стараются показывать на своих сценах написанное в этом любимом национальном, популярном, демократическом и синтетичном жанре. Итак, 15 января 2010 г. состоялась «мировая» премьера мюзикла «Страна чудес» (авторы либретто Дж. Мэрфи и Г. Бойд, музыка Ф. Уайлдхорна, режиссер Г. Бойд) – копродукция театра «Элли» с Центром исполнительских искусств города Тампы (штат Флорида). Либретто написано как вольная фантазия на тему «Алисы в Стране чудес» Л. Кэрролла, где современная Алиса, писательница детских книг из Манхэттена, несчастная в семейной жизни и страдающая от творческого кризиса, попадает в странную, но знакомую Страну чудес, где, пройдя через череду приключений, вновь обретает талант, любовь и счастье. Городские газеты нашли в этой постановке массу достоинств и причислили ее к победам театра.

Рассматривая репертуарное предложение, важно отметить, что из шести комедий пять – не раз проверенные в других театрах и даже на Бродвее развлекательные хиты в широком диапазоне комедийных жанров: от комедии-фарса до комедии положений, от комедийного триллера до комедии-фантазии. И только шестая – «черная» комедия под названием «Отвратительная площадная клевета» Р. Джозефа – явилась «мировой» премьерой. К этой же категории «мировых» премьер относилась и пьеса «Раб-интеллектуал», «захватывающая и интригующая драма» (так ее определяли в анонсах), рассказывающая о необычайной судьбе молодого талантливого изобретателя, попавшего в фашистский концентрационный лагерь, но сумевшего сохранить свою жизнь.

Итак, по итогам репертуара этого сезона видны следующие результаты. Две «мировые» премьеры – мюзикл и драма, шесть комедий, рождественская сказка говорят о явном жанровом перевесе. Возникает вопрос: на какого зрителя рассчитана подобная афиша? Может быть, таким образом хотят привлечь к сценическому искусству молодого зрителя? Это может показаться тем более возможным, что театр «Элли» традиционно был известен своим вниманием и ответственным отношением к культурно-просветительским и образовательным программам, проводимым с его участием. Многие годы при театре существовала театральная школа для молодежи, где преподавали работавшие в нем актеры, режиссеры и художники. Позже это решалось силами большого штатного отдела «Элли», занимающегося образовательными вопросами и выполнением обязательств перед городской общественностью.

Театр спонсировал «Хьюстонскую Биржу молодых драматургов», которая предлагала молодым людям до 20 лет из района Большого Хьюстона, желающим научиться писать для сцены, программу усовершенствования, включая в том числе ежегодную возможность постановки на сцене нескольких лучших пьес, победивших в конкурсе.

Следует обратить внимание на недавнее нововведение: в программах и анонсах даются рекомендации, для какой зрительской аудитории предназначен тот или иной спектакль. Этих градаций всего две: первая – «для всех зрителей» и вторая – «для зрелых зрителей». Всем зрителям рекомендуют посмотреть половину пьес: «Рождественскую сказку», мюзикл, «Наш городок» Т. Уайлдера и две комедии. Что же касается второй половины репертуара, которая рекомендуется «для зрелых зрителей», то эти рекомендации снабжаются объяснениями, по каким причинам их нельзя показывать всей публике. Объяснения эти невелики, но очень красноречивы и приводят к интересным выводам. Итак, почему четыре комедии требуют ограничения зрительской аудитории и зачем они включены в репертуар? «Рекомендуется для зрелых зрителей ввиду содержания» – как, например, комедия «Боинг-Боинг» М. Камолетти, рассказывающая о любовных приключениях в Париже. Подобная формулировка относится к драме «Рабынтеллектуал», где действие происходит в фашистском концентрационном лагере. «Рекомендуется для зрелой аудитории в связи с употреблением сильных выражений» – это еще об одной комедии. Так же, как и формулировка «Рекомендуется для зрелой аудитории в связи с сильными выражениями, богохульством, оскорблениями» – это уже о «мировой» премьере Р. Джозефа «Отвратительная площадная клевета», где нарочитая грубость и агрессия названия и содержания стараются привлечь внимание зрителя. Так, по крайней мере, понимает пьесу ее постановщик Ребекка Тейчман, известная не только как режиссер, но и как драматург, впервые приглашенная в театр «Элли».

Кто же эти «зрелые зрители», которых то ли предостерегают, то ли соблазняют подобными рекомендациями? Ясно, что «зрелой» не может быть молодежная аудитория, которая отсекается сразу ввиду своей «незрелости» и неопытности. Но зрелые люди, любящие театр, часто посещающие спектакли, подготовленные своим опытом и образованием разбираться в сложностях и неоднозначности как художественного произведения, так и его сценического воплощения, ищущие в сценическом искусстве ответы на свои вопросы, привыкли полагаться на собственные суждения и совсем не нуждаются в рекомендациях такого рода. Следовательно, руководство театра ориентировалось 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. Термин «зрелые зрители» или «зрелая аудитория» в данном случае, скорее всего, можно расшифровать как эвфемизм для обозначения того слоя зрителей, который составляет большинство абонементодержателей в небольших городах. Это люди старше 40 лет, среднего класса,

среднего образования, 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 что-то непривычное.

Подобный подбор репертуара и указанные рекомендации были невозможны в театре «Элли» времен его расцвета и лишний раз подтверждают, как сильно изменился не только театр, но и зритель, его эстетические критерии в период, когда искусство театра снова все более и более зависит от продажи билетов. А если вспомнить о критериях, предъявляемых к региональным театрам, сформулированных его основателями, то можно констатировать, что, развиваясь в организационно-финансовом отношении, театр «Элли» сильно сдал позиции в творческом плане. Налицо образец художественного дефицита, виной которому и подчинение художественного руководителя давлению Попечительского совета с его деловыми и прагматичными заботами лишь о деловой стороне и оценкой результатов деятельности театра исключительно в зависимости от приносимых доходов, без учета того факта, что каждый театр – это прежде всего творческий, художественный институт. Ценить его надо именно за вклад и влияние на духовную жизнь тех людей, для которых он работает. Такова миссия некоммерческих театров.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Швыдкой М. Е. Голос «молчащего большинства» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. № 3. 2019. С. 8–13.
2. Fergusson F. *The Human Image in Dramatic Literature*, Anchor, 1957. – 217 p.
3. 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.
4. Novick J. *Beyond Broadway: The Quest for Permanent Theatres*, New York, Hill & Wang, 1968. – 393 p.
5. Zeigler J. W. *Regional Theater: The Revolutionary Stage*, MN, University of Minnesota Press, 1973. – 277 p.
6. *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.
7. Little S. W. *Off-Broadway: The Prophetic Theatre*, New York, Coward – McCann, 1972. – 323 p.

REFERENCES

1. Shvydkoy M. E. *Golos «molchashchego bol'shinstva»* [Silent majority's voice]. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2019, no. 3, pp. 8–13.
2. Fergusson F. *The Human Image in Dramatic Literature*, Anchor, 1957. 217 p.
3. 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.
4. Novick J. *Beyond Broadway: The Quest for Permanent Theatres*, New York, Hill & Wang, 1968. 393 p.
5. Zeigler J. W. *Regional Theater: The Revolutionary Stage*, MN, University of Minnesota Press, 1973. 277 p.
6. *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.
7. Little S. W. *Off-Broadway: The Prophetic Theatre*, New York, Coward: McCann Publ., 1972. 323 p.

8. Alley Theatre Official Website URL: <https://www.alleytheatre.org/about-us/history/nina-vance> (Дата обращения 11.11.2019).
9. Lowry W. M. *A Movement Comes of Age* // Theatre Profiles № 7, The Illustrated Guide to America's Nonprofit Professional Theatres, New York, Theatre Communications Group, 1986. – 199 p.
10. Скороходов Г. А. Галина Волчек. В зеркале нелепом и трагическом. М.: Алгоритм, 2016. – 256 с.
11. Taitte W. L. *The Russians Were Here, The Russians Were Here* // Texas Monthly, April 1978. P. 122 – 124.
12. Theatre Profiles № 4: The Illustrated Reference Guide to America's Nonprofit Professional Theatres, Theatre Communications Group. New York, 1980.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Самитов Дмитрий Геннадьевич – кандидат социологических наук, доцент Российского института театрального искусства – ГИТИС.

E-mail: dmitrysamitov@aol.com
ORCID: 0000-0003-0593-7540

Самитов Д. Г. Проблемы формирования регионального драматического театра в США. Опыт театра «Элли» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 4. С. 121 – 132.
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-4-121-132

8. Alley Theatre Official Website. Available from: <https://www.alleytheatre.org/about-us/history/nina-vance> (Дата обращения 11.11.2019).
9. Lowry W. M. *A Movement Comes of Age*. In: Theatre Profiles № 7, The Illustrated Guide to America's Nonprofit Professional Theatres, New York, Theatre Communications Group, 1986. 199 p.
10. Skorokhodov G. A. *Galina Volchek. V zerkale nelepom i tragicheskom* [Galina Volchek. In the mirror, absurd and tragic]. Moscow: Algorithm Publ., 2016. 256 p.
11. Taitte W. L. *The Russians Were Here, The Russians Were Here*. In: Texas Monthly, April 1978, pp. 122 – 124.
12. Theatre Profiles № 4: The Illustrated Reference Guide to America's Nonprofit Professional Theatres, Theatre Communications Group. New York, 1980.

ABOUT THE AUTHOR

Dmitry Samitov – PhD in Sociology, Associate Professor, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: dmitrysamitov@aol.com
ORCID: 0000-0003-0593-7540

Samitov D. G. *Problems of formation of the regional theatre in USA. Alley Theatre Experience*. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2020, no. 4, pp. 121 – 132.
DOI: 10.35852/2588-0144-2020-4-121-132