

**ЗНАНИЕ**

НОВОЕ  
В ЖИЗНИ,  
НАУКЕ,  
ТЕХНИКЕ

СЕРИЯ  
ИСКУССТВО

12'79

**М. И. Гордеева**  
**ТЕАТРАЛЬНАЯ**  
**АМЕРИКА**  
**В ПРЕДДВЕРИИ**  
**80-х**



НОВОЕ  
В ЖИЗНИ,  
НАУКЕ,  
ТЕХНИКЕ

М. И. Гордеева

Серия  
«Искусство»  
№ 12, 1979 г.

ТЕАТРАЛЬНАЯ  
АМЕРИКА  
В ПРЕДДВЕРИИ 80-х

Издается  
ежемесячно  
с 1967 г.

Издательство  
«Знание»  
Москва  
1979

## Содержание

В лоне коммерческого театра. . . . .	7
Некоммерческий театр	
Нью-Йорка . . . . .	21
Некоммерческий провинциаль- ный театр Америки . . . . .	40

На 1-й стр. обложки: мюзикл  
Элизабет Свейдос «Беглецы»

На 4-й стр. обложки: мюзикл  
Марвина Хэмлиша «Кордебалет»

## Гордеева М. И.

Г68 Театральная Америка в преддверии 80-х.  
М., «Знание», 1979.

48 с. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искус-  
ство», 12. Издается ежемесячно с 1967 г.)

В брошюре рассматривается американский театр 70-х годов, показываются структура и особенности его сегодняшнего разви-  
тия. Основываясь на личных впечатлениях, автор рассказывает о  
творчестве прогрессивных драматургов и спектаклях, поставлен-  
ных по их пьесам.

Вместе с тем автор показывает порочность контрактной си-  
стемы коммерческих театров, критикует их традиционные раз-  
влекательные представления эскапистского характера, раскрыва-  
ет идейную несостоятельность экспериментов авангардистских  
театров.

80105

85.43(3)

Сегодня театральная Америка, оттесненная когда-то Голливудом в область элитарного развлечения, берет своеобразный реванш. И дело не только в том, что появились крупные театральные центры, но и в том, что театр несомненно укрепил свои позиции, сумел отвоевать для себя постоянного зрителя и в больших и в малых залах.

Проявилось это не столько в работе таких крупных театральных центров, как Кеннеди центр в Вашингтоне, Линкольн центр в Нью-Йорке или, скажем, Мюзик центр в Лос-Анджелесе, где ориентация взята главным образом на постановки традиционного коммерческого театра, гастролирующие коллективы и концертную деятельность, сколько в творчестве народившихся в последние 10—20 лет некоммерческих периферийных театров, которые любят называть себя репертуарными, постоянными, подчеркивая, что этот новый театр является антиподом исторически сложившемуся в Соединенных Штатах коммерческому театру. В этих названиях отлились главные чаяния лучших деятелей американского театра, ведущих упорную борьбу за серьезный репертуарный театр с постоянной труппой.

Коммерческий театр на Бродвее, откуда раньше растекались кассовые постановки по всей стране, всегда прежде всего «делал деньги», а не искусство. Спектакли, которые имели сборы, могли идти каждый день не сменяясь, более трех тысяч раз (рекорд принадлежит мюзиклу «Фантастика», сыгранному уже более семи тысяч раз). Ясно, что при

таком прогоне, длящемся несколько лет, даже самая дорогостоящая постановка не только окупается, но и приносит неслыханную многомиллионную прибыль. Зато художественный уровень таких представлений, как правило, невысок, но вполне соответствует вкусам американского обывателя, представителя так называемого «среднего» класса, имеющего возможность купить дорогостоящий билет. Для молодого и рабочего зрителя двери театра оставались закрытыми. Собственно, развлекательная индустрия всегда была нацелена на усталого бизнесмена, ведущего деловых партнеров на спектакль, чтобы отметить удачно совершенную сделку.

Довоенный некоммерческий внебродвейский театр занимал очень скромное место, а за пределами Нью-Йорка, по сути дела, вообще не было никаких театров, если не считать немногочисленные и довольно убогие театральные помещения для гастрольных, главным образом, легких коммерческих музыкальных спектаклей с Бродвея.

Но вот уже в конце 50-х годов в сфере некоммерческого театра произошли большие изменения. В Нью-Йорке стали активно возрождаться внебродвейские театры, а в провинции появлялись новые региональные. В 60-е годы некоммерческие театры, как грибы, возникают повсюду, и к концу десятилетия их насчитывается уже семьдесят. Еще почти семьдесят театров возникает в 70-е годы, и тенденция к увеличению не проходит.

Чем же объяснить эту тягу к те-

атральной культуре в стране, которая всегда считалась самой «нечитающей», самой безразличной к собственному культурному достоянию? Причины, по всей видимости, кроются в тех социальных сдвигах, которые произошли в США в послевоенные годы.

Противоречия послевоенной Америки привели страну к глубоким кризисным явлениям. 60-е годы ознаменовались бурными выступлениями студенческой и трудящейся молодежи против гнета монополий, несправедливой войны во Вьетнаме, ущемления гражданских прав национальных меньшинств, небывалую остроту приобрела борьба за эмансипацию женщин и против господства буржуазной морали. Начало 70-х принесло с собой дело «Уотергейта», увенчавшееся правительственным кризисом.

Все это способствовало росту политической активности масс, внесло коррективы в их взгляды и потребности, что, в свою очередь, незамедлительно отразилось в сфере искусства.

Однако правящая верхушка не сдает своих позиций. Стремясь приручить и интегрировать в своих интересах проявления враждебных ей тенденций, извратить истинную суть этих движений, в ход пускаются разные средства, и прежде всего деньги. Уже в 1965 году из крупнейших фондов Рокфеллера, а затем и Форда на развитие театра стали выделяться значительные субсидии. С середины 60-х годов вдруг стало модным жертвовать на развитие искусства, тем более что корпорациям, делающим такие взносы, стали сокращаться подоходные налоги.

На средства, полученные от частных фирм, и небольшие правительственные ассигнования в 60-е годы началось интенсивное строительство крупных театрально-зрелищных комплексов во многих городах Америки. Некоммерческие провинциальные театры, начинавшие свою деятельность в полуподвальных помещениях, в последние годы стали переезжать в новые, специально отстроенные для них театры. Строительство театров и театральных комплексов во многих районах страны диктовалось, как отмечает профессор Корнельского университета Авин Тоффлер в своей книге «Потребители культуры», «растущим беспокойством общественности в связи с углубляющимся упадком городов Америки, вызванным массовым переселением городского населения в пригород, получившим размах исторической миграции за время лишь одного десятилетия». Кеннеди центр в Вашингтоне, Линкольн центр в Нью-Йорке и т. д., равно как и некоммерческим провинциальным театром, переселившимся в новые здания, отводится оздоровительная роль в прогнивших городских колоссах, ставших средоточием бандитизма, преступности, социального неравенства и равнодушия к самым насущным потребностям простого человека.

Разрешение проблемы городов, как считает Вильям Слейтон, директор Управления по городскому обновлению в Нью-Йорке, зависит от разработки такого городского проекта, который бы «предусмотрел серьезный акцент на строительстве культурных и просветительных институтов». И хотя этот план сейчас реализует-

ся, хотя изысканы средства на более широкое культурное строительство, чем в прежние годы, и бросается в глаза культурное оживление во всех сферах художественного творчества, ни проблема городов, ни проблема подготовки творческой молодежи, ни проблема создания подлинно профессионального репертуарного театра, ни проблема материального обеспечения артистов, художников и музыкантов до сих пор не нашли своего разрешения.

Как и в 1963 году актуально звучит сегодня замечание президента Кеннеди насчет будущего Америки, если она «не в состоянии воздать должного художнику», если она не дает ему «право свободно предаваться полету своей фантазии», подчеркивавшего, что «искусство — не разновидность пропаганды, а разновидность истины».

И все же за последние два десятилетия положение американского некоммерческого театра изменилось в лучшую сторону. Он обрел силу и даже стал оказывать своеобразное воздействие на коммерческий театр Бродвея. В недрах провинциального театра, зародился экспериментальный и этнический театр национальных меньшинств — негров, чиканос, американцев азиатского происхождения, так же как и совершенно новый учебный театр для воспитания драматурга, появились и получили развитие первые некоммерческие детские и кукольные театры, невиданно расплодилось студенческие и любительские объединения, а театральные отделения открылись во многих вузах страны.

Если говорить о внешних факторах, способствующих развитию

американского некоммерческого театра, то к ним, несомненно, относится оживившийся в последние годы советско-американский театральный обмен. Развитие малых некоммерческих внебродвейских театров 20-х и 30-х годов было, как известно, связано с продолжительными гастролями в Америке Московского Художественного театра в 1923 году. Система Станиславского, наглядно продемонстрированная со сцены, буквально потрясла деятелей американского театра и была ими воспринята как основа для развития мирового театра XX столетия. Однако условия для формирования серьезного некоммерческого драматического театра в Америке довоенного периода были весьма неблагоприятны, а вторая мировая и последовавшая за ней «холодная война» надолго затормозили общение советских и американских театров. Лишь сорок лет спустя МХАТ вновь гастролирует в США и опять производит сенсацию.

Первые некоммерческие региональные театры Америки — вашингтонская «Арена Стейдж» и «Амэрикан Консерватори Тизтр» из Сан-Франциско — приезжают в СССР с ответными гастролями лишь в 70-е годы. Главный итог этих гастролей, по признанию американских актеров, заключался для них в том, что они вновь «открывают» для себя щедрость и богатство советского театрального искусства. В 1977 году знакомиться с достижениями советского театра приезжает уже большая группа режиссеров, которые дают восторженную оценку советскому театральному искусству и приглашают двух советских режиссеров — Галину Волчек и Анатолия Эфроса в Америку



Сцена из американской постановки М. Рощина «Эшелон» в исполнении артистов театра «Элли» в Хьюстоне

ставить «Эшелон» Михаила Рощина и «Женитьбу» Гоголя в двух новых некоммерческих региональных театрах страны — «Элли» в Хьюстоне и театре им. Гатри в Миннеаполисе.

В сезон 1978/79 года состоялись ответная поездка в США видных советских режиссеров и приезд в СССР крупнейшего деятеля американского некоммерческого театра Джозефа Паппа, а затем и представителя уже коммерческого драматического театра режиссера Эдвина Шерина, прославившегося в конце 60-х годов постановкой пьесы Саклера «Большая белая надежда». Представители обоих театров знакомятся с лучшими спектаклями последних сезонов, целый ряд советских пьес ставится на некоммерческих сценах в США, готовятся к постановке в совет-

ских театрах и пьесы американских драматургов, вторично приглашаются в театр им. Гатри Анатолий Эфрос и художник Валерий Левенталь уже для постановки булгаковского «Мольера», приглашаются и американские режиссеры для осуществления спектаклей по пьесам современных американских авторов, планируется новый обмен театральными коллективами.

В связи с оживлением советско-американского театрального обмена американская пресса отмечает, что система Станиславского оказала сильное влияние на несколько актерских поколений в США и среди них называет крупнейших актеров американского театра и кино Ли Страсбурга, Марлена Брандо и Джорджа С. Скотта.

Интерес советских деятелей

театра, как и широкого читателя, к новым достижениям американского театра, к тем переменам, которые в нем происходят, не исключая и коммерческого театра, создает благоприятные перспективы расширения советско-американского театрального обмена в условиях разрядки международной напряженности. В этой связи вспоминаются слова Станиславского, который писал: «Театр лучшее средство для общения народов между собой, для вскрытия и понимания их сокровенных чувств. Если бы эти чувства чаще вскрывались, и народы узнали бы, что в большинстве случаев нет места для злобы и ненависти там, где ее искусственно разжигают для иных, эгоистических целей, сколько бы раз народы пожали друг другу руки, сняли шапки, вместо того, чтобы наводить друг на друга пушки».

## **В лоне коммерческого театра**

Коммерческий театр Бродвея сегодня — это примерно тридцать с небольшим театральных помещений, сдающихся внаем за огромную плату продюсерам, которые выбирают пьесу, нанимают режиссера и заключают контракт с исполнителями на все время прогона спектакля, который продолжается, пока делает сборы. В отличие от некоммерческого театра, где предпочтение отдается драме, главное место на бродвейских сценах занимают мюзиклы.

Посмотреть спектакли на Бродвее в последние годы приходит более 8 миллионов зрителей в год

(главным образом за счет туристов). Но количество премьер падает, потому что стоимость постановок неслыханно подскочила. Для постановки мюзикла сейчас требуется более миллиона долларов, для полнометражной драматической пьесы — сотни тысяч долларов. Вот почему на Бродвее сегодня выходят большей частью с опробованными на некоммерческих сценах спектаклями или прибегают к возобновлению кассовых постановок прошедших лет. Не случайно критики пишут, что в последние годы Бродвей отличается «скудостью вдохновения».

Интересно отметить, что сегодня ряд крупных кинофирм, таких, как «Парамаунт» и «Юниверсал», финансируют бродвейские постановки, особенно мюзиклы, весьма охотно. И не только потому, что им важно убедиться, насколько успешной может оказаться их экранизация, связанная с многомиллионными расходами, но и потому, что хорошо поставленный на коммерческой сцене спектакль иногда, в силу своего более длительного прогона, приносит прибыль, в несколько раз превышающую доходы от самого успешного кассового фильма. Вторжение киносинематографа в сферу коммерческого театра, естественно, мало способствует повышению его художественного уровня. Среди театральной статистики, которую очень любят американцы и которую скрупулезно выверяют и печатают по итогам сезона каждый год, есть любопытная рубрика, которая совершенно неизвестна другим театрам мира. Это перечень бродвейских коммерческих постановок, которые закрылись до своей официальной



премьеры. В сезон 1977/78 года таких спектаклей оказалось шесть (две драматические постановки и четыре мюзикла). После предварительных просмотров прессы отнеслась к ним так недоброжелательно, что владельцы не посмели поступить вопреки ее приговору. Перспектива понести еще большие убытки, чем уже сделанные затраты, так страшна, что никакие иные соображения не принимаются в расчет. Театр закрывается, контракт с актерами расторгается, костюмы и декорации идут с молотка. Комедия окончена.

Вот почему актеры, как только представляется такая возможность, стремятся уйти из коммерческого театра. В самом деле, даже если бродвейский спектакль не сходит со сцены и делает сборы, от актера требуется бесконечное повторение из вечера в вечер одной и той же роли. Репертуара нет — играется одна и та же пьеса. Иногда тысячи раз. Артист превращается в автомат, теряет профессиональные качества, начинает ненавидеть свою роль. Об этом часто говорят американские актеры, подчеркивая важность репертуарной системы. Многие предпочитают перейти в некоммерческий региональный или внебродвейский театр, хотя заработки там не обеспечивают прожиточный минимум, и актеры вынуждены подрабатывать.

Соревнуясь с кино и телевидением в борьбе за зрителя, коммерческий театр на Бродвее в последние годы изобрел достаточно гибкую систему. Как всякий потребительский товар в Америке, который быстро устаревает и перед концом сезона продается по удешевленным ценам, так и не-

распроданные билеты, особенно если это не воскресенье и не суббота, а обычные рабочие дни, продаются со скидкой за час до спектакля в специальной кассе и центре Бродвея на шумной Таймс Сквер.

Здесь любители театра и туристы со скромным достатком с пяти часов вечера выстраиваются в длинную очередь. Такая система очень наглядно выявляет разные слои зрителей: публика побогаче ходит в бродвейские театры в предпраздничные и воскресные дни, кто победнее — в остальные дни недели.

Билет в хороший кинотеатр в Нью-Йорке, который до войны стоил не больше доллара, теперь стоит четыре. Порнопредставления обходятся дешевле — всего лишь в два с половиной доллара. А билеты в театр, стоящие от шести до двадцати пяти долларов (в день премьеры цены иногда подсакивают до ста долларов), при соответствующей скидке могут стоить либо столько же, сколько в кино, либо еще меньше. В результате театральные залы оказываются заполненными до отказа, тогда как кинотеатры нередко пустуют.

Когда сегодня вас хотя бы потрясти самым кассовым и самым блестящим мюзиклом нескольких последних сезонов, вас приглашают посмотреть «Корус лайн» («Кордебалет»), поставленный режиссером и хореографом Майком Беннетом, мюзикл идет в старейшем театре на Бродвее Шуберт Тизтр. Автору этих строк удалось посмотреть большинство упоминаемых постановок во время недавней поездки в США.

Спектакль «Кордебалет» не

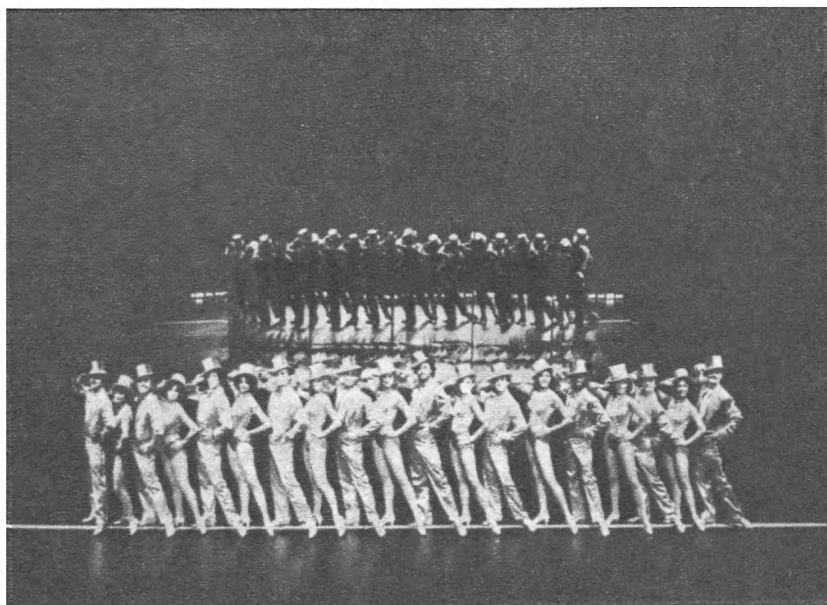
есть порождение коммерческого театра. Появился он здесь, в соответствии с новой тенденцией, со сцены внебродвейского театра. Крупнейшим поставщиком таких проверенных на зрителе постановок в Нью-Йорке является некоммерческий внебродвейский театр Джозефа Паппа, имеющий несколько помещений и названий. Когда он выступает с бесплатными постановками в Центральном парке для городской бедноты, он называется Бесплатным Нью-Йоркским Шекспировским Фестивальным, когда на грузовиках привозит свои постановки в городские трущобы — Передвижным.

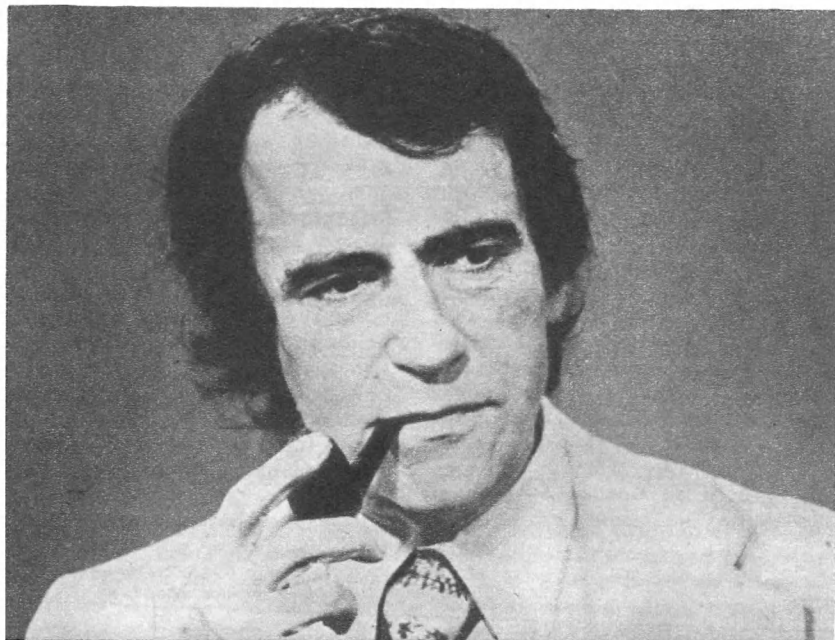
В 1967 году Паппу удалось приобрести за бесценок предназначенное на снос помещение

городской библиотеки в малопривлекательном бедном районе Нью-Йорка. Так зародился Паблик Тиэтр, сумевший показать за десять лет в своих семи небольших залах около ста новых драматических и музыкальных спектаклей. Один из залов бывшей библиотеки называется Ньюмен Тиэтр. Здесь впервые и появился «Корус лайн».

Этот спектакль, единодушно принятый и публикой, и критикой, покоряет высоким мастерством актеров, свежестью современной эстрадной музыки Марвина Хемлиша, окончившего джулиардскую (самую лучшую в стране) музыкальную школу; восхищает выразительной хореографией и прекрасным вокальным испол-

Заключительная сцена  
мюзикла «Корус лайн» Марвина Хэмлиша





Джозеф Папп, крупнейший деятель  
театральной Америки

нением. Но дело не только в этом. Спектакль правдиво передает драму жизни и борьбы артистов кордебалета на Бродвее. Сюжет мюзикла чрезвычайно актуален: режиссер просматривает актеров, чтобы отобрать из них несколько человек в кордебалет для ближайшей постановки на Бродвее. Претендентов много, отсеив предстоит жесткий. Тревожно звучит основная музыкальная тема спектакля (муз. номер «Пошли мне, господи, удачу!»).

Она, как молитва, как внутренний монолог выражает сокровенную мечту соревнующихся между собой танцоров. Им до зарезу нужно место — от этого зависит их будущее, возможность про-

кормить семью, не потерять себя как артиста. Это не только карьера, это вопрос жизни. И потому сразу рождается драматическое противоречие — в энергичном, жизнерадостном танце, который должен развлечь зрителя и понравиться режиссеру, звучит душевный вопль и страх перед неизвестностью.

Обстановка нервная, напряженная. Она становится еще напряженнее, когда режиссер просит каждого рассказать о себе, о своем пути к танцу. Разговор начинается издали, но незаметно выливается в исповедь, где каждый решает для себя, какой мерой правды или лжи завоевать расположение и сим-

патии того, кто сейчас является вершителем его судьбы.

Танцоры вспоминают свое детство, атмосферу, царившую в семье, период отрочества, свою первую встречу с миром театра

Рассказы о детстве и отрочестве сменяются впечатлениями о Бродвее и теми требованиями, которые он предъявляет к танцорам, рвущимся на его сцену. Одних поглощает стихия порноиндустрии, из которой не так-то легко вырваться, другие стремятся на коммерческую сцену, где актер должен уметь все: и петь, и играть, и танцевать, а тем, кто не обладает такой разносторонностью, путь туда заказан. Предвидя крушение своих надежд, одна из танцовщиц признается: «Вот только петь я не умею!»

Неоднократно обсуждается вопрос об актерском мастерстве. Театральные училища и актерские факультеты в Америке доступны немногим, да и те нередко попадают в руки шарлатанов. В остросатирическом музыкальном номере об этом рассказывает одна из танцовщиц: «Ровным счетом ничего не смогла почерпнуть я там!» Но даже когда благодаря терпению, упорству, природной одаренности удается преодолеть все преграды на пути к искусству, выясняется, что и этого мало для победы, если актеру не хватает чисто внешних данных. «За танец очков десять, за внешность — только три!» — так оценивают продюсеры начинающую танцовщицу. И тогда актриса идет на крайнюю меру: ей впрыскивают в тело силикон, чтобы придать фигуре модную округлость.

Как ни печальны эти эпизоды, надежда на успех и молодость берет свое: «Детство — прощай!

Здравствуй, юность, здравствуй, любовь!» — поют актеры. Но вот репетиция прерывается для отдыха. Режиссер просит одного из них остаться: танцор привлек его своим мастерством. Беседа не клеится, но из нее мы узнаем, что парень из бедной пуэрториканской семьи и что он быстро стал добычей сутенеров.

Помощник режиссера приносит шляпы, раздает их, и в парном танце актеры репетируют чечетку. Одной из артисток номер не дается. Режиссер выводит ее из шеренги, а группа пробует себя в заключительном шлягере, венчающем спектакль. На фоне этой черновой репетиции происходит объяснение актрисы с режиссером. Выясняется, что перед нами его бывшая жена, которая раньше была на первых ролях, но теперь хочет вернуться в кордебалет, потому что не может найти работу. Режиссер поражен, расстроен, вспоминает горечь расставания, но не находит возможным принять ее в кордебалет, потому что время и молодость ушли, да и актриса давно перешагнула уровень кордебалета. Впрочем, теперь она в чем-то от него и отстала. Но она упорствует и умоляет. «Музыка и зеркало — вот мой удел!» — утверждает танцовщица. Режиссер колеблется, потом разрешает ей попробовать еще раз.

Репетиция возобновляется с еще большим накалом и напряжением всех актерских сил. Но на повороте полубившийся режиссеру танцор падает: сказала старая травма. Вопрос, таким образом, с ним решен. В спектакле участвовать он уже не будет. А режиссер размышляет: что будут делать они все, если не смогут

больше танцевать? Начинается общий и вполне серьезный разговор о судьбе танцора на Бродвее, о сущности самой профессии. Многие признаются, что с ужасом думают о будущем, о том, что ждет их впереди. Они знают, что каждый день их подстерегает роковая травма, что надеяться на успешную карьеру, на какое-то продвижение в обществе бессмысленно. Но говорить об этом уже не приходится — была бы работа! А Бродвей уже не тот, количество премьер сокращается. «Единственный кордебалет, который не подводит, — это очередь на бирже труда», — говорит один из них. «А ведь каждый мечтает стать звездой, но мечта сбудется только во сне», — подводят итог другие. И тут они вспоминают, что дома их ждут неоплаченные счета за квартиру, что не на что учить детей, что молодость никому не отпущена навечно. «Танцоры, как спортсмены — короток их век», — поют артисты, ответа на дилемму они не находят. Жить приходится сегодняшним днем, но если б начинать все сначала, они бы, верно, опять выбрали свою трудную, неблагодарную, но очень любимую праздничную профессию. Об этом и поется в номере «Танцевать я очень люблю!».

Однако режиссер все-таки должен сделать выбор. За разговором, ставшим откровенным и сблизившим их всех, они позабыли об этом. Жестокая необходимость возвращает их к действительности. И вот режиссер начинает называть имена. Танцоры в душевном смятении. Отсев неизбежен. Уходят со сцены побежденные, ликуют победители. Но вместе с победой утрачивает-

ся человечность, и мы теперь уже видим танцоров, обряженных в одинаковое платье, на лицах застыла пустая улыбка ошачествленных манекенов. В ярких костюмах кордебалет проходит по сцене, исполняя модный шлягер, никак не связанный с недавно разыгравшейся здесь драмой, шаткостью только что одержанной победы и зыбкостью на Бродвее самого понятия «успех».

«Корус лайн» зарождался в папповском Ньюмен Тиэтр как экспериментальная, коллективно созданная постановка, основанная на опыте бродвейских актеров. Режиссер и главный вдохновитель спектакля Майк Беннет (в прошлом танцор кордебалета) хорошо знает законы Бродвея. Ему повезло больше других, он стал хореографом, потом режиссером-постановщиком целого ряда известных мюзиклов. Авторами либретто «Корус лайн», составленного из «исповедей» актеров театра Джозефа Паппа, выступили Джеймс Кирквуд и Николас Данте.

В рекламе к спектаклю не без гордости сообщается, что до создания «Корус лайна» коллективное участие артистов в бродвейских и внебродвейских постановках исчисляется более чем 37 000 выступлений в 98 спектаклях, что 748 преподавателей танца занимались с актерами, что на это ушло почти 900 долларов в месяц из актерских карманов. Приводится и статистика травм в период репетиций: 30 поврежденных спины, 26 — коленей, 36 — голеностопных суставов.

Эта необычная для нас рекламная цифирь довольно много раскрывает нам, если ее подвергнуть анализу. 37 000 выступлений,

поделенных на всех участников спектакля, а их тридцать, дает в среднем на каждого немногим более тысячи, т. е. если у актеров не было простоев, то заняты они были до популярного «Корус лайна» всего немногим более трех лет, а 98 спектаклей «на всех» за этот же срок — это три с половиной спектакля на каждого. Вот и получается, что контрактная система отнюдь не сулит актерам золотые горы, что она связана со многими тяжелыми для него испытаниями.

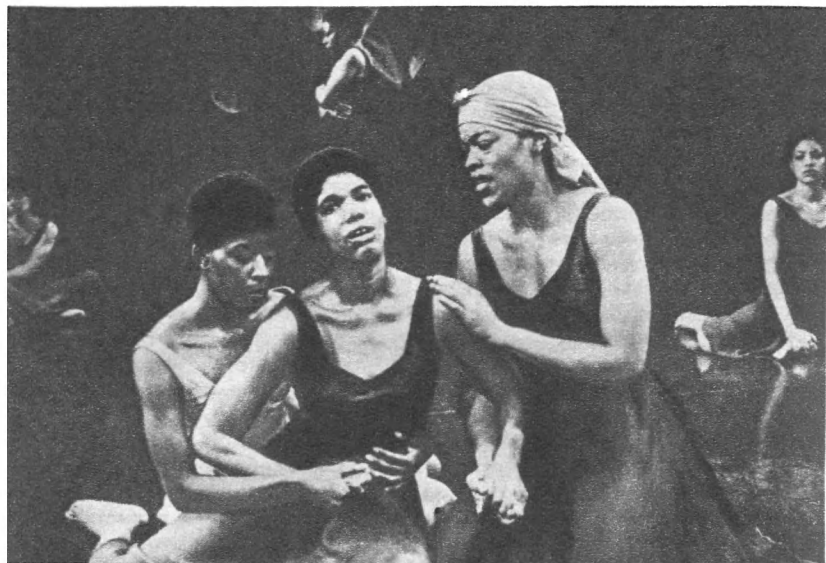
Упоминание о расходах, понесенных актерами, чтобы научиться танцевать, тоже не случайно. Дело в том, что большинство из них не кончали актерских школ, которые им не по карману, и только когда судьба уже им улыбнулась, расходы на обучение стали доступны. Вот почему среди американских профессиональных актеров так много желающих подучиться «без отрыва от производства». И учатся тому, что нужнее всего для ближайшей постановки. Не удивительно, что в данном случае было так много травм — в среднем по три на человека.

«Корус лайн» — это не единственный мюзикл, пришедший на Бродвей из некоммерческого театра Джозефа Паппа. Мюзикл «Для цветных девушек, помышляющих о самоубийстве, когда радуге пришел конец» (режиссер Оз Скотт) тоже из этого театра. Спектакль поражает своей простотой (необычной для Бродвея). В нем нет принятого набора приемов, рассчитанных на успех. «Цветные девушки» — их всего семь — это молодые негритянки, пережившие тяжелую душевную драму и утратившие веру в жизнь,

но потом нашедшие в себе силу продолжать жизненную борьбу.

Негритянки одеты в платья разного цвета, и это единственное, что отличает их друг от друга. У них даже нет имен, они, как и их горе, анонимны. Девушки поют и танцуют, и каждая из них рассказывает историю своей жизни. Их счастье и радость, их горе и утраты передаются прекрасными незабываемыми стихами негритянской поэтессы Нтозаке Шанге. Горечь судьбы негритянской женщины, непосильное бремя, взваленное на ее плечи, неустроенность в семье, необходимость часто кормить не только себя и детей, но и мужа, лишенного работы и развращенного бездельем, пьянством и наркотиками, а потому творящего у себя дома сущий ад, — вот суть содержания этого проникновенного спектакля. Зато в дыхании, следят зрители за развитием сюжета. Среди публики много негритянской молодежи. Ни текст, ни игра актеров никого не оставляют безразличными. Собственно «игра» уже не воспринимается как таковая. Происходит слияние зала и сцены.

К спектаклям такого рода на Бродвее относится и поставленный в самом конце сезона 1977/78 года социологический мюзикл «Беглецы» 27-летней Элизабет Свейдос, где она выступает и автором текста, и композитором. Это своеобразный музыкальный коллаж о детях и подростках, которые покинули родительские дома из-за материальных трудностей и семейных неурядиц. Материал документальный, лично собранный автором. Свейдос и Папп бьют общественную тревогу по этому поводу.



Сцена из мюзикла «Для цветных девушек, помышлявших о самоубийстве, когда радуге пришел конец» на стихи Нтозаке Шанге

Таких содержательных музыкальных спектаклей на Бродвее, увы, немного. Большинство — традиционно развлекательные, эскапистские и нарочито экзотические. Таковы «Король и я» Роджерса и Хаммерштейна (мюзикл 40-х годов) и три негритянских, поставленных Джеффри Холдерсом — «Тибукту» (тоже возобновленный), «Непослушным быть не хочу» и слегка переименованный вариант «Мудреца из страны Оз» (известного у нас по сказке Волкова «Волшебник изумрудного города»), который называется «Виз», чтобы не спутать его с первоначальным «белым» вариантом.

Если искать антипод первым трем вышеупомянутым наиболее ярким содержательным спек-

таклям, то на ум сразу приходит «Энни» Чарлса Струса. Этот мюзикл одни называют шуткой, другие «мыльной оперой», а некоторые считают его конформистской затеей. И все они, вероятно, правы. Элементы всего этого, безусловно, присутствуют в мюзикле. Зрителей Бродвея он привлекает еще и чисто американским сюжетом, вызывающим в памяти далекие 30-е годы. Мюзикл этот основан на комиксе о маленькой Энни, созданном художником Гарольдом Греем в 30-е годы. Жалостливая история Энни много лет использовалась в дотелевизионную эпоху для рекламы потребительских товаров по радио. И вот сорок лет спустя она перед нами на сцене Бродвея. «Сиротка Энни», как назывался

комикс и радиопередача, рассказывалась в манере, близкой к диккенсовской. Девочка воспитывалась в приюте, страдала от жестокой надзирательницы, пыталась бежать, но была водворена обратно полицией. Бродячий пес Сэнди был ее единственным другом. В отличие от диккенсовских романов добрым гением девочки стал добродушный и сердобольный миллионер, разбогатевший на производстве оружия, папочка Уорбакс («уор» по-английски война, «бакс» — деньги). Промышленник выражает желание удочерить сиротку, но ей хочется найти собственных родителей, и добряк Уорбакс начинает безуспешные поиски. Конец истории

счастливый: Уорбакс все-таки удочеряет Энни.

Этот лубочный сюжет в мюзикле развернут и дополнен многими деталями. Авторы, не скупясь на краски, рисуют панораму «великой депрессии» начала 30-х годов, представляя нищету «гуверовских лачуг», дают ярко сатирическую пародию на государственные институты, обязанные заботиться о детях, но не выполняющие этих функций, чтобы в конце концов показать, как правительство во главе с президентом Рузвельтом под влиянием озабоченного кризисом Уорбакса и при участии маленькой Энни, которая никогда не унывает и с надеждой смотрит в будущее

Сцена из мюзикла Элизабет Свейдос  
«Беглецы»







Музыкальная группа спектакля «Беглецы». Крайняя слева — композитор Элизабет Свейдос

(«Я верю, я знаю, что завтра наступит, оно принесет нам успех», — поет девочка), находит выход из положения и переходит к осуществлению знаменитого рузвельтовского «нового курса».

Авторы ничуть не скрывают, что маленькая Энни воскрешена ими с целью ободрить американцев 70-х годов и заверить их, что американская «демократия» и сейчас в состоянии справиться с кризисными явлениями. Мюзикл прославляет мудрость и доброту правящего класса, в известном смысле даже военно-промышленный комплекс (Уорбакс изготавливает средства массового истребления), и потому имеет вполне определенное политическое звучание.

Впрочем, успех «Энни» держится не только на этом. В значительной степени он определяется участием в нем детей. Дети играют сирот, живущих в приюте, в возрасте от шести до двенадцати лет. Актрисе, играющей Энни, тоже не больше двенадцати. Маленькие артисты подкупают своей искренностью и непосредственностью, которые уже недоступны взрослым исполнителям. Собственно, на это и рассчитывали авторы постановки. Но когда подумаешь, что вот уже несколько лет эти дети ежедневно выступают на сцене как профессиональные артисты (мюзикл пришел на Бродвей с периферии в начале сезона 1976/77 года) и зарабатывают на хлеб тяжелым трудом,

становится очень не по себе.

Но в Америке в последние годы детей особенно не щадят. Маленькие актеры сейчас очень в моде. В кино, например, в мистическом фильме «Экзорсист» героиню играла четырнадцатилетняя Линда Блер, а в новом сексфильме «Смазливая бэби» главную роль двенадцатилетней проститутки играет двенадцатилетняя Брук Шилдс, известная американская манекенщица детского платья. В журнале «Плейбилл», издании ассоциации «Америкэн Тизтр пресс», которое бесплатно раздают в коммерческих театрах на Бродвее, среди всевозможной рекламы и информации сообщается, например, что сценическая карьера Дианы Барроуз началась в возрасте одного года со съемок для коммерческих передач на телевидении. Даниэль Бризбоу, самая маленькая актриса в мюзикле, начала свой «путь» на профессиональной сцене, не достигнув пяти лет, и сейчас продолжает удерживать своеобразное первенство как самая юная участница развлекательной программы в ночном клубе. Шелли Брюс, прежде чем «нашла» свой путь на сцену, снялась в сорока рекламных передачах. То же относится ко всем остальным участникам «Энни».

Едва ли стоит давать подробное описание всех мюзиклов, которые шли в последние годы на Бродвее. Почти все они развлекательного характера. Но палитра этого жанра достаточно широка. Помимо «семейных», например, таких, как «Я люблю свою жену» Сай Кольмана, не сходят со сцены «исторические» — «Битломания», посвященная истории взлета и падения ансамбля «Битлз», «Грис», рас-

сказывающая о молодежной субкультуре 50-х годов, «Элвис — легенда живет» о жизни и смерти знаменитого певца, «короля рок-н-ролла» Элвиса Пресли, много просто концертных представлений, таких, как «Главный акт» с участием знаменитой певицы Лайзы Минелли или «Волшебный Шоу» с фокусами и пантомимой в театре Корта. Появились и новые «танцевальные» варианты мюзиклов, например, «Танцующие» Боба Фобса, и новые (старые) ретро — «Хелло, Долли!» и рок-опера «Иисус Христос — суперзвезда», а также мюзикл «На поезде XX век», рассказывающий о том, как стареющий режиссер вновь завоевывает сердце некогда открытой им, покинувшей его звезды и как это приносит успех обоим. Успех, успех любой ценой, успех в жизни и на сцене — вот главная тема музыкального театра на Бродвее.

Весьма контрастно поэтому выглядят на Бродвее наиболее популярные постановки драматических пьес. Десять—двенадцать театров, которые здесь рискуют ставить драмы, находятся в том же прокрустовом ложе финансовой необходимости, что и музыкальный театр, но возможности заработать у них гораздо меньше. Превалирует поэтому камерная, малая пьеса, также уже «обкатанная» в некоммерческом театре.

К самым кассовым спектаклям последних сезонов американская критика отнесла «Игру в джин», первую пьесу уроженца Далласа Д.-Л. Кобурна, удостоившуюся в 1978 году Пулитцеровской премии и признанной лучшей пьесой года, а также «По дороге в морг» известного американского драматурга Рональда Рибмана. В обеих



Сцена из мюзикла  
«Танцующие» Боба Фобса

только два действующих лица и несменяемые декорации. Кроме аскетизма постановки их объединяет экстремальность ситуации, которая раскрывается по ходу действия. Персонажи немолоды, за плечами у них уже целая жизнь, и окончательные расчеты с ней не за горами. В первой действие происходит в доме для престарелых, во второй — в раковом отделении больницы. Как жить вообще и как жить перед смертью — вот в чем вопрос. И хотя действие пьес строится вокруг самой трагической ситуации, вокруг неминуемого конца, обе они обращены к жизни, в них утверждаются истинно человеческие критерии, не связанные ни с деньгами, ни с общественным положением, а с тем, что делает человека человеком в его общении с другими людьми.

Именно эта проблема, проблема общности людей, необходимости их взаимопонимания, их взаимной поддержки в обществе, где отчужденность стала чуть ли не законом жизни, является содержанием этих пьес.

В спектакле «Игра в джин» действие разворачивается в доме для престарелых. Первый день в чужой для старушки обстановке.

Робко озирается она, прижимая к груди свою сумочку — единственный предмет, напоминающий ей о доме, который перестал ей принадлежать. Со стен сыплется штукатурка, обшарпанная мебель казенного образца, словом, все, как полагается в заведениях такого рода. Старушка не знает, как себя вести, и чуть не плачет. Но тут на помощь приходит оказавшийся поблизости Веллер Мартин, старожил этого дома. Он предлагает научить ее играть в «джин». Фонсия Дорси, как зовут героиню, почти никогда в жизни не держала в руках карт. Но сейчас они для нее якорь спасения, и она, как утопающая, хватается за них и вдруг... начинает выигрывать! Отношения между партнерами меняются. Старичок, пришедший ей на помощь, теперь сам нуждается в утешении. Вокруг карточного стола начинается разыгрываться драма, во всю силу раскрывающая трагедию одиночества.

На протяжении всей пьесы Фонсия так ни разу и не проигрывает Веллеру. Сначала это его забавляет, потом вызывает изумление, затем начинает злить, и наконец, наступает взрыв возмущения. «Джин» для обоих превращается в страсть, в лихорадку. Он дурманит их и спасает от сознания своей ненужности близким. Играют по воскресеньям, когда к другим приходят родные. За картами они говорят о себе, о своем прошлом, обмениваются впечатлениями о своей нынешней жизни.

Хотя декорации не меняются и герои встречаются на пустующей веранде, куда никто не приходит кроме них, мы получаем очень ясное представление и каков сам этот дом, и каковы живущие в нем люди. И первое, что бросается в



глаза,— это острый стыд, который испытывают герои от того, что жизнь под старость лет спихнула их на самую низшую ступень общества, и теперь они влачат жалкое существование нищих и попрошаек, которых из милости приютило государство в доме для престарелых. Ведь у обоих имеются дети, и оба когда-то считались состоятельными людьми. Но дети не испытывают к ним никакой привязанности, а капиталы давно прожиты. Целое состояние ушло на лечение Веллера, когда он «имел несчастье заболеть», а потом так «неосмотрительно выздоровел». Кому он теперь нужен? Вспыхнувшая было привязанность к беспомощной Фонсии, ответившей ему пониманием, тоже вдребезги разбивается. Они жестоко остаются в проигрыше: им обоим трагически не хватает человеческой чуткости и доб-

роты. Они не становятся друзьями, а карты, которые их свели, поначалу создают между ними барьер, а потом и совсем разъединяют.

Столкновение характеров развивается остро. Герои вновь и вновь ищут друг к другу путь, но ни один из них не может преодолеть ущемленного самолюбия и уступить другому. Веллер не может простить Фонсии ее страсти к первенству, Фонсия не в состоянии обуздать свою гордыню, уступить и пожалеть старика. Действие разворачивается как трагикомический фарс. Картина человеческого одиночества, страшная и жалкая, представляется публике не только как обвинительный акт, но и как личное предупреждение каждому американцу, которого может постигнуть одинокая старость в конце жизни.

«По дороге в морг» Рибмана как бы продолжает тему первой пьесы. Герой ее Джозеф Пармиджи-



«Игра в джин»  
в разгаре. Хьюм Кроним  
и Джессика Тенди  
в главных ролях

ан, владелец овощной лавки, болен раком. Что остается человеку, дни которого сочтены и быстро таящая собственность (ибо больничные счета огромны) внезапно теряет свое значение? Как воспринимает он мир, осознав, что ничего этого ему с собой не взять, а многое из того, за что он так бешено боролся в жизни, ему вообще никогда не было нужно? Эти мысли созревают по мере сближения между «старым» пациентом ракового отделения и новичком Ричардом Ландау, реставратором и продавцом картин, только что поступившим на обследование. Он никак не может поверить, что тоже обречен и дни его сочтены. Отношения между персонажами от начала к концу резко меняются. Сначала чувствующие себя почти врагами, они постепенно обретают новые отношения и новый, более добрый, человеческий взгляд на мир.

В обоих спектаклях к исполнению главных ролей привлечены актеры первой величины. В первом заняты супруги Джессика Тэнди и Хьюм Кроним, широко известные своей артистической деятельностью и в Лондоне, и в Нью-Йорке, и в Голливуде, и на телевидении, принявшие самое живое участие в создании некоммерческого американского регионального театра. Они помогли знаменитому актеру Тайрону Гатри в создании основанного им в 1965 году некоммерческого репертуарного театра в Миннеаполисе, носящего его имя и, вероятно, одного из лучших театров страны. Несколько менее известны Мартин Бальзам и Лен Кариу. Но и у них достаточно широкий опыт и на сцене, и в кино, и в драме, и в мюзикле.

Знаменательно, что за постановку этих пьес взялись два известнейших режиссера в Соединенных Штатах. Первую ставил знаменитый режиссер театра и кино Майк Николс, вторую — Фрэнк Корсаро, главный режиссер некоммерческого оперного театра в Хьюстоне, который и сам выступает и как актер, и как драматург.

Надо сказать, что тема, поднятая в пьесах «Игра в джин» и «По дороге в морг», довольно популярна среди американских драматургов. В сезон 1976/77 года в театре Лос-Анджелеса «Марк Тепер Форум» на эту тему была поставлена пьеса Майка Кристофера «Коробка теней», затем она была показана в другом некоммерческом региональном театре — в Лонг Верф Театр в Нью Хейвене, и только после этого тот же самый режиссер, Гордон Дэвидсон, поставил ее на Бродвее, пригласив лучших исполнителей из обоих театров. «Коробка теней» получила многие премии и была признана лучшей пьесой 1977 года.

Отношения между героями этой пьесы еще более драматичны, нежели в двух первых. Действие опять происходит в раковом отделении больницы, где находятся обреченные и близкие им люди, которые останутся жить. Отношения между ними и составляют сюжет пьесы.

При просмотре афиши драматического театра на Бродвее бросается в глаза, что классическому и иностранному репертуару отводится здесь довольно небольшое место. В последнем сезоне на Бродвее, например, шла только одна пьеса Бернарда Шоу («Жана д'Арк») и одна Юджина О'Нила («Душа поэта»). Осталь-

ные все так или иначе связаны с современной тематикой. Тут и семейная хроника — в этой сфере, как всегда, заметное место занимает Нил Саймон («Вторая глава»), и комедии — «Близнецы» Альберта Иннаурато и «В это же время на следующий год» Бернада Слейда, и пародии на жанр «ужасов» — «Смертельная западня» Ира Левина; есть спектакли биографические, посвященные той или иной знаменитой личности, например, «Отвлечения и радости» Джона Грея о жизни и творчестве Оскара Уайлда, «Поль Робсон» Филиппа Дина с участием известного актера Джеймса Эрл Джонса и «Голда» Вильяма Гибсона о политической карьере Голды Меир. Последние две носят откровенно тенденциозный характер, поскольку пьеса о Робсоне трактует прогрессивную деятельность знаменитого певца как заблуждение, а пьеса «Голда» превозносит личные и политические качества бывшего израильского премьера.

Таким образом, если подводить итоги по репертуару коммерческого театра на Бродвее, то сразу бросается в глаза, что как в сфере музыкального, так и в области драматического театра преобладают реалистический по форме и эскапистский по содержанию спектакль.

Никаких экспериментальных, авангардистских, ни прочих рискованных постановок здесь не встретишь. Разве что единственный печально известный порномюзикл «О, Калькутта!».

Порнография и сексопатология — самый большой «риск», на который еще отваживаются некоторые постановки. Большинство же и этого избегают и посвящают себя традиционно-тривиальной те-

матике прежнего развлекательно-сентиментального Бродвея.

В последнее время на коммерческую сцену бродвейского театра стали поставлять свои наиболее кассовые спектакли некоммерческие театры всей страны. И это вдохнуло в него новую жизнь. На сцене чаще появляются социально значимые произведения, доселе неизвестные в коммерческом театре Бродвея. В то же время некоммерческий театр стал черпать для себя средства, необходимые ему для существования, из кассы коммерческого театра, куда в прежние годы он совершенно не имел доступа.

## Некоммерческий театр Нью-Йорка

Для советского человека в американском театре многое кажется необычным. Бросается в глаза запыленность и неопрятность большинства театров. В основном это старые здания, построенные в начале века. Далеко не везде существуют гардеробы. Впрочем, где они есть, тоже почти никто не раздевается. Верхнюю одежду кладут на спинку кресла, а иногда и на пол.

Фойе в театрах практически нет (за исключением крупных театральных комплексов, таких, как Линкольн центр в Нью-Йорке, и новых, недавно построенных помещений региональных театров). За крохотной стойкой у входа торгуют всякого рода напитками, в том числе и спиртными, папиросами, конфетами, жареными орешками. Буфеты отсутствуют. После спектакля двери распахиваются прямо на улицу.

В программках бродвейских те-

атров зрителям сообщают, что входить в зал с магнитофонами и фотоаппаратами строго запрещается. Если таковые будут обнаружены, нарушителям грозит не только изгнание из зала, но и крупный денежный штраф. Этот же текст произносится и по радио перед каждым спектаклем. В программе сообщается также, где находится запасный выход на случай пожара (пожаров в Америке очень боятся), и тем, кому необходимо, театр гарантирует срочный вызов из зала (особенно врачам). Уходя из театра, зрители оставляют на полу ворох бумаги. Валяются пухлые программки, которые билетеры собирают для следующих спектаклей, обертки от конфет, корешки от билетов, пакетики из-под жареных орешков, даже бумажная тара от неспиртных напитков, которые в зал вносить не полагается. В общем публика чувствует себя в театре весьма свободно.

Конечно, значение театра как важной сферы духовной жизни общества сознается сегодня многими деятелями американского театра. Для его развития они прилагают немалые усилия. И действительно, за последние 10—15 лет сделано не так уж мало. Тем не менее давление «шоубиза» все еще очень сильно, а положение некоммерческих театров бедственно.

Нью-Йорк насчитывает 75—80 некоммерческих театров. Те из них, которые расположились недалеко от Бродвея, называются внебродвейскими, а те, которые находятся на большем от него удалении, получили название внебродвейских (офф-Бродвей и офф-офф-Бродвей, как называют эти театры американцы). Неболь-

шие субсидии, которые поступают в фонд некоммерческих театров от местных и федеральных властей, а также от частных фирм, компаний и прочих благодетелей, очень мало меняют их положение. По официальным данным, в одном только Нью-Йорке дефицит театров составляет более 37 миллионов долларов. Вот почему все некоммерческие театры делают героические усилия, чтобы пробыть на Бродвее и, образно говоря, «стать его заложником». Ибо это единственное, что может принести необходимые средства для дальнейшего существования.

Вот почему на бродвейских афишах мы так часто, например, встречаемся с фамилией Джозефа Паппа. Помимо руководимых им Паблик Тиэтр, Шекспировского фестивального и Передвижного театров, он нередко выступает и как продюсер бродвейских постановок, перенесенных с некоммерческих сцен своего театрального комплекса. Деньги, вырученные таким образом, идут на новые творческие искания и поддержку некоммерческого театра, прежде всего, конечно, самого Паблик Тиэтр. К этому же стремятся и другие внебродвейские театры — в этом их спасение.

Борьба «за кассу», за привлечение зрителя происходит во всех внебродвейских театрах. В Паблик Тиэтр Джозефа Паппа, например, оставшиеся билеты продают перед спектаклем со скидкой. В вестибюле можно приобрести театральные афиши, тексты пьес, пластинки «папповских» мюзиклов, например «Корус лайн», «Для цветных девушек...», «Беглецы», а также майки с изображениями актеров и сценами из спектаклей. Для покупателей дешевых билетов, сре-

ди которых много молодежи, долго толпящейся у кассы, специально работают дневные театральные бары. В общем, делается все, чтобы привлечь, захватить и удержать зрителя.

В последние десять лет большое развитие получили так называемые «дinner-тиэтрс», то есть театры-рестораны, где можно и пообедать и одновременно посмотреть какое-нибудь театральное «действие». Потом появились кафе-театры и театры в рабочих и общедоступных столовых, где «действие» уже можно смотреть и днем в обеденный перерыв, и во вторую половину дня, а сами представления стали обретать гораздо более серьезный характер.

Театральный Нью-Йорк, слыущий театральной Меккой Америки, оставляет двойственное впечатление. С одной стороны, нью-йоркский театр делает несомненные успехи. Растет количество театров и интерес к ним. Статистика показывает, что за три последних года число постановок в городе увеличилось на 33 процента, спектаклей — на 28 процентов, зрителей — на 19 процентов, да это и заметно простым глазом. Но в то же время совершенно ясно, что подавляющее большинство наиболее творческих некоммерческих театров Нью-Йорка находятся на грани разорения, и многие замечательные деятели этого театра из последних сил бьются не просто за правду в искусстве, но за само существование театра.

В недавнем интервью для печати Джозеф Папп коснулся своей давнишней и пока неосуществленной мечты о создании подлинно репертуарного театра Америки. Никому в Соединенных Штатах

сделать этого полностью до сих пор не удалось\*. Попытка осуществить эту мечту предпринималась в 70-е годы в Линкольн центре, когда Папп был приглашен туда художественным руководителем драматических театров Вивизн Бомон и Митци Ньюхаус. Но все по тем же финансовым причинам, помноженным на осложнения художественного свойства (линкольновский центр зависит от субсидий крупных корпораций, ежегодно вносящих в его кассу по 75 000 долларов и более, что, однако, не покрывает его расходов по содержанию шести концертных и театральных трупп), Папп вынужден был вместе со своим Шекспировским фестивальным театром вернуться восвояси.

Теперь, оглядываясь назад, он считает, что помещение театра Вивизн Бомон в линкольновском центре, вероятно, лучше всего приспособлено именно для репертуарного театра и что он мог бы обеспечить в нем показ разных постановок каждый день хотя бы силами Паблик Тиэтр, если его вновь рискнут пригласить в линкольновский центр. А пока его семь малых залов в здании Паблик Тиэтр продолжают работать бок о бок, как семь отдельных театров под одной крышей. И репертуарный принцип, при котором актер не привязан к одному спектаклю и может постоянно совершенствовать себя в ансамблевой работе на разных ролях, о чем так

---

В Нью-Йорке, где царит контрактный принцип, количество спектаклей зависит от количества сценических площадок. Их вместе с коммерческим театром немногим более ста, столько же постановок и каждый день, и каждый месяц. Примерно половина ньюйоркских театров два-три раза в сезон меняет свой репертуар. За год театральный Нью-Йорк в состоянии осуществлять в лучшем случае не более двухсотпятидесяти постановок.



мечтают многие американские актеры, пока не получает своего полного осуществления.

И тем не менее Паблик Тизтр, как и многие другие внебродвейские театры, делает очень большое и доброе дело. Это, пожалуй, крупнейший американский драматический театр, вокруг которого собираются наиболее сильные молодые американские драматурги, режиссеры, артисты. И направление театра остро социальное. Не случайно многие наиболее яркие спектакли последних лет родились именно там.

Спектакли на современную тему — один из главных принципов офф-бродвейских театров. Последние сезоны на офф-Бродвее классике отводилось не более десятой части всех спектаклей. Семь-восемь мюзиклов и с десяток драматических пьес, которые здесь играют, принадлежат современным американским авторам. Зато на офф-офф-Бродвее, который отличается лишь тем, что театральные помещения здесь значительно меньше и неудобнее\*, репертуарный диапазон значительно шире.

Классический репертуар представлен здесь Шекспиром (идут два «Гамлета», «Как вам это понравится?», «Отелло», вечер шекспировских сонетов, «Ромео и Джульетта»), Бернардом Шоу (помимо его собственных пьес продолжают пользоваться популярностью пье-

сы о нем, например, известная у нас пьеса «Милый лжец» Килти и новая неизвестная нам «Мое удивительное я» Войси), а также Мольером, Ростаном, Золя, Кальдероном, Лопе де Вега, есть адаптации для сцены Тургенева, Гоголя. «Мертвые души» здесь называются «Путешествием Чичикова». Много ставят Чехова, идут арбузовские «Мой бедный Марат» и «Старомодная комедия». Популярны Брехт, Стринберг, Кафка, Ионеско, Кокто, Осборн, Женз, Беккет.

Среди современных пьес американских авторов, как и на Бродвее, превалируют одноактные «экономные» пьесы с малым количеством персонажей — чаще всего на одного-трех актеров, но есть и многоактные пьесы. Поставлена, например, пьеса О'Нила «Долгий путь в ночи». Идет политическая пьеса Даниэла Берригана «Процесс над Кэтонсвилльской девяткой» о преследовании борцов против вьетнамской войны, возобновлена пьеса Клиффорда Одетса «В ожидании Лефти», поставлен спектакль с музыкой (почти мюзикл) по пьесе Артура Сейнера «Корабль Сан Каверн» о гражданском протесте против ядерного предприятия в Новом Гемпшире. Фольклорный герой американского «дикого Запада» оживает в пьесе Лен Дженкина «Смерть и жизнь Джесси Джеймса»; истоки насилия в американской жизни исследуются в пьесах «Ей, Рюб» Джанет Макрейнольдс, основанной на случае из судебной практики и «Установление личности» Майкла Кирби. Есть в репертуаре и «комедии ужасов», «комедии черного юмора», «комедии секса и эмансипации женщин».

«Женская» пьеса. О ней следует

\* На офф-офф-Бродвее насчитывается более шестидесяти сценических площадок, устроенных где придется: в старой обветшалой церкви, в бывшем гараже, в подвале, на чердаке, в крохотном кафе или баре. «Арт он хейлофт» — «искусство на сеновале» — так не без юмора окрестили американцы по совокупности все эти театры. Относясь иронически к «сеновалам», американцы, однако, отдают должное энтузиазму артистов и постановщиков, часто работающих либо бесплатно, либо за символическое вознаграждение.



Сцена из американской постановки Эдвина Шерина  
«Старомодная комедия» А. Арбузова.  
В главных ролях Мэри Мартин и Энтони Куэйль

сказать особо. «Женской» ее называют не только потому, что в ней идет речь о женщине, ее судьбе и борьбе за равноправие, но и потому, что авторами таких пьес и спектаклей в подавляющем большинстве являются женщины. На офф- и офф-офф-Бродвее пользуются, например, успехом мюзикл «Женская песня», построенная целиком на музыке, написанной композиторами женщинами. В другом мюзикле, под названием «Клуб», грубоватый, чисто «мужской» юмор и песни конца XIX начала XX столетия нарочито исполняются только женщинами. Драматическое представление «Прислушайся к их го-

лосам» состоит из пьес, написанных исключительно женщинами. Спектакль «Мне просто хотелось, чтоб кто-нибудь об этом узнал», показывающий историю женского движения с начала века до наших дней, тоже в основном создан женщинами. Он построен на документальном материале и идет в сопровождении песен, популярных в ту эпоху, о которой идет речь. Сатирическая одноактная опера Арингтона «Люби мой голос» рассказывает о женщине, добивающейся успеха на служебном поприще в Нью-Йорке. А вот пьеса Джека Хэфнера «Тщеславие», повествующая о судьбе трех школьных подруг, утверждает



Сцена из «женской» пьесы Хэфнера  
«Тщеславие»

мужской взгляд на женскую проблему. Автор стремится убедить зрителей, что за пределами семьи современная женщина неминуемо будет вовлечена в сферу порноиндустрии. Семья — единственно надежная опора для женщины, и помыслы об «иных карьерах» не доведут ее до добра.

Интересно отметить, что во многих спектаклях о женщинах борьба за эмансипацию причудливо сочетается с откровенной порнографией. Объясняется это прежде всего тем, что движение за экономическое и политическое равенство женщин сегодня нередко сводится к лозунгам «сексуальной революции» 60-х годов, провозгласившей распущенность и вседо-

зволенность нравственной нормой современного буржуазного общества.

Кстати сказать, сегодня даже классические сюжеты трактуются с сексуальным уклоном. В последнем варианте мюзикла Леонарда Бернштейна на тему вольтеровского «Кандида» Кунегуда уже не столько жертва обстоятельств, сколько наперсница порока в духе «новых нравов», а ее брат Максимилиан не просто спесивый барин, а покровитель «веселых молодых людей», что тоже «в духе времени».

Шумным успехом пользуется на офф-Бродвее мюзикл «Самый лучший маленький дом терпимости в Техасе» Карола Холла, дей-

ствие которого происходит в небольшом тexasском городке, где весьма благополучно процветает этот дом. Вокруг него разгорается политическая борьба разных партий. Одни настаивают, чтобы его закрыли, другие категорически возражают против этого. В конце концов волей губернатора штата его все-таки закрывают.

Спектакль этот поставлен так, что проституция здесь не столько высмеивается, сколько пропагандируется. Невольно вспоминаются многочисленные «массажные салоны» и на Бродвее, и на дорогах Америки, и особенно в Техасе. Их никто не преследует, к ним давно привыкли, и они существуют совершенно безбедно. Любопытно, что этот мюзикл финансирует известная кинокомпания «Юниверсал пикчерс» в надежде, что в будущем ей удастся заработать на этом немалые деньги.

Однако как ни силен бизнес, извращающий истинную суть борьбы за эмансипацию женщин в современной Америке, ему не удастся снять этот вопрос с повестки дня. С новой остротой встает он сегодня перед прогрессивными художниками США в ряду других важных социально-политических проблем.

Если говорить о том, кому из молодых американских драматургов следует отдать сегодня пальму первенства, то, по мнению продюсера и режиссера Джозефа Паппа, она по праву принадлежит Дэвиду Рейбу, автору антивоенной драматической трилогии о грязной войне во Вьетнаме. Открыв на четвертом году своего существования Рейба как драматурга, Паблик Тиэтр считает его «своим» и ставит все его пьесы.

Впервые Рейб заявил о себе в

1969 году после возвращения из Вьетнама, когда ему было всего 25 лет. В пьесах Рейба «Военная подготовка Пабло Хюммэля» (1969 г.), «Дубинки и кости» (1972 г.), «Парашют мой, раскройся!» (1976 г.), составляющих своеобразную трилогию, отлились самые горькие, лично пережитые автором впечатления об ужасах этой несправедливой войны, чуждой простым американцам. Первая из этих пьес посвящена разоблачению системы обольствования американских солдат и бытующих понятий об американском «патриотизме», вторая показывает возвращение утратившего всякие иллюзии, искаленного войной американского солдата в пластиковый рай гостиних среднего сословия, где его не ждут, где даже самые близкие ему люди отказываются его понимать. Третья пьеса вновь приводит нас в американскую казарму.

Если первые две пьесы, написанные и поставленные в Паблик Тиэтр еще когда война продолжалась, призывали к ее немедленному концу, то третья, написанная уже после войны, подводила итог и крупным планом, показывала, как в действительности выглядела армия «победителей», призванная стратегами американской политики «вести войну до победного конца», и почему никаких надежд подобного рода возлагать на нее было невозможно.

Последняя пьеса трилогии «Парашют мой, раскройся!» вышла в пору, когда грязная война во Вьетнаме окончательно утратила ореол героизма, и ее неприглядность, бессмысленность и жестокость стали очевидными для большинства американцев. За один-

надцать лет войны армия превратилась в своеобразный сгусток всех тех пороков, которыми страдает американское общество. Она стала средоточием обскурантизма, аморальности, насилия и продажности. С этим «дном» общества, которое пожирает человеческие жизни и калечит судьбы людей, и знакомит нас Рейб.

Пьесы Рейба очень динамичны. Развитие действия происходит в них по определенной схеме: вначале идет неторопливое повествование, затем оно вдруг быстро набирает темп и завершается неким взрывом. Довольно часто автор прибегает к приему ретроспекций-воспоминаний. Нередко апеллирует к ассоциативному мышлению зрителей. Так, в пьесе «Палки и кости» (в русском переводе пьеса «Как брату брат» ставилась в театре «Современник») автор дает своим героям те же имена, что и в популярной телевизионной многосерийной программе под названием «Оззи и Гарриет» о весьма благополучной американской семье, являющей собой своеобразный рекламный образец среднеамериканской семьи, где нет трагедий, неравенства, бедности или расизма и уж конечно нет Вьетнама.

Проводя параллель с этой семьей, выдуманной владельцами телевизионной компании специально для прославления американского образа жизни, Рейб показывает реальную жизнь такой средней семьи, когда в нее вторгается Вьетнам со всей его неумолимой жестокостью. Однако автор не просто рисует обрушившееся на семью несчастье, когда возвращается ослепший и искалеченный на войне сын и брат, но клеймит позором бездушие, с которым его

встречают эти «средние» американцы, превыше всего ставящие свое благополучие и ради него обрекающие на смерть самого близкого им человека.

Надо сказать, что американская пресса встретила первые две пьесы, как впоследствии и третью, весьма неодобрительно (война во Вьетнаме в ту пору еще продолжалась) и сделала все, чтобы ограничить их прогон. Тем не менее показ их не прекратился, несмотря на убытки, которые терпел театр. Но долго длиться так не могло и, воспользовавшись приглашением показать на американском телевидении работу своего театрального комплекса, Джозеф Папп заключил контракт с телевизионной фирмой Си-Би-Эс, в котором оговорил прежде всего показ пьес Рейба. В этой связи прогон пьес в театре закончился и начался мучительный период съемок на телевидении, для которого были приглашены лучшие актерские силы страны. Роль Пабло Хюммэля, например, должен был исполнять Эл Пачино, прославившийся в фильме «Крестный отец» и «Серпико». Но увидеть эти спектакли так и не довелось американским телезрителям, потому что в последний момент фирма пошла на попятную и предпочла внести неустойку за нарушение контракта.

Третьей пьесе повезло несколько больше, она шла во многих театрах страны, но это, вероятно, потому, что кончилась война во Вьетнаме. Громкому успеху спектакля в Нью-Йорке способствовало и то обстоятельство, что за его постановку взялся такой известный режиссер, как Майк Николс.

Говоря о Дэвиде Рейбе как об одном из ведущих американских драматургов, Джозеф Папп не-



Сцена из спектакля  
«Рыцари Белой магнолии» Престона Джонса



Сцена из радиопьесы Дэвида Мемета  
«Водяной мотор»

изменно отмечает, что «он сумел выразить все чувства американцев о войне во Вьетнаме», и что в его пьесах о ней «отразилась совесть нации».

Для Джозефа Паппа, принимавшего участие в войне против фашизма, антивоенная тема является одной из основных, и в его театре она занимает почетное место. Неоднократно он высказывался о том, что для Америки эта тема и сейчас не теряет своей актуальности. Вот почему в сезоне 1978/1979 года он вновь представляет сцену Паблик Тизтр для пьес антивоенной направленности. На сей раз это мюзикл по недавно вышедшей и нашумевшей книге Майкла Херра «Репортажи» в

сценической обработке и на музыку уже упоминавшейся поэтессы и композитора Элизабет Свейдос.

Среди других пьес этой тематики следует назвать пьесу «Пинквилл», написанную драматургом старшего поколения Джорджем Табари, в которой разоблачается система оболванивания американских солдат, готовящая из них лейтенантов Колли, а также остро сатирическую фарсовую комедию Жюля Фейффера «Убийство в Белом доме» о некой войне в Бразилии.

В Белом доме переполох — ядовитый газ, примененный американской армией против бразильских партизан, отнесло вет-

ром в распоряжение американских частей, и многие солдаты погибли. Как президенту объяснить это происшествие перед лицом мировой общественности, особенно в канун новой предвыборной кампании? И вот лживая версия изобретена, президент собирается ее огласить, но тут выясняется, что жена президента хочет сообщить миру правду.

Происходит загадочное убийство, а тело жены президента находят насаженным на стальной кол с приколотым плакатом, гласящим: «Занимайтесь любовью, а не войной!»

Сцены бредовых заседаний кабинета сменяются не менее бредовыми сценами на полях войны, в которых агент ЦРУ, заброшенный в американскую часть, под-

Главные герои спектакля «Водяной мотор» в исполнении Двайта Шульца и Пэтти Люпон





вергшуюся заражению, продолжает оптимистически разглагольствовать, обращаясь к погибающему от газов солдату, о «справедности» политических и социальных концепций, ради которых они гибнут.

В последнее время с Паблик Тиэтр Джозефа Паппа активно сотрудничает молодой интересный драматург Дэвид Мемет. Его пьеса «Водяной мотор» рассказывает историю неизвестного изобретателя, создавшего мотор, работающий на воде. Этот мотор сулит нефтяным магнатам большие потери в прибылях, с чем они, разумеется, согласиться не могут. И вот в дело пускаются все средства, чтобы перехватить изобретение, не дать ему хода. Изобретателя пытаются запугать, его шантажируют и, наконец, убивают, а новый мотор, доставивший им столько волнений, уничтожают.

Действие пьесы происходит в 30-е годы, но это вовсе не значит, что к современности она не имеет никакого отношения. При нынешнем энергетическом кризисе в стране тема звучит весьма злободневно. Но дело здесь не только в теме, сама форма пьесы, написанной для малой сцены «кабаре», существующей при Паблик Тиэтр, очень современна.

Спектакль идет как радиопостановка. Актеры, занятые в ней, читают текст у микрофона. Не требуются ни декорации, ни костюмы, ни даже какое-либо сценическое движение. Все звуки, как это принято в радиопостановках, имитируются. Оркестр исполняет музыкальный аккомпанемент. Сама пьеса разбивается на части и дается как многосерийный боевик, столь обычный сегодня и на радио, и на телевидении. Переры-

вы между «сериями» заполняются музыкой, «новостями», «рекламой». В общем, все, как в сегодняшней жизни или почти как в ней. Эта видимая кажущаяся актуальность оттеняет истинно современное звучание истории из прошлого.

Гуманистическим началом отличаются и другие пьесы Дэвида Мемета, например, «Жизнь в театре», которая шла во многих региональных театрах, а также во внебродвейском театре де Лис. Эта пьеса получила высокую оценку и американских критиков, и советских режиссеров во время их последней поездки в Соединенные Штаты в конце 1978 года.

Действие пьесы развивается через отношения между двумя актерами — старым, умудренным опытом, и совсем еще молодым, начинающим. Рассказывая об их жизни, автор показывает многогранность и сложность самой актерской профессии, преданность артистов волшебному миру театра, боль расставания со сценой в конце жизни, радость встречи с молодой сменой. Посвящает нас драматург и во многие тайны актерского ремесла, в то, как строится репертуар современно-го американского театра.

Сюжет пьесы строится калейдоскопично: в ней 26 сцен, которые сменяют друг друга с нарастающим напряжением. Стремясь показать жизнь актера в театре, 20 сцен, то есть четыре пятых всего материала, автор посвящает тому, что зритель обычно не видит и что происходит по другую сторону занавеса.

В сценах же выступления актеров перед публикой автор дает свою стилизацию «под Чехова», «под Шоу», «под современных ав-



Сцены из спектакля  
Дэвида Мемета «Жизнь в театре».  
В главных ролях Элис Рэб и Питер Эванс



торов», «под Шекспира» (впрочем, в региональном театре Тринити Сквер в Провиденсе, штат Род Айленд, сцену «под Шекспира» режиссер Андриан Холл заменил монологом Ричарда III из подлинного Шекспира). Характерно, что из шести предлагаемых сцен три героические и три бытовые. Мемет мастерски владеет диалогом, пьеса искрится огромной любовью и к театру, и к людям театра.

«Лучший подарок театру — хороший драматург!» — так однажды выразился Джозеф Папп, имея в виду развитие послевоенной драматургии в Америке. Действительно, развитие американского те-

атра всегда сдерживалось отсутствием достаточно сильной драматургии.

Отцом американской драматургии справедливо считается Юджин О'Нил, и сегодня широко идущий на американских сценах. Не меньшей известностью и любовью пользуются Теннесси Уильямс, Торнтон Уайлдер, и Клиффорд Одетс. Их творчество пронизано ощущением утраты идеалов красоты в современном им американском обществе, оно раскрывает трагическую сущность отчужденной личности, страдающей от одиночества, жестокости и насилия. И хотя эта драматургия и сегодня не утратила своей актуальности, за последние десятилетия назрела потребность в ином, более демократическом содержании театрального действия.

Отражая определенные социальные сдвиги, происшедшие в стране за это время, в послевоенный период зародилась новая драматургия, непосредственно связанная с развитием некоммерческого театра. Появились и специальные творческие театры драматургов.

Это прежде всего Театр новых драматургов, основанный в Нью-Йорке в 1949 году, объединяющий около пятидесяти членов и с десяток кандидатов ассоциации ньюйоркских драматургов; Театральный центр имени О'Нила, организованный в 1964 году в помещении О'Нила в штате Коннектикут и имеющий отделение в Нью-Йорке (этот театр ежегодно проводит конференцию драматургов и конкурс на двадцать лучших пьес года), а также Театр горизонтов драматурга, начавший свою деятельность в 1971 году и

имеющий в Нью-Йорке два театральных зала на 60 и 99 мест при театральном комплексе Квинс Фестиваль Тиэтр. В 1972 году был организован Театр новых драматургов Вашингтона.

Эти творческие театры в основном посвящают себя работе с молодыми драматургами. Здесь производятся регулярные читки новых пьес, отбираются наиболее удачные из них и ставятся либо в форме концерта, либо как театральные представления в костюмах. Особо пристальное внимание к деятельности этих объединений проявляют некоммерческие театры, ищущие новый драматургический материал.

Статистика показывает, что Театр новых драматургов помог в создании более двухсот драматических произведений, с которыми авторы в дальнейшем выступили на офф-бродвейских и бродвейских сценах. Среди новых имен значатся Роберт Андерсон, Вильям Индж, Роджер Хирсон, Джек Гелбер, Вильям Гибсон и Майкл Стюарт. Здесь же получила свое профессиональное крещение выдающаяся деятельница негритянского театра Алиса Чилдресс.

Театральный центр имени О'Нила за пятнадцать лет своего существования также внес немалый вклад в воспитание новых драматургов и сумел поставить около двухсот пьес почти ста пятидесяти авторов.

Более молодые творческие театры — Театр горизонтов драматурга и Театр новых драматургов Вашингтона — тоже добились ощутимых результатов. В первом родились такие видные драматурги, как Роберт Патрик, автор пьесы «Дети Кеннеди», Джек Хэф-

нер, чья пьеса «Тщеславие» обошла многие некоммерческие региональные театры и уже несколько сезонов не сходит со сцены на офф-Бродвее, и Альберт Иннаурато, написавший пьесу «Близнецы», которая идет сейчас на Бродвее.

Вашингтонский театр новых драматургов находится в более трудном положении. Его крохотный зал, расположенный в подвальном помещении, был рассчитан лишь на 26 зрителей. Но и ему удалось рассмотреть более двухсот пьес, отрецензировать их и некоторые поставить. Именно здесь обратили внимание на пьесу «Дети Хагера» молодого автора из Сан-Франциско Эрнеста Джезеловича, которую затем поставил Джозеф Папп в ньюйоркском Паблик Тиэтр.

Большую роль в воспитании новых драматургов играют и сами офф-бродвейские и региональные театры. Во многих из них появилась новая должность штатного драматурга, ранее никогда не существовавшая в театре. Есть эта должность и в Коллонеидз Тиэтр Лэб. Его художественный руководитель молодой Майкл Лессак, приезжавший в СССР с группой американских режиссеров в 1977 году, является одним из подвижников театра на офф-офф-Бродвее.

Он и его молодежная группа создали крохотный экспериментальный Коллонеидз Тиэтр Лэб всего на 75 мест. Зброшенное помещение склада актеры сами переоборудовали под театр. С самого начала ставилась, казалось бы, непосильная задача: создать хоть маленький, но репертуарный театр.

За три года молодежной труп-

пе удалось создать репертуар из восьми постановок. Правда, более четырех названий в сезон не играют, но ни один спектакль окончательно не списывается. Два штатных драматурга не только создают для театра новые произведения, но и стилизуют переводы иностранных пьес, а также адаптируют прозу для сцены. Оба молодых драматурга — и Луи Филлипс, и Дэвид Морган уже выступили авторами двух новых постановок: театр поставил историческую пьесу Филлипса «Уорбек» (о политической карьере Генриха VII) и «Второй ветер» Моргана, созданную на основе современного американского материала. Остальной репертуар — классический. Здесь была осуществлена постановка тургеневского «Месяца в деревне» в адаптации Моргана. Недавно театр показал «Мольера» М. Булгакова, правда, тоже в адаптации, назвав спектакль «Мольер вопреки самому себе». Серьезная критика хорошо приняла спектакль, и возможно, в дальнейшем он переселится на Бродвей.

Обращает на себя внимание сценическое решение этого спектакля. Кресла для зрителей находятся на сцене. Партер превращен в игровую площадку. Костюмы и декорации сделаны с учетом представляемой эпохи и продуманы до малейших деталей. Великолепная, стилизованная музыка, сочиненная также своим композитором, и вдохновенная игра актеров — все это оставляет прекрасное впечатление. Акцент на художественности исполнения всего, что связано с постановкой: от раскрытия сути спектакля до оформления программы — таково творческое кредо молодого



Сцена из антивоенного спектакля  
«Операция в Браунсвилле» Ч. Фуллера. Слева  
в главной роли Дуглас Тернер Уорд

коллектива. Театр растет, совершенствуется, создает свой собственный стиль и, конечно же, вносит свою лепту в создание национального театра страны.

Источником новой драматургии является и некоммерческий негритянский театр — самый молодой в стране. Организованный в его нынешнем виде лишь во вторую половину 60-х годов, он проделал огромный путь в своем развитии.

Негритянская драматургия уже в 60-е годы расчленилась на два направления: псевдореволюционного характера, наполненные открытой тотальной ненавистью к белым, нашли свое выражение в пьесах Эд Буллинса и Лирой Джонса (впоследствии принявшего афри-

канское имя Имаму Амира Барака); социально-критическая драматургия реалистического направления представлена прежде всего рано умершей Лоррейн Хенсберри («Изюминка на солнце»), пьесами Алисы Чилдресс («Струна», «Обручальное кольцо»), драматургией Дугласа Тернера Уорда («День отсутствия», «Братство», «Расплата»), Джозефа Уокера («Река Нигер»), Чарльза Фуллера («Операция в Браунсвилле»), Гэса Эдвардса («Подношение», «Блюзы чернокожих») и др. И если первое направление, несмотря на всю свою «воинственность», довольно быстро исчерпало себя на шоковых пьесах, которые ставились главным образом в гарлемском театре Нью Лаффаэт Тиэтр под руководством

драматурга Эд Буллинса, то второе направление оказалось более долговечным и благотворным. И театр Нигро Энсамбл, руководимый актером, режиссером и драматургом Дугласом Тернером Уордом, обрел силу, стал настоящей кузницей художественных кадров для негритянских театров Америки.

Их пока еще очень немного — всего с десяток по всей стране. Однако и среди них существуют театры, которые своей главной задачей считают развитие негритянской драматургии, например Драматическая мастерская имени Франка Силверы, основанная в память знаменитого негритянского актера в 1973 году в Нью-Йорке. Более 90 новых пьес негритянских авторов рекомендует театрам Мастерская каждый год.

Стремясь приручить, нейтрализовать негритянский протест, ярко вспыхнувший в 60-е годы, благотворительные фонды Рокфеллера и Форда в то время выделяли немалые средства на развитие этнического и, в частности, негритянского театра. И Нью Лаффаэт Тиэтр, и Нигро Энсамбл получили значительные ассигнования, но уже в 70-е годы эти средства перестали поступать, и первый театр практически прекратил свою деятельность. Второй же продолжает бороться. С некоторыми спектаклями он сумел, как и Паблик Тиэтр Джозефа Паппа, выйти на Бродвей и тем самым свести концы с концами, продолжить свое существование. Правда, теперь у него уже нет средств для содержания постоянной труппы, и театр вынужден был перейти на контрактную систему для каждого спектакля.

Нигро Энсамбл сегодня не

единственный в Нью-Йорке негритянский драматический театр. Их в городе не менее пяти. Но в отличие от других коллективов он имеет не только постоянное помещение, правда, очень неприглядное, но и свою театральную школу, которая готовит актеров, режиссеров, драматургов и сценаристов.

Театр играет в бедном, но не «цветном» районе. Он расположен как бы на стыке трех негритянских гетто. Публика здесь смешанная. Тут и негры, и пуэрториканцы, и белые. Да и труппа Дугласа Тернера Уорда тоже смешанная.

Одна из главных задач театра — привлечение негритянского зрителя. Поскольку каких-нибудь 10—12 лет тому назад у негров вообще не было своих драматических театров, обрести «своего» зрителя задача не из легких. Вот почему здесь, пожалуй, самые дешевые театральные билеты в Нью-Йорке (от двух до пяти долларов). Билеты же со скидкой или «просмотровые» стоят иногда не больше доллара.

Дуглас Тернер Уорд отмечает, что в целом за 12 лет деятельности театра он может быть доволен результатами: у театра, наконец, сложился постоянный состав зрителя, и более половины из них — негры. И тем не менее, добавляет он, хотя театр и осуществляет многие просветительские и эстетические задачи, он не может ни заслонить, ни заменить собой тех радикальных преобразований, которые назрели в стране со всей остротой, но до сих пор не получают своего разрешения.

Среди ньюйоркских некоммерческих театров существуют экспериментальные театры так на-

зываемого офф-бродвейского авангарда. Достоинство этих спектаклей, по мнению автора сборника статей «Театр образов» Бонни Маранка, заключено в отказе от слова, в том, что они оперируют лишь визуальными и слуховыми образами. Как считает Маранка, «Театр образов», зародившийся в 60-е годы под влиянием «хеппенингов» (коллективных импровизаций актеров и публики), ставших модными в театрах авангардистского направления 50-х и 60-х годов и часто атаковавших буржуазного зрителя, стремясь пробудить в нем общественную совесть в связи с главными политическими событиями десятилетия, прежде всего с грязной войной во Вьетнаме и борьбой за гражданские права негров и женщин, в настоящее время достиг своей кульминации.

Что собой являют спектакли этого «театра образов», можно предположить по постановкам «Фефу и ее друзья» М.-И. Форнес и «Бульвары Парижа» Р. Формана. Последняя имеет несколько подзаголовков: «У меня трясучка», «Пытка на поезде» или «Мозговые механизмы вновь распределенной французской девственности».

Действие пьесы «Фефу и ее друзья», как сообщается в программке, происходит в Новой Англии в 1935 году. Спектакль начинается с того, что помощник режиссера просит публику разделиться на три группы. Каждую группу ведет один из участников спектакля сначала на сцену, а потом за кулисы, где выгорожен целый дом: «гостиная», «кухня», «сад». Затем их приглашают в «спальню» на втором этаже, где разворачивается какая-то еще бо-

лее непонятная сцена. Кульминация спектакля наступает, когда «Фефа» в «саду» стреляет по черной кошке, но убивает белого зайца. На этом спектакль обрывается.

Недоумевающих зрителей просят остаться, чтобы обсудить увиденное. Спрашивают, главным образом, почему черная кошка оказалась белым зайцем и «что вообще все это значит?». Авторы спектакля утверждают, что хотели показать пьесу без сценических условностей, «как в жизни», ничего не объясняя заранее.

Еще менее понятна пьеса Формана «Бульвары Парижа». На длинной, узкой и очень глубокой сцене царит мрачная символика. Действующие лица одеты в черное. Сцена то пустеет, то заполняется людьми, которые мечутся в страшном волнении. Чаще всего появляется девушка в черном, которую преследуют молодые разбойники. Они мучают, избивают и насилуют ее. Она рвет на себе платье и кричит в страшном смятении, но они не отступают и глумятся над обнаженной еще больше, пока навстречу с шумом, шипением и грохотом не надвигается черный поезд.

Все это сопровождается хорошим причитанием. Над головами у зрителей вдруг протягивают шнур и закрепляют в глубине сцены. Это Сена, утверждает голос режиссера, записанный на пленку. Где-то здесь же, вероятно, и бульвары, которые так нужны героине. Правда, неизвестно, сумеет ли она их найти.

Как и в первой пьесе, следить за развитием сюжета невозможно — текст и хоровой комментарий не проясняют его. Ясно лишь, что мир, в который мы попадаем,

ужасен, но бутафорские ужасы не пугают зрителей. Куда больше их ужасает неприкрытая нагота актрисы, показанной в патологически отталкивающем виде.

В Историко-онтологическом театре, как именует себя театр Формана, зрителям вручают пространный программу с изложением идей драматурга и режиссера, в которой говорится, что искусство должно отражать «ритмические колебания между тем, что внутри, и тем, что снаружи»; что темой его должна быть «связь явлений и их взаимопроникновение»; что «всякая бессмыслица может обернуться смыслом, который тем не менее искать не следует»; что «мир — это пульсирующий механизм, к гулу которого следует прислушаться и постараться раскрыть его на сцене»; что пьеса «должна документально фиксировать искусственно созданную модель человеческого поведения и обнажить через сценическое действие мыслительный процесс человека»; что «каждый предмет может раскрыться неожиданной стороной и принести безбрежную радость»; что драматург — лишь «технический манипулятор» и в этом, собственно, и состоит его призвание. Садомазохистские фантазии, также утверждает Форман, — обязательный элемент искусства, без которого невозможно достигнуть шизофренического эффекта, то есть «вышей» цели драматического произведения, а «гротескные незротические позы» используются намеренно, чтобы «блокировать слишком подвижную реакцию и наклонность слабого человека к удовольствию».

Кроме Историко-онтологического театра Формана особенно

славятся своим «авангардизмом» Школа Птиц Бирда Хоффмана под руководством Роберта Вильсона и театр Мабу Майнс, возглавленный режиссером Ли Брюзором. Эти театры можно назвать режиссерскими, так как актерам отводится лишь вспомогательная, иллюстративная роль для отображения «задумки» пишущего режиссера. Хотя сценическое слово отвергнуто, каждая постановка в этих театрах имеет свой сценарий, который режиссер все-таки как-то стремится донести до зрителя. Так, например, в спектакле «Заискивая перед массами: отклонение от истины» Форман выступает с объяснительным текстом, записанным на магнитную пленку, чтобы ориентировать публику относительно роли Макса, отражающего на сцене «мыслительную функцию» человека-творца, и Роды, которая воплощает его «сексуальные устремления». Мы становимся свидетелями борьбы между духовным и физиологическим началом в человеке и его взаимоотношений с другими людьми (в пьесе еще пять ролей, включая роль Волшебника Черной магии). Как и в вышеупомянутой пьесе «Бульвары Парижа», в сценическом действии немало отталкивающей наготы.

Сценарий Роберта Вильсона (пьеса «Письмо к королеве Виктории») состоит из разрозненных где-то услышанных фраз, словотворчества умственно отсталого юноши Кристофера Ноулса, возведенного в роль «помощника режиссера», и причитаний его престарелой бабушки, которая «играет» королеву Викторию, повторяющей бесконечно одну и ту же фразу о принимаемых ею каждый день пилюлях.



Что же касается театра Мабу Майнс, то его сценарии подаются в виде рисованных комиксов, где текст ограничен одиночными репликами «героев». Тематика большинства спектаклей посвящена «духовной» жизни животных, как, например, «Анимация красной лошади» или «Анимация дворянги». В постановках этой труппы всегда заняты лишь три актера, которые широко используют сценический пол,— это их основная «площадка», и именно на нем в лежачем положении они изображают и «рождение», и «бег», и «любовь», и «смерть» своего героя-лошади или дворянги.

Во всех этих, как и подобных им театрах, акцент сделан на осветительных и шумовых эффектах, которые вопреки устремлениям режиссеров выразить какую-то особую глубину мысли не несут в себе никакого содержательного момента. Подобные спектакли лишь эпатажируют зрителя, отвлекают его от действительных проблем жизни. К счастью, даже несмотря на готовность корпораций щедро субсидировать именно это направление в американском театре, «авангард» занимает довольно скромное в нем место.

## **Некоммерческий провинциальный театр Америки**

Если о театральном Бродвее в среде американской интеллигенции принято говорить с известной долей сарказма и неодобрения, то о провинциальном театре всегда рассказывают восхищенно, подчеркивая, что именно с этим

театром связаны лучшие чаяния и надежды серьезных художников Америки.

Как офф- и офф-офф-бродвейский театр, региональный провинциальный театр начинал свой путь в тесных неудобных помещениях без материальной поддержки со стороны государства. Держался он на энтузиазме его основателей и их сподвижников из числа огромной армии безработных актеров (только каждый пятый актер в Америке обеспечен работой). Сейчас региональный театр окреп, получил широкое признание зрителей и, как говорится, завоевал положение. Наравне с ньюйоркскими театрами ему теперь присуждается национальный приз «Тони» за лучшие постановки года. Труппы в них, по нашим понятиям, очень небольшие (каких-нибудь 15—20 человек), но актеры имеют уверенность по крайней мере в течение года не потерять работу (контракты заключаются на 12 месяцев—этот срок считается там довольно значительным). Заработки в региональных театрах, однако, очень небольшие, так что даже ведущим актерам приходится подрабатывать, нередко участвуя в рекламных передачах местного телевидения, а на массовки и второстепенные роли ради экономии приглашают любителей. Но даже при таких условиях региональные театры добиваются замечательных результатов.

Повышенный общественный интерес к региональному театру кое-где даже побудил местные власти оказывать этим театрам известную финансовую помощь, что позволило некоторым из них (впервые за всю их историю) выстроить специальные театральные

помещения, которыми американцы очень гордятся.

Интересны названия, которые себе присваивают местные некоммерческие региональные театры. Чего тут только не найдешь! Помимо собственных имен исторических лиц, политиков, писателей, поэтов и артистов, в Аризоне существует, например, Невидимый театр в знак невидимой, но осязаемой связи между артистами и зрителями в зале, в Провидансе (штат Род Айлэнд) детский театр называется Театром зеркал, старейший театр Вирджинии, основанный в разгар депрессии в 1933 году, продолжает называться Бартер Тиэтр, чем подчеркивается, что в годы его основания за билет, стоивший всего лишь тридцать центов, бедноте разрешалось платить сельскохозяйственными продуктами («бартер» по-английски — под залог). В Пенсильвании существует театр, носящий название «Независимое оно». В Колорадо региональный театр называется Театром радикальных перемен, этнический театр в Вашингтоне получил название Театра в переулке на задворках, чикагский передвижной театр называется Театр икс. Неповторимость своего географического положения стараются запечатлеть театр в Нью-Хейвене (штат Коннектикут), где он называется Театром у длинной верфи, театр в Портсмуте, называется Театром у моря. В Южной Каролине театр именуется Южной Сценой, а в Массачусетсе — Западной сценой. Этнический театр американцев азиатского происхождения в Лос-Анджелесе называется Театром актеров с Востока и Запада. Названий много, часто они знаменуют собой

общественную значимость, которую в последние годы приобретает в Америке театр.

Но несмотря на явный подъем и заметное оживление театральной жизни, профессиональный театр существует далеко не везде. В шестнадцати штатах его вообще нет, а в двадцати шести из тридцати четырех штатов, где он есть, можно насчитать не более одного-трех. После Нью-Йорка наиболее крупными театральными районами страны оказались Калифорния и западное побережье, район Чикаго на севере, Флорида, Массачусетс, Род Айлэнд и Пенсильвания на востоке. Центр страны, если не считать Вашингтона, а также огромная территория южных штатов страны практически не охвачены. Многие театры не могут работать в полную меру своих возможностей по все тем же финансовым причинам. Большинство региональных театров работают лишь шесть-восемь месяцев в году, причем дают они три — пять спектаклей в неделю чаще всего при неполных залах. Издание ассоциации некоммерческих театров (Тиэтр Коммюникейшинс Групп) под названием «Профили театров» № 3, изданное в 1977 году, ярко показывает эту общую картину.

Среди существующих региональных театров редко встречаются театральные помещения с большими залами. Лишь пять-шесть из них имеют тысячу и более мест. Большинство же располагают залами на 500—600 зрителей. Зато почти все региональные театры обзавелись малыми экспериментальными сценами, причем превалирует не обычный просцениум, а либо выдающаяся в зал елизаветинская сцена, либо

арена, либо особая конструкция, которая дает возможность манипулировать сценическим пространством и придавать ему любую форму.

Возьмем, к примеру, театры «Элли» в Хьюстоне и «Арена Стейдж» в Вашингтоне. Архитектура «Арены», расположенной, как принято говорить в Америке, в «неспокойном», то есть негритянском районе, резко отличается от хьюстонского театра «Элли». Театр занимает целый квартал у реки Потомак. Его плоские здания разной формы — округлые, прямые и угловатые — кажутся приплюснутыми к земле. Можно подумать, что они прильнули к тротуару и затаились от резкого дующего с реки ветра.

Здание «Элли» в Хьюстоне высятся, как средневековая крепость. Это огромное, устремленное ввысь, но тяжеловесное здание, отличающееся и по форме и по стилю от всего, что построено вокруг. Кроме Хьюстонской оперы, это единственный профессиональный театр в городе. И «Элли», и «Арена» имеют две сцены: одна — квадратная, как боксерский ринг, — расположена в центре зала, другая — полукруглой формы — глубоко выходит в зал. В обоих театрах в последние годы открылись театры-кабаре. Сейчас это очень модно и прибыльно. Оба театра зависят от держателей абонементов, частных фондов, пайщиков ассоциации содействия театру и вынуждены тесно сотрудничать с местными ресторанами, фабриками косметики, салонами мод, изделия которых они рекламируют. В фойе раздаются проспекты ближайших ресторанов и кафе, где можно поужинать до или после представ-

ления. Театр берет на себя обязательство заказать вам такси после окончания спектакля, что особенно важно в Вашингтоне, где ходить по улицам небезопасно.

Элли и Арена — старейшие региональные театры страны. Любопытно, что оба театра возглавляют женщины. Найна Вэнс открыла свой театр в 1947 году. Зельда Фичендлер — тремя годами позже. Обе сумели создать серьезный репертуарный театр и воспитать своего зрителя, главным образом из числа держателей абонементов. Они не только ходят в театр, но и помогают обслуживать публику в качестве билетеров, буфетчиков, гардеробщиков, не получая за это, естественно, никакого вознаграждения. Не увидишь в региональных театрах и обычного для столичных театров мусора.

Чтобы свести концы с концами, театрам пришлось обзавестись друзьями, способными поддерживать их в финансовом отношении. На видных местах в программах печатаются фамилии, а иногда и портреты благодетелей, которые жертвуют деньги на искусство. А также там сообщается, что «друзья театра», которые внесут в кассу от 15 до 25 долларов, будут бесплатно получать рекламные листовки обо всех постановках. Те, кто уплатит от 50 до 99 долларов, кроме того, получат право присутствовать на генеральных репетициях. Фамилии пайщиков, готовых внести от 100 до 249 долларов, печатаются в премьерных программах. «Спонсеры», уплатившие от 500 до 999 долларов, приглашаются на приемы после премьеры, где собираются артисты. «Благодете-

ли», пожаловавшие чек на сумму от 1000 до 2499 долларов, помимо всех уже перечисленных льгот объявляются «почетными продюсерами», те же, кто жертвует от 2500 до 5000 долларов, становятся «почетными продюсерами». Все четко размечено. Отрывная открытка приглашает вас сообщить театру, какую сумму вы собираетесь пожертвовать.

Репертуар региональных театров отличается многообразием, помимо классики и современных американских пьес играют пьесы иностранных авторов. Самые заметные в художественном плане премьеры в последние годы происходили именно здесь. Настоящим художественным событием стала постановка «Техасской трилогии» недавно умершего Престона Джонса в региональном театре Далласа. Джонс был атером этого театра. К драматургии он обратился в 1973 году. До прихода в театр в 1962 году автор «Техасской трилогии» много ездил по родному краю, наблюдая жизнь небольших скотоводческих городков Техаса и Нью-Мехико. Материал для этой трилогии Джонс почерпнул и в собственной семье, относящейся к высшему техасскому сословию. Отец его был даже вице-губернатором штата, ветераном первой мировой войны и представителем местной «знати».

Спектакли по пьесам «Техасской трилогии» прошли во многих театрах страны. Самой популярной оказалась первая пьеса трилогии — «Последнее заседание рыцарей ордена Белой магнолии» (в русском переводе — «Рыцари Белой магнолии»). Ее поставили в сорока театрах, показали в Вашингтоне в Кеннеди Центр, а за-

тем и на Бродвее, причем режиссером вашингтонской и бродвейской постановок выступил Алэн Шнайдер, ныне руководитель драматического отделения Джулиардской школы искусств в Линкольн Центр в Нью-Йорке, лучшей театральной школы страны.

Действие пьесы происходит в маленьком техасском городке, живущем своей традиционной сонной жизнью вдалеке от бурь и потрясений. Но и здесь, конечно, есть некое движение, несущее с собой перемены. Ведь тайный расистский орден распадается, и мы присутствуем на его последнем заседании.

Пьеса эта — трагикомический фарс. Автор не скупится на сарказм, рисуя убожество и нищету духа идейных установок ордена. Зло высмеивает и убогий церемониал посвящения в рыцарство. Пьеса о «рыцарях» интересна еще и тем, что она дает представление о социальных слоях подобных тайных обществ и о том, как и за счет кого оно пополняется, об «идеалах» и интересах этого «братства».

Любопытно отметить, что события, о которых Джонс рассказывает в пьесе, написанной в 1973 году, намеренно относятся и к 1962 году, то есть за год до трагического убийства президента Кеннеди в столице Техаса и других политических убийств, последовавших за ним. Не случайно, поэтому в пьесе далеко не все герои безобидны. Есть среди них такие, которые собираются действовать новыми, более беспощадными методами. Недаром владелец местного бара Ред Гроувер, покидая неудавшееся заседание, желает идейному вдохновителю

«рыцарей» и их «верховному жрецу» Александру, управляющему городского универсама, «искать что-нибудь похитрее», чтобы сладить с борцами за права национальных меньшинств и прежде всего негров. А покуда эти «новые приемы» не найдены, он так излагает свою программу: «Пусть себе поднимают шум о сегрегации закусочных и средних школ. На здоровье. В своем заведении я сохраняю за собой право не обслуживать кого не захочу и баста». В действительности, как известно, этот «бойкот» в южных штатах обернулся открытым террором.

Объект борьбы рыцарей Белой магнолии, отколовшихся от ку-клукс-клана потому, что он-де слишком «вяло ведет свои дела»,— это прежде всего негры. В пьесе они представлены всего одним персонажем — негром под кличкой Пучеглазый, старым слугой полковника Кинкайда, владельца «Гостиницы Скотоводов», где собирается ложа тайного ордена.

Отношения, которые существуют между «рыцарями» и этим негром, убирающим для них помещение, с одной стороны, и между ним и полковником, с другой, дифференцированы. Для «рыцарей» это только раб, презренный черномазый. Для полковника, как выясняется, это еще и друг. Его отношения с цветной прислугой строятся на основе двуликой патриархальности, когда на людях стоят за официально провозглашенную мораль, а на деле у себя дома привыкают к близости с цветными настолько, что нередко создают с ними побочные семьи.

Вот почему при всем своем пренебрежении к неграм полков-

ник доверяет Пучеглазому не только свою персону, но и тайный устав ордена и не устает повторять, что мог бы доверить ему и свое состояние в отличие от представленных в ложе «рыцарей», ненадежных и сомнительных.

Образ полковника Кинкайда противоречив и в других отношениях. Ветеран первой мировой войны, контуженный и почти слепой, обуреваемый шовинистическим угаром, он на первый взгляд представляется нам типичным ястребом. Но в приступе безумия, когда сознание оставляет его, он вдруг начинает говорить о бесчеловечности войны, и пьеса обретает яркое антивоенное звучание.

Среди «рыцарей» представлены также участники второй мировой войны, но о ней вспоминают лишь вскользь. Антифашистская борьба Америки тех лет умышленно замалчивалась, поэтому «рыцари» «бьются в догадках», за кого воевал Гитлер.

Представитель третьего поколения армейской прослойки в ордене городской пьяница Скип Хэмптен — ветеран расистской империалистической войны Соединенных Штатов в Корее, о которой «рыцари» слышаны куда больше. Он претендует на положение «героя», но даже члены ордена отказывают ему в этом потому, что истинный характер подлой и грязной войны, участником которой он был, слишком широко известен даже среди американских обывателей. С трудом отысканный в соседнем городке новый кандидат — бесцветный и никчемный Лонни Рой Макнил — в панике бежит от «рыцарей». В столкновении страстей самим

«рыцарям» становится ясно, что идея беломагнелизма больше никого не привлекает. Маски приличия сорваны, и мы видим, что «братьев-рыцарей» на самом деле мало что связывало, что среди них есть и такие, которые прикнули к ордену от пустоты окружающей их жизни. Возникает мотив нравственного кризиса личности в современном американском обществе.

Пьеса кончается, как она и начиналась, резким фокусом на негра, старого слугу Пучеглазого. Он опять остается наедине со зрителем. Но это уже не приниженный полураб, полуслуга прошлых времен. Он хорошо понимает, что здесь только что происходило, и, тоже сбросив маску прихлебателя, зло смеется над «рыцарями», читая строку из архаичного текста тайного посвящения.

А зрителям невольно вспоминается панорама политических убийств, совершенных в Америке после 1962 года, когда орден «рыцарей» Белой магнолии и ему подобные фашистские организации якобы окончательно распались. Эти убийства подтверждают, что и политическая мафия, и тайное общество Джона Берча, и ку-клукс-клан, и откровенно нацистские организации еще процветают в Америке и не собираются сворачивать свою деятельность.

В двух других пьесах трилогии — «Лу Энн Хэмптон Лаверти Оберлэндер» и «Старейший здравствующий выпускник» — жизнь города Баддлевиля дается уже в других срезах. В пьесе «Лу Энн Хэмптон Лаверти Оберлэндер» показывается судьба Скипа и всей его семьи на протяжении двадцати лет.

В центре другой пьесы все тот же полковник Кинкайд, но уже в кругу семьи и людей своего круга. Скучно и неудобно в этом доме. Под одной крышей собрались люди, не понимающие и не уважающие друг друга. Оживление наступает, когда появляется возможность создать рекламную шумиху вокруг личности полковника в связи с переселением военной академии, которую он в свое время кончал, в новое помещение. Тут и вспоминают, что он — старейший здравствующий выпускник академии (отсюда название пьесы).

Для пьес «Техасской трилогии» характерно, что среди героев нет счастливых и довольных жизнью людей независимо от их материального положения или сословия. Жизнь разбивает их мечты, они грубеют и озлобляются.

В начале пьесы «Лу Энн Хэмптон Лаверти Оберлэндер» мы видим Скипа Хэмптона молодым и полным радужных надежд. Он только что вернулся с корейской войны, но уже вступил в орден «рыцарей» Белой магнолии, что, по его мнению, должно облегчить ему путь к славе и богатству. Его младшая сестра Лу Энн, недавняя выпускница средней школы, мечтает о счастливой и обеспеченной жизни, а главное — рвется прочь из Баддлевиля, этого захолустного провинциального городка. Вот почему она так скоропалительно связывает свою жизнь с приятелем брата Дейлем Лаверти, обещающим увезти ее «в далекие просторы».

Мечты, однако, не сбываются, и в следующем акте, то есть десять лет спустя, мы узнаем, что брак Лу Энн Хэмптон Лаверти оказался неудачным и она верну-

лась в ненавистный городок в дом матери вместе со своей маленькой дочерью Шармэн и теперь работает парикмахершей.

С распадом ордена Скин опускается все ниже и ниже не только от ощущения своей никчемности, но и от многочисленных неудач с разными коммерческими предприятиями. После унижительного избиения, которому он подвергается в городском баре Реда Гроувера, в приступе пьяного отчаяния и безумия он отбивает у бутылки горлышко и острым краем рассекает себе горло. Он не хочет больше жить и считает свои счеты с жизнью оконченными. Но его спасают, отвозят в больницу, и он выздоравливает, чтобы до конца своих дней влачить жалкое существование пьяницы и приживала. Ожесточенная и разочарованная Лу Энн в этом же баре встречает своего второго мужа — инспектора дорожных покрытий Корки Оберлэндера. Но и это новое семейное счастье недолговечно: Корки погибает в автомобильной катастрофе.

Третий акт приводит нас в дом Хэмптонов еще через десять лет. Уже выросла Шармэн и стала похожей на свою мать, какой она была двадцать лет назад. Ни пьяница дядюшка, ни параличом разбитая бабка, ни ее мать, держащая на своих плечах весь дом, не внушают ей ни малейшего уважения. Гнетущая атмосфера в доме несколько разряжается, когда навещать Лу Энн приходит ее давнишний поклонник, приятель школьных лет Билли Боб Уортмен. Он преуспевающий священник. Именно его покинула Лу Энн, когда вышла замуж за Лаверти. Они вспоминают юные годы, и каждый мысленно подводит итог прожи-

тых лет. Но сейчас Лу Энн уже не рвется прочь из Брадлевия. Она понимает, что ее судьба связана с ним.

В отличие от пьесы о семействе Хэмптонов, которая показывает героев на протяжении длительного времени, последняя пьеса трилогии разворачивается стремительно, в том же 1962 году, что и первая пьеса о «рыцарях», и как бы обрамляет ее, потому что частично предшествует «заседанию рыцарей», а потом повествует о событиях, последовавших за ним, и завершает драму жизни полковника Кинкайда, одного из главных героев трилогии.

Характерно, что все члены семьи Кинкайдов разобщены. Полковник живет своим прошлым, его сын Флойд прожигает жизнь и погибает от скуки обеспокоенного существования и дорогих удовольствий, а жена Флойда Морин, вероятно, не в меньшей степени рвется из Брадлевия, чем на другом уровне Лу Энн Лаверти Оберлэндер. Все пресыщены и раздражены. Ссоры вспыхивают постоянно. Но вот возникает идея использовать «поместье полковника» под дачные участки. Одновременно затевается суматоха и с чествованием полковника как «старейшего здравствующего выпускника» военной академии, что весьма кстати, по мнению Флойда. Это обеспечит шумную рекламу новому предприятию, поскольку привлечет внимание прессы и будет способствовать приезду сановитых гостей.

Однако полковник не дает своего согласия на церемонию, и распря между сыном и отцом ожесточается. Только перед смертью полковника происходит примирение. И тут мы узнаем, что Флойд

уже давно управляет всем имуществом отца и что согласие, которого он добивался, требовалось лишь для моральной победы. Заканчивается повествование неким сентиментальным сближением отца и сына, что, конечно, снижает остроту затронутых вопросов. Тем не менее пьесы «Техасской трилогии» в целом отражают жизнь американского захолустья достаточно убедительно.

Кроме этой трилогии Джонса, на сценах региональных театров идут и другие замечательные спектакли, созданные в тесном контакте с драматургами. Надо отметить, что работе с драматургами здесь вообще придают большое значение. И это приносит хорошие результаты. Так, «Элли» плодотворно сотрудничает с Поллом Зинделем. Именно этот театр впервые поставил интересную пьесу «Влияние гамма-лучей на бледно-желтые ногти», которая попала в число лучших сезона 1969/70 года и в 1978 году увидела свет в ленинградском Большом драматическом театре имени Горького. «Арена Стейдж» в 1970 году выступила с премьерой пьесы Артура Копита «Индейцы», региональный театр Хартфорд Стейдж Компани в Хартфорде (штат Коннектикут) считается театром Олби, и почти все его пьесы впервые ставятся там.

Многие региональные театры регулярно проводят публичные чтения новых пьес и готовят по ним экспериментальные постановки в малых залах для ограниченного круга зрителей. Когда позволяют средства, региональные театры пытаются создать в своих стенах театральные школы для подготовки артистической молодежи. Словом, некоммерческие

региональные театры к своему искусству относятся весьма серьезно. Не удивительно поэтому, что культурный обмен между советским и американским театром развивается прежде всего в сфере отношений с некоммерческим региональным театром.

\* \* \*

Итак, как мы могли заметить, картина сегодняшнего состояния театральной Америки довольно пестра и противоречива. Позднее, по сравнению с большинством европейских театров, развитие театра США и доминирующее значение коммерческого «шоубиза» определили многие ее особенности.

Появление и бурное за последние годы развитие некоммерческих столичных и провинциальных региональных театров способствовало развитию национальной драматургии. Возникли экспериментальные театры драматургов. Именно с некоммерческими театрами, потеснившими развлекательную индустрию, связывают свои надежды прогрессивные деятели американского театра.

Вместе с тем положение этих театров в материальном отношении все еще остается бедственным. И для того чтобы свести концы с концами, им вплоть до середины 70-х годов приходилось ставить на своих сценах наиболее кассовые бродвейские постановки. Еще в 1976 году, как пишет Барбара Изенберг в своей статье «Прогон для Бродвея: новый ли это путь к богатству?», более 45% всех премьер в некоммерческих театрах были заимствованы с Бродвея.

Сегодня мы наблюдаем обратную тенденцию. Некоммерческий театр используется нередко как



репетиционная площадка для Бродвея. Более того, многие бродвейские продюсеры находят, что дешевле финансировать внебродвейскую премьеру, чем провал на Бродвее, и предпочитают быть сопродюсерами некоммерческих театров, когда ставится новый спектакль, чтобы в случае успеха выйти с ним на Бродвей. Это сокращает убытки коммерческого продюсера в случае провала и выгодно для вечно бедствующих некоммерческих театров. Поживиться в этом смысле за счет некоммерческих театров сегодня готовы и голливудские кинокомпании. В случае успеха спектакль переносится на Бродвей, прогоняется до тех пор, пока делает сборы, получает многомиллионную прибыль, а затем экранизируется и вновь приносит огромную прибыль. Такова схема взаимоотношений между коммерческим и некоммерческим театром сегодня.

Лучшие деятели некоммерческого театра в Америке бьют по этому поводу тревогу. Слишком велика опасность, что некоммерческий театр попадает в полную зависимость от Бродвея или Голливуда. С другой стороны, субсидии для некоммерческого театра,

без которых он не может существовать, ничтожны, и их увеличение пока не предвидится.

За сезон некоммерческие театры Америки показывают примерно 1400 названий. На Бродвей из них, конечно, попадают считанные единицы. Но сама эта тенденция заставляет некоммерческие театры при выборе постановки все же «косить глазом» на Бродвей. И это далеко не всегда хорошо, как показывает их репертуар. Вместе с тем сама эта тенденция несколько улучшила продукцию Бродвея, и сегодня в коммерческих театрах можно иногда увидеть интересный, содержательный спектакль.

Трудно предвидеть, как будет складываться в США судьба некоммерческого демократического театра в дальнейшем. Сможет ли он выстоять против натиска буржуазной идеологии, потребительских вкусов и коммерции? Некоммерческий театр, разбросанный по всей стране, в отличие от кинематографа, еще не подвергся монополизации со стороны крупных фирм развлекательной индустрии и продолжает находиться в руках наиболее одаренных, преданных искусству режиссеров и артистов, что внушает оптимистические надежды на его будущее.

---

**Мая Ивановна Гордеева**

## **ТЕАТРАЛЬНАЯ АМЕРИКА В ПРЕДДВЕРИИ 80-Х**

Зав. редакцией М. Новиков

Редактор М. Ильина

Мл. редактор Л. Михайлова

Художник А. Григорьев

Худож. редактор М. Гусева

Техн. редакторы Т. Пичугина, С. Птицына

Корректор Р. Колокольчикова

А07406. Индекс заказа 9712. Сдано в набор 29.08.79. Подписано к печати 30.10.79. Формат бумаги 60×84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага для глуб. печати. Бум. л. 1,5. Печ. л. 3,0. Усл. печ. л. 2,8. Уч.-изд. л. 3,28. Тираж 87 190 экз. Издательство «Знание» 101835, ГСП, Москва, Центр, проезд Серова, д. 4. Заказ 867. Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. г. Калинин, пр. Ленина, 5. Цена 15 коп.

