

МОДЕЛЬ РЕГИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА США НА ПРИМЕРЕ АМЕРИКАНСКОГО РЕПЕРТУАРНОГО ТЕАТРА В ПЕРВОЕ ДЕСЯТИЛЕТИЕ ЕГО РАЗВИТИЯ

Самитов Дмитрий Геннадьевич, кандидат социологических наук, доцент кафедры продюсерства и менеджмента исполнительских искусств, Российский институт театрального искусства – ГИТИС (г. Москва, РФ). E-mail: goodluck@bk.ru

В статье рассматриваются актуальные для некоммерческого театра принципы функционирования Американского репертуарного театра, созданного в 1980 году художественным руководителем Робертом Брустейном вместе с директором Робертом Очардом, в первые десятилетия его развития. Вопросы финансирования государством организаций исполнительского искусства и театра всегда вызывали дискуссии, что и привело к появлению закона о некоммерческих организациях, играющих важную роль в современном обществе. Этот закон косвенно помог осуществить поддержку многих региональных театров США, в том числе и Американского репертуарного театра (АРТ), которому удалось сформировать постоянную труппу, репертуарную политику, осуществить множество программ, помогающих театру завоевывать свою зрительскую аудиторию. Исследуя проблему эволюции Американского репертуарного театра, автор останавливается на положительных примерах развития этого коллектива, ставшего во многом эталоном для других региональных театров США. Пример Американского репертуарного театра показывает возможность развития американского национального театра, что является главной целью работы. Метод исследования – изучение и анализ многочисленных данных по формированию труппы, работе со зрителями и спонсорами в контексте заявленной проблемы. Автор доказывает, что благодаря профессиональным усилиям художественного и административного руководства Американский репертуарный театр предстает на сегодняшний день как модель, характерная для американских некоммерческих театров, со всеми принципами финансирования, ценообразования, формирования кадрового состава, взаимодействия с профсоюзами, политики по привлечению дополнительных средств из корпораций, фондов и индивидуальных лиц.

В статье впервые структурируется анализ функционирования модели американского театра на примере АРТ, а также приводятся данные и материалы по деятельности некоммерческого театра, которые вполне применимы для развития любого подобного творческого коллектива. Результаты исследования могут быть использованы российскими и зарубежными специалистами в практике современного театрального менеджмента.

Ключевые слова: Американский репертуарный театр, Роберт Брустейн, Роберт Очард, попечительский совет, Гарвардский университет, Национальный фонд искусств, абонементодержатели, некоммерческая организация.

THE USA REGIONAL THEATER MODEL IN CASE OF THE AMERICAN REPERTORY THEATER IN THE FIRST DECADE OF ITS DEVELOPMENT

Samitov Dmitriy Gennadyevich, PhD in Sociology, Associate Professor of Department Producing and Management of Performing Arts, Russian University of Theatre Arts – GITIS (Moscow, Russian Federation). E-mail: goodluck@bk.ru

The article examines the functioning principles of the American Repertoire Theater, founded in 1980 by artistic director Robert Brustein, along with director Robert Orchard, in the first decades of its development.

Annually, the American Repertory Theater staged 4-5 new plays performed at the Loeb Drama Center in Cambridge. In the first ten years of its existence, 74 plays were performed in ART, including its New Stage. In addition to the main productions, American Repertory Theater also holds other creative activities – the theater has several art programmes for different groups of the audience: performances at the New Stage, tours, programmes for theatre education of the audience, cultural and entertainment events for patrons and sponsors. Issues of state financing of performing arts organizations and theater have always caused discussions, which led to the emergence of the law on non-profit organizations. This law indirectly helped many regional theaters in the United States, including the American Repertory Theater, which was able to form a permanent troupe, repertoire policy, and implement many programs that help the theater create its audience. Investigating the growth problems of the American Repertory Theater, the author dwells on positive examples of the development of this company, which has become in many ways a model for many American regional theaters. The formation of the troupe, work with the audience and sponsors, thanks to the professional efforts of artistic and administrative management, turned the American Repertory Theater into a model which is characteristic for American non-profit theaters today with all the principles of financing, pricing, staff, relations with unions, fundraising policy. The example of the American Repertory Theater shows the possibility of the development of the American National Theater.

Keywords: American Repertory Theater, Robert Brustein, Robert O'Harold, Board of Directors, Harvard University, National Endowment for the Arts, subscribers, non-profit organization.

Анализ комплексной деятельности Американского репертуарного театра (АРТ) в научной литературе практически не проводился ни отечественными исследователями, ни американскими авторами. В материалах отчетного характера АРТ содержатся либо данные о творческой деятельности (репертуарной политике, созданных спектаклях), прежде всего, в ежегодных сборниках ТСГ «Театральные профили», либо отчеты самого театра, который публикует их с регулярностью отчетного периода. Работы Р. Брустейна и Дж. Зейглера, материалы Национального фонда искусств больше рассказывают о творческом пути развития коллектива. Поэтому соединение этих исследований анализом отчетных документов, интервью и собственный опыт автора по знакомству с АРТ сделали возможным настоящую научную работу.

Американский репертуарный театр (АРТ) был создан в 1980 году художественным руководителем Робертом Брустейном, актером, театроведом, в свое время работавшим деканом Школы драматического искусства в Йельском университете вместе с директором Робертом Очардом. Еще в 1966 году в Нью-Хейвене Брустейн основал Йельский драматический театр.

Московский Художественный театр был ярким примером для Р. Брустейна. Постоянная

группа, принципы формирования репертуарной политики, цели и задачи коллектива как художественной организации всегда были великим образцом для многих создателей американских театров, все это они декларировали в своих задачах, но далеко не всем удавалось это осуществить. Однако Роберту Брустейну и его команде высококлассных специалистов удалось применить художественные принципы и организационные формы Московского Художественного театра (МХТ). Р. Брустейн отмечал в своей монографии: «...оглядываясь назад, я осознавал, что были и свои трудности, и преодоления в йельские годы, и они формировали основание для того, чем мы могли стать впоследствии» [5, с. 329]. На примере деятельности этого регионального коллектива формировалась модель американского некоммерческого театра, которая впоследствии стала образцом творческо-организационной деятельности развития американского национального театра.

Ежегодно АРТ ставил четыре-пять новых пьес, исполняемых на сцене Лоэбского центра драматического искусства в Кембридже. За первые десять лет существования в АРТ было поставлено 74 пьесы, включая дополнительную Новую сцену. Сезон в Американском репертуарном театре длится около 8 месяцев, с конца ноября до

конца марта. В апреле и начале мая на сцене идут спектакли Университетского театра.

Каждую пьесу театра обычно показывают от 25 до 40 раз в течение сезона (для различных серий абонементов). В неделю играют восемь спектаклей (в субботу и воскресенье – по два). Показы, которые не входят в число спектаклей, заявленных в абонементах, объявляются дополнительно и включаются в программу сезона позднее, когда можно определить, что лучше будет предложить покупателям разовых билетов. В первую очередь в число этих спектаклей включаются премьеры, пользующиеся наибольшим зрительским признанием. Если премьера оказалась менее удачной, то спектакль не будет показан чаще, чем заявлено в абонементах. Когда возникает необходимость заполнить пустующие числа, театр показывает пьесы, удачно прошедшие в предшествующий сезон. Таким образом, уже к началу продажи абонементов (май-июнь) составляется календарный репертуар проката премьерных спектаклей на следующий сезон (минимум 125 дней). Этого принципа показа спектаклей придерживаются и другие некоммерческие театры США.

В дополнение к основным постановкам, которые осуществляются в Лоэбском центре драматического искусства, АРТ ведет и другую творческую деятельность – театр имеет несколько художественных программ, ориентированных на разные группы зрителей: спектакли «Нью-Стейдж» – Новой сцены – гастролы, программы, связанные с образованием зрителей в области театра, культурно-развлекательные мероприятия для меценатов и спонсоров.

Спектакли Новой сцены ориентированы на показ экспериментальных работ молодых американских драматургов. Они показываются на «малой сцене», в другом здании театра на 12 Голькострит, в течение шести недель весной, когда основная сцена Лоэбского центра драматического искусства представлена для показа спектаклей Гарвардского университета. Гастрольные показы считаются очень важными, так как предоставляют возможность путешествовать, знакомиться с новой публикой и другими культурами.

Культурно-образовательная программа АРТ ориентирована на местные потребности зрителей

и включает целевые показы спектаклей театра для групп школьников и преподавателей и специальные утренние представления для студентов. В эту программу входит курс обучения театральному искусству, который преподают профессиональные, штатные сотрудники АРТ. Прием на обучение осуществляется открыто через вечернюю и летнюю школы при Гарвардском университете.

Перед тем как обратиться к вопросам функционирования этого крупного регионального коллектива целесообразно рассмотреть отношение государственной политики США к вопросам финансирования организаций исполнительских искусств страны.

В США в вопросе помощи сценическому искусству со стороны государственных структур за последние годы произошли большие изменения. Но, пожалуй, вершиной интереса государства к искусствам был Федеральный проект в области искусства. Он осуществлялся в трудные годы XX века.

Федеральный проект дал возможность существования театров, создал множество рабочих мест в театрах страны. При президентах Г. Трумэне и Д. Эйзенхауэре образовывались комиссии и писались доклады, но они носили наблюдательный характер. Все попытки создать Совещательный совет по искусству в области театра проваливались в палатах Конгресса. Показательно, что до сегодняшнего дня в США нет и Министерства культуры.

Однако в стране продолжались жаркие дискуссии о целесообразности оказания государственной помощи искусствам. В 1954 году Подкомиссия по образованию и труду Конгресса с неодобрением сообщила о примерно 50 биллях, в той или иной мере касающихся помощи искусству.

Конечно, с позиции сегодняшнего дня доказательств в пользу государственного финансирования искусства кажутся естественными и порой излишними. Тем не менее поучительно рассмотреть те аргументы, которые приводились «за» и «против» государственной дотации.

В качестве довода против государственной помощи приводилась формула, что «для искусства хороша нищета, которая стимулирует творче-

ство». Иными словами, утверждалось, что настоящий художник может творить только в стесненных материальных условиях, поэтому ему не нужны никакие субсидии. Этот довод, несмотря на его ничтожность, часто принимался во внимание на серьезных обсуждениях бюджета страны.

Более серьезным аргументом против направления правительственных ассигнований в организации исполнительского искусства (ОИИ) являлось мнение, что сфера искусства и культуры, по сравнению с другими социальными сферами, не является первоочередной необходимостью для человека. Поэтому в США здравоохранение, образование, наука имели гораздо больше оснований для получения правительственной поддержки. Эта тенденция очень четко прослеживается и сегодня, в первую четверть XXI века.

Поскольку исторически отличительной чертой финансирования искусств в США было преобладание частных вложений, существовало опасение, что политика государственного субсидирования охладит желание тех, кто финансировал искусство, и тем самым нанесет удар по институту частной филантропии в целом.

Аргументом против государственной дотации объявлялась и опасность государственного контроля. Некоторые деятели утверждали, что творческие организации попадут под административный и даже художественный диктат, что, в конечном итоге, приведет к самым нежелательным последствиям.

Более обоснованным доводом против государственного финансирования было предположение, что это может способствовать ослаблению жизнеспособности искусства. То есть если такая поддержка будет оказана, например, известным крупным организациям, она может охладить их стремление к экспериментальной работе, привести к общему застою. С другой стороны, поддержка множества творческих коллективов опасна, ибо способствует распространению посредственности через следование принципу равноправия при распределении государственных средств. Это сегодня для современной ситуации развития театрального дела в России также актуально.

И, наконец, почему вообще искусство долж-

но быть в ряду привилегированных видов деятельности, которые получают субсидии, минуя испытание рынком? Задавались таким вопросом противники его государственной поддержки. Если зритель не хочет покрывать расходы творческих организаций путем достаточной входной платы, почему же этот факт должен быть истолкован как доказательство необходимости государственного финансирования? Те, кто хотят быть приобщенными к искусству, должны сами оплачивать его, когда спектакль или концертное выступление не выдерживают строгого испытания рынком.

В противоположность своим противникам сторонники государственной помощи утверждали следующее. Во-первых, государственные средства призваны содействовать уравниванию возможностей различных слоев населения пользоваться результатами деятельности в сфере искусства.

Крайне узкий круг зрителей есть следствие не ограниченного интереса к искусству, а того, что большей части общества из-за государственной экономии средств на культуру было отказано в возможности научиться понимать его. Поэтому исследования привели к выводу, что государство должно улучшать положение в этой области и активно содействовать развитию именно профессионального искусства в различных регионах страны. Это вызвало рост численности некоммерческих театров по всей стране.

Во-вторых, произведения искусства, спектакли театров и другие результаты деятельности организаций исполнительского искусства должны стать доступными человеку как можно раньше, пока у подрастающего поколения еще только формируются вкусы и определяются нормы поведения. Его воспитательная роль в формировании молодежи и новой зрительской аудитории является чрезвычайно важной. Как может она научиться любить исполнительское искусство, оперу, балет, если ей не будут доступны ни драматические спектакли, ни творчество концертных исполнителей?

В-третьих, говоря языком социальной экономики, искусство – это «общественный товар», достояние всего общества. Поэтому государ-

ственное финансирование – одно из возможных средств сделать спрос на искусство наиболее эффективным.

За главными аргументами в пользу господдержки шли не менее весомые доводы о том, что состояние исполнительского искусства, в частности музыкального и театрального, имеет огромное значение для международного престижа страны, повышения культурного уровня нации. Культурная деятельность влияет и на общую деловую активность.

Государственная поддержка, бесспорно, необходима для сохранения преемственности в сфере искусства. Сторонники государственного финансирования активно ссылались на пример других государств, прежде всего Европы (Франция, Италия), где политика помощи искусству уже имеет место и ни у кого не вызывает вопросов. Опыт обеспечения государственных театров нашей страны был уникальным примером, равных которому не было.

Для подавляющего большинства стран считается предметом национальной гордости помогать творческим организациям, которые оказывают важное влияние на экономическую жизнь страны, включая создание дополнительных рабочих мест.

Несмотря на все аргументы в пользу государственного финансирования искусства даже такой демократ, как Д. Кеннеди проводил свою избирательную кампанию, выступая против прямых государственных субсидий искусствам. Но общий «культурный бум» в годы его президентства не мог не сказаться на отношении к сценическому искусству. В сентябре 1965 года Конгресс США утвердил Билль о создании Национального фонда искусств (**National Endowment for the Arts**). В заявлении о целях новой организации он определял их как необходимость «развивать и способствовать широко задуманной национальной политике поддержки гуманитарных знаний и искусств» [7]. В конце 1965 года Конгресс одобрил трехлетний план, обеспечивающий ежегодный бюджет в 21 млн долларов на непосредственное финансирование искусства и гуманитарных наук. Конечно, по сравнению с отсутствием программы поддержки искусств в прошлом, принятый закон стал большим шагом

вперед. Однако конкретный результат был не так уж значителен. Денег ассигновали относительно мало, ничего не направляя на исследовательскую деятельность. При этом сами деньги давались не на политику в искусстве, а на его поддержку.

Национальный фонд искусств разработал 16 программ. Но без проведения предварительных исследований он не имел ясного представления, каким образом проводить эту «поддержку». Поэтому было решено рассматривать все коллективы в качестве равноправных и достойных помощи. На практике же это означало отсутствие критериев и распыление средств, и так очень небольших.

Так, Национальный фонд искусств был призван оказывать финансовую поддержку только некоммерческим организациям, какими, в частности, являлись вне-бродвейские и экспериментальные театры. Обращаться в него разрешалось тем театрам, которые оплачивали работу исполнителей, постановочного и другого персонала в соответствии с уровнем зарплаты, установленным профсоюзами.

Характерной особенностью государственного финансирования в США стало то, что средства выделялись только на осуществление конкретных программ, отвечающих определенным художественным целям коллективов.

Так, например, в рамках предлагаемых театральных программ воплощались проекты:

- по постановкам пьес молодых авторов;
- развитию американской драматургии;
- привлечению большего числа молодежи к театральному искусству;
- знакомству зрителей с классическим наследием.

Расцвет региональных театров в США, начавшийся в 1960-е годы, был следствием, прежде всего, целенаправленных субсидий частных фондов. За ними следовали федеральные дотации, а также субсидии штатов и муниципалитетов.

Американский репертуарный театр строил свою финансовую деятельность, исходя из выше-названной практики. Именно закон о некоммерческих организациях США, позволяющий театрам, прежде всего, получать благотворительную помощь, дал возможность появиться множеству

региональных театров по всей стране, среди которых ведущее место занял Американский репертуарный театр.

Успех финансовой деятельности любого коллектива зависит от умения сформировать бюджет. Для американцев характерен взгляд на бюджет, как на определенную стратегию, позволяющую реализовывать творческую программу оптимальным способом. Реализация творческой программы АРТ зависела от умения его менеджмента формировать свои доходы. Основная расходная статья любого некоммерческого театра – это оплата его работников: администрации, актеров, художественного и производственно-технического персонала. Во многих интервью бессменный управляющий директор театра Роберт Очард отмечал: «...более 80 % моего рабочего времени уходит на убеждение спонсоров дать нашему театру необходимые финансовые средства» [1].

Если в 1982 году в АРТ было всего лишь 14 актеров и еще 20 привлекались на условиях почасовой оплаты, то в 1987 году штатных актеров стало уже 20, а актеров, привлеченных на условиях почасовой оплаты – 48. Эта ситуация просуществовала практически до 2009 года, до времени, когда Роберт Очард был управляющим директором АРТ.

Почему АРТ не стремится к увеличению количества штатных актеров? Этому несколько причин, главная из которых – оплата труда актеров. Чтобы удержать в театре хорошего актера, ему надо хорошо платить. Увеличивать расходы можно только при условии постоянно растущих доходов и фондов.

Принцип «не тратить больше, чем можешь заработать», приводимый во всех учебниках, является основополагающим и для АРТ. Американцы могут позволить себе увеличить расходы, только если есть гарантия, что одновременно смогут увеличить доходы за счет сборов и наращивания фондов. По мере того, как росли фонды и доходы, росли и расходы. В 1987 году АРТ потратил 4,5 млн долларов, что было на 132 тыс. больше, чем получил. Большинство затрат шло на оплату работы сотрудников.

Например, 2,9 млн долларов или две трети общих расходов составили в 1987 году зарпла-

та и пособия, тогда как в 1982 году оплата труда составляла всего лишь 1,4 млн долларов (почти в два раза меньше). Этот рост произошел из-за увеличения количества постановок, где потребовалось больше актеров, а сами постановки были усложнены и в связи с этим увеличилась оформительская группа.

Так, уменьшение доходов АРТ на рубеже 1990-х годов сразу же привело к отказу от пятой новой постановки в сезоне. Политика умеренных трат отражается и на организационных принципах АРТ.

Принципы организации АРТ как театра с постоянной труппой выявляются в расходных статьях. Самая большая статья расходов АРТ была связана с оплатой художественно-артистического персонала, и статья эта год от года постоянно растет. Как отмечалось выше, в 1982 году в штате было всего лишь 14 актеров и еще 20 актеров были заняты в спектаклях театра на условиях неполного рабочего дня. Художественно-оформительская группа, в которую входят гримеры, художники, декораторы и другие работники, насчитывала 6 человек, все они работали в штате, и не было ни одного работника с неполным рабочим днем (это при 4–5 новых постановках в год). Постановочно-технический персонал насчитывал 19 человек с полным рабочим днем и 18 – на условиях неполной занятости. Административный состав включал 14 штатных работников и 30 человек – на условиях почасовой оплаты. Таким образом, общая численность штатных работников в 1982 году в АРТ насчитывала 53 человека, внештатных (то есть с неполным рабочим днем) – 73 человека. Всем штатным работникам было выплачено в 1982 году 892,91 тыс. долларов, тогда как 73 человека на условиях сдельной оплаты получили 122,924 тыс. долларов.

Видно, что Американский репертуарный театр предпочитал иметь небольшую постоянную труппу с достаточно высоко оплачиваемыми актерами, обеспечивающими художественный уровень и притязания театра. За пять лет, с 1982 по 1987 год, заработная плата штатных актеров в АРТ увеличилась с 18,3 тыс. долларов до 23,34 тыс. долларов в год. Актеры, входящие в штатную труппу АРТ, оказываются среди части

населения со средними доходами. Такая политика театра, в первую очередь, связана с желанием сохранить постоянное ядро труппы. Увеличение количества штатных актеров происходит медленно и напрямую связано с общим увеличением статей доходов театра. Недостающее и необходимое число исполнителей для того или иного спектакля АРТ привлекает на условиях сдельной оплаты с неполным рабочим днем, выплачивая актерам столь незначительные суммы, что эти деньги не могут составлять их средства к существованию как единственный вид заработка. То, что АРТ за пять лет практически не увеличивал средние заработки разовым исполнителям, свидетельствует о том, что актерский театральный рынок в США имеет избыточное предложение. Театр не испытывал трудностей в привлечении разовых исполнителей без увеличения или индексации зарплаты на протяжении ряда лет. При этом в театре всегда существовало ядро актеров, связанных с развитием творческой миссии коллектива.

Трудно сказать, что, кроме избыточного рынка актерской профессии, влияет на согласие разовых исполнителей работать фактически за все более низкую оплату. Здесь может быть несколько предположений: потребность поработать с Брустейном, который имеет престиж и как крупный художник, и как руководитель программы повышения квалификации; действительно высокий художественный уровень АРТ; просто желание выходить на сцену, отсутствие необходимости зарабатывать актерской профессией на жизнь и т. д. У нас нет в руках исследований, которые могли бы подтвердить или опровергнуть подобные предположения. Очевидно, любое из этих условий может иметь место, точно так же, как и иные, нам недостаточно известные. С 1986 года театр самым широким образом привлекает к участию в спектаклях студентов второго (последнего) года обучения из своего института повышения квалификации. Это профессионалы, имеющие актерское образование хотя бы на уровне колледжа и уже работавшие актерами в профессиональных театрах.

Одной из сложных проблем для АРТ оказалась задача обновления основного (штатного) состава труппы. Некоторые уже немолодые актеры начинали с Р. Брустейном еще в Йеле. Они стали

профессорами, преподающими в институте повышения квалификации при АРТ, и оставались играющими актерами. «Старение труппы» – неизбежная проблема любого репертуарного театра. Жизнь, связанная многолетним совместным творчеством, накладывает определенные морально-этические обязательства, которые не позволяют хладнокровно избавляться от ветеранов, даже если это кажется рациональным. Поэтому именно такие ветераны составляли значительную часть штатного состава труппы, вне зависимости от их творческого потенциала. Вторая половина штатного актерского персонала – это молодые артисты, имеющие общенациональное признание. Анализ состава труппы 1990 года показывает, что все актеры молодого и среднего поколения (иногда начинавшие свою карьеру в АРТ) имели опыт работы в нью-йоркских театрах (некоторые и на Бродвее), в кино или получили известность в телевизионных сериалах. Таким образом, АРТ подтверждает общее правило для всех региональных театров: вновь приглашать актеров, уже работавших в данном театре, прошедших соблазны Бродвея и офф-Бродвея и предпочитающих иметь работу в репертуарном театре, где можно аккумулировать творчество. Американский репертуарный театр в своих изданиях любит представлять себя как единственный в своем роде театр в США, но при этом он вполне укладывается в типичную модель регионального американского театра.

Для того чтобы уменьшить зависимость АРТ от театральной кассы и от вкладов, в декабре 1986 года театр начал кампанию по сбору средств для создания резервного стабилизационного фонда театра. Эта кампания оказалась успешной, и к марту 1988 года АРТ получил 3 млн долларов наличными и в виде закладных, 500 тыс. долларов от анонимного благотворителя и 750 тыс. долларов от Национального фонда поощрения на развитие и поддержание молодых дарований – итого в общей сложности 5 млн долларов; деньги театр положил в банк под 10 % годовых. На развитие АРТ снимает со счета только 5 % годовых с тем, чтобы остающиеся 5 % компенсировали инфляционные издержки [2, с. 9].

Нет гарантий, что поддержка от правительственных фондов останется стабильной. Приори-

теты и суммы финансирования у них также меняются в зависимости от общегосударственной ситуации и той культурной политики, которой придерживается Национальный фонд искусств, также испытывавший определенные трудности в эти годы. Именно поэтому главным финансовым источником для любого театра, и АРТ не является исключением, оказывается зритель: и как покупатель билетов и абонементов, обеспечивающий сборы, и как жертвователь, осознающий необходимость финансово поддерживать свой театр. Этот зритель, благодаря маркетинговому исследованию, проведенному АРТ еще в 1986 году, был дифференцирован на две категории: любящих собственно спектакли АРТ и по тем или иным причинам считающих для себя престижным поддерживать АРТ.

В ежегодных расходных статьях АРТ существенное место занимают расходы, связанные с организацией работы по развитию фондов – *Fundraising*, и затраты на маркетинг. Эта статья имеет устойчивую тенденцию роста. Так, если в 1990/91 году они составили в сумме 746 тыс. долларов или 17,2 % оперативных расходов, то в 2006 году – уже 5 425 тыс. долларов [8, с. 31]. В США известно, что нельзя просто прийти и попросить деньги. Сбор средств – это стратегия и тактика взаимоотношений театра с правительственными структурами, властями штата, промышленным сектором и со своим зрителем. Это серьезная работа, которой надо учиться российским организациям исполнительского искусства.

Правительство штата оценивает работу театра не только по художественным критериям, но и по тому, какую социокультурную роль играет театр в жизни региона. Чем выше оценивается работа театра, тем большая субсидия ему выделяется.

В некоторые годы сумма государственной дотации бывает меньше, чем сумма дотации частного сектора. Например, в 1989 году АРТ получил только 500 тыс. долларов от федерального и местного правительства и 950 тыс. долларов – от частных фондов, корпораций и индивидуальных вкладчиков [3, с. 7].

Другой важный источник финансирования для АРТ – Гарвардский университет. В 1985 году

университет подтвердил свои обязательства перед театром и предоставил ему сервисные услуги для проведения административной и бухгалтерской деятельности (включая компьютерное обслуживание), а также взял на свое содержание Лоэбский центр драматического искусства. Университет ежегодными субсидиями компенсирует затраты театра, связанные с повышением квалификации артистов. Со своей стороны АРТ должен осуществлять преподавание на факультете исполнительского искусства и наблюдать за спектаклями университетского театра. В 1987 году Гарвардский университет дал АРТ 380 тыс. долларов на текущий год и погасил задолженность театра университету в сумме 285 тыс. долларов за 1986 год, в 2001 году – 1319 тыс. долларов, а в 2014 году – 2348 тыс. долларов [13].

Безусловно, взаимосвязи театра и Гарвардского университета взаимовыгодны: с одной стороны, лучшие актеры театра, преподающие в университете, повышают профессиональный престиж актерского факультета Гарварда, с другой – университет снимает с АРТ огромное финансовое бремя. Следует отметить, что «фактор непредсказуемости» сказался и на этой, казалось бы, отлаженной системе взаимоотношений, он негативно отразился на программе по «наращиванию средств»: многие вкладчики посчитали, что театр имеет доступ к фондам Гарвардского университета, и ограничили свою помощь театру.

По словам Роберта Очарда, проработавшего в АРТ до сентября 2009 года, постановки базируются на художественном видении театра в большей мере, чем на требованиях зрителей.

Зрители, плохо разбирающиеся в искусстве, готовы были платить за «имидж театра», при условии, если он будет именоваться национальным. Но способствовать созданию имиджа национального театра могут, в первую очередь, уже упомянутые разовые зрители, предпочитающие высокое художественное качество и испытывающие затруднения с высокими ценами на билеты.

Американский репертуарный театр – профессиональный некоммерческий театр – сегодня является одним из самых известных театральных коллективов США. Открывший новых драматур-

гов, развивающий расширение концепции классических постановок, названный в мае 2003 года журналом «Time» одним из трех выдающихся современных театров, обладатель множества наград, в том числе Пулитцеровской премии (1982), Тони (1986), в декабре 2002 года АРТ был отмечен на Национальной театральной конференции премией «Outstanding Achievement Award».

После ухода Р. Брустейна с должности художественного руководителя до 2007 года театр возглавлял Роберт Вудруфф, затем теат-

ром руководил Совет под председательством Гедона Лестера, и с мая 2008 года АРТ возглавила Диана Паулус, работавшая режиссером в Чикаго и Нью-Йорке и получившая премии и награды в сфере исполнительского искусства.

Обладея мощным историческим потенциалом, творческими достижениями, авторитетом у жителей Бостона, Американский репертуарный театр представляет собой яркий пример национального театра страны.

Литература

1. Интервью Д. Г. Самитова с управляющим директором Американского репертуарного театра Робертом Очардом, 12.02.2007.
2. A.R.T. Guide Winter by American Repertory Theatre, 1988.
3. A.R.T. Guide Spring by American Repertory Theatre, 1990.
4. Baumol W. J., Bowen W. G. *Performing Arts. The Economic Dilemma*. – New York, 1966.
5. Brustein R. *Making Scenes. A Personal History of the Turbulent Years of Yale, 1966–1979*. – New York: Random House, 1981.
6. *Conditions and Needs of Professional American Theatre*, National Endowment for the Arts, Research Division Reports. – Washington, 1981.
7. *National Endowment for the Arts: a history, 1965–2008* [Электронный ресурс] / edited by Mark Bauerlein with Ellen Grantham. – URL: <https://www.arts.gov/sites/default/files/nea-history-1965-2008.pdf> (дата обращения: 25.01.2019).
8. *Theatre Directory 2006–2007*. – New York: Theatre Communications Group, 2007. – 280 p.
9. *Theatre Profiles № 5, The Illustrated Guide to America’s Nonprofit Professional Theatres*. – New York: Theatre Communications Group, 1982.
10. *Theatre Profiles № 6, The Illustrated Guide to America’s Nonprofit Professional Theatres*. – New York: Theatre Communications Group, 1985.
11. *Theatre Profiles № 7, The Illustrated Guide to America’s Nonprofit Professional Theatres*. – New York: Theatre Communications Group, 1987.
12. *Theatre Profiles № 8, The Illustrated Guide to America’s Nonprofit Professional Theatres*. – New York: Theatre Communications Group, 1988.
13. *Theatre Profiles № 11, The Illustrated Guide to America’s Nonprofit Professional Theatres*. – New York: Theatre Communications Group, 2015.
14. Zeigler J. W. *Regional Theater: The Revolutionary Stage*. – MN, University of Minneapolis Press, 1973.

References

1. Interv'yū D.G. *Samitova s upravlyayushchim direktorom Amerikanskogo repertuarnogo teatra Robertom Ochardom [Dmitry Samitov's Interview with Managing Director of the American Repertory Theater Robert Orchard]*, 12.02.2007. (In Engl., unpublished).
2. *A.R.T. Guide Winter by American Repertory Theatre*, 1988. (In Engl.).
3. *A.R.T. Guide Spring by American Repertory Theatre*, 1990. (In Engl.).
4. Baumol W.J., Bowen W.G. *Performing Arts. The Economic Dilemma*. New York, 1966. (In Engl.).
5. Brustein R. *Making Scenes. A Personal History of the Turbulent Years of Yale, 1966–1979*. New York, Random House, 1981. (In Engl.).
6. *Conditions and Needs of Professional American Theatre, National Endowment for the Arts, Research Division Reports*. Washington, 1981. (In Engl.).
7. *National Endowment for the Arts: a history, 1965–2008. Edited by Mark Bauerlein with Ellen Grantham*. (In Engl.). Available at: <https://www.arts.gov/sites/default/files/nea-history-1965-2008.pdf> (accessed 25.01.2019).

8. *Theatre Directory 2006–2007*. New York, Theatre Communications Group Publ., 2007. 280 p. (In Engl.).
9. *Theatre Profiles № 5, The Illustrated Guide to America's Nonprofit Professional Theatres*. New York, Theatre Communications Group Publ., 1982. (In Engl.).
10. *Theatre Profiles № 6, The Illustrated Guide to America's Nonprofit Professional Theatres*. New York, Theatre Communications Group Publ., 1985. (In Engl.).
11. *Theatre Profiles № 7, The Illustrated Guide to America's Nonprofit Professional Theatres*. New York, Theatre Communications Group Publ., 1987. (In Engl.).
12. *Theatre Profiles № 8, The Illustrated Guide to America's Nonprofit Professional Theatres*. New York, Theatre Communications Group Publ., 1988. (In Engl.).
13. *Theatre Profiles № 11, The Illustrated Guide to America's Nonprofit Professional Theatres*. New York, Theatre Communications Group Publ., 2015. (In Engl.).
14. Zeigler J.W. *Regional Theater: The Revolutionary Stage*. MN, University of Minneapolis Press Publ., 1973. (In Engl.).

УДК 792

ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ГРИМА В СТРУКТУРЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА РОЛИ

Печурова Лилия Семеновна, доцент кафедры театрального искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: panteevat2008@rambler.ru

Григорьянц Татьяна Александровна, кандидат культурологии, профессор, профессор кафедры театрального искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: panteevat2008@rambler.ru

Берсенева Елена Витальевна, доцент кафедры театрального искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: Aneegma@mail.ru

Синтетическая природа театра подразумевает участие многих художественных компонентов в создании сценического образа спектакля. Грим имеет значение не только как составляющая внешнего рисунка характера, но и как полноценная часть художественного образа роли. Актуальность статьи заключается в том, что искусство театрального грима представляется в тесной взаимосвязи и взаимообусловленности со всеми составляющими единства сценического произведения. Полноценный художественный образ создается при условии, если грим рассматривается как часть замысла режиссера и художника спектакля. Он (грим) является элементом художественного почерка постановщика. Цель исследования – выявление функциональных особенностей грима, определение его двойственной природы: грим как элемент внешнего рисунка персонажа и грим как воздействие на артиста, способствующее более полному представлению образа. Создание грима персонажа подчинено художественному решению постановки. Анализ структурных единиц композиций, спектаклей, возможные варианты синтеза выразительных средств и их лексические особенности показывают место сценического грима в структуре процесса создания роли и художественного образа постановки. Представляя собой один из компонентов внешней партитуры героя, сценический грим реализует определенные функции. Первая функция – корректирующая (исправляющая или стирающая отдельные недостатки лица исполнителя). Вторая – функция идентификации, определяющая личность героя. Третья функция – коммуникативная, устанавливающая отношения между персонажами и зрителем. В сравнении формы участия грима как компонента художественного образа персонажа в разных театральных школах определяется его двойственная природа. На примере конкретных постановок можно рассмотреть не