

- and the neo-avant-garde of the “new wave” as factors for the development of cinema expressive means. *Diss. Dr of Art History*. Moscow, VGUK im S.A. Gerasimova Publ., 2011. 398 p. (In Russ.).
3. Gudeleva E.M. Fil'm R. Vadima “I Bog sozdal zhenshchinu” kak variant prochteniya dramy A.N. Ostrovskogo “Bespridannitsa” [The R. Vadim’s film “And God created a woman” like the drama by A.N. Ostrovsky “The dowerless”]. *Dukhovno-nravstvennye osnovy russkoy literatury [Spiritual and moral foundations of Russian literature]*. Kostroma, KGU im. N.A. Nekrasova Publ., 2014. 227 p. (In Russ.).
 4. De Bek A. *Novaya volna: portret molodosti [New Wave: a portrait of youth]*. Moscow, Rosebud Publ., 2016. 126 p. (In Russ.).
 5. Lavrova A.V. *Frantsuzskaya novaya volna: lichnost' i obshchestvo v filosofsko-esteticheskom aspekte: avtoref. dis. kand. iskusstvovedeniya [The french new wave: personality and society in the philosophical aesthetic aspect. Author’s abstract of Diss. Dr of Art History]*. Moscow, 1990. 28 p. (In Russ.).
 6. Smagina S.A. Vliyaniye proizvedeniy F. Vedekinda na nemetskiy kinematograf nachala XX veka [The Influence of Frank Wedekind’s Work on the German Cinema of the Early XX Century]. *Vestnik VGIK [Bulletin of VGIK]*, 2018, no. 4 (38), pp. 92-99. (In Russ.).
 7. Souva Don B. *125 zapreshchennykh fil'mov: tsenzurnaya istoriya mirovogo kinematografa [125 forbidden films: censorship history of world cinema]*. Ekaterinburg, Ul'tra. Kul'tura Publ., 2008. 542 p. (In Russ.).
 8. Taynan Kennet. Devushka v chernom shleme. Vstuplenie [Girl in a black helmet. Introduction]. *Luiza Bruks. Lulu v Gollivude [Louise Brooks. Lulu in Hollywood]*. Moscow, Rosebud Publishing, Post Modern Teknologzhi Publ., 2008, pp. 7-69. (In Russ.).
 9. Tryuffo F. Interv'yu s kinokritikom P'yerom Biyarom [Interview with film critic Pierre Biyar]. *Tryuffo o Tryuffo [Truffaut about Truffaut]*. Moscow, Raduga Publ., 1987. 456 p. (In Russ.).

УДК 792

ПЕРВЫЕ ДРАМАТИЧЕСКИЕ ТЕАТРЫ США

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

В статье анализируются причины появления первых драматических театров в США в противовес коммерческому Бродвею, в котором продюсеры жертвовали всем ради финансового успеха. Театр «Провинстаун» (1915) посвятил себя постановкам пьес Ю. О’Нила, что привлекало нового зрителя, формировало актерский ансамбль.

История деятельности «Гражданского репертуарного театра» (1926) под руководством Евы Ле Гальенн, театра «Гилд» (год создания 1918), театра «Груп» показала, что без постоянной финансовой помощи государства или частных лиц художественный театр существовать не может. В результате деятельности этих и других коллективов стало ясно: настоящего художественного успеха театр может добиться благодаря не столько индивидуальным талантам отдельных актеров-звезд, а в результате организации всего коллектива, подчиненного единым творческим задачам.

«Бартер театр» (1933) смог противостоять коммерциализму за счет политики общественного признания и получения дополнительных субсидий. Профессора Принстонского университета У. Баумоль и У. Боуэн, опираясь на данные о деятельности «Бартер Театра», считают его весьма показательным и представительным и включают в число тринадцати исследуемых некоммерческих региональных театров. Его положительный организационно-творческий опыт помог созданию первых региональных театров. Появление театров «Арена Стейдж» в Вашингтоне, «Олд Глоуб» в Сан-Диего и других стало новым этапом театрального дела в США. Создание новых театральных коллективов в период рыночной экономики актуально для современной России, где необходимы различные формы поддержки некоммерческого театра.

Ключевые слова: Бродвей, Провинстаун, Бартер-театр, Р. Портерфилд, У. Баумоль и У. Боуэн, региональные театры, театр «Гатри», «Арена Стейдж», «Марк Тейпер Форум», некоммерческие и репертуарные театры.

FIRST DRAMA THEATRES OF THE UNITED STATES OF AMERICA

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

The article analyzes the reasons for the appearance of the first drama theatres in the United States as opposed to commercial Broadway, where producers sacrificed everything for the sake of financial success. The Provincetown Theater (1915) devoted itself to staging plays by E. O'Neill, attracted new audience and formed an actors' ensemble.

The history of the Civic Repertory Theatre (1926) under the direction of Eva Le Gallienne, the Guild Theater (founded in 1918), and the Group Theater approved that an art theatre cannot exist without constant financial support from the state or individuals. Their activities of these companies as well as others prove that a theater can achieve real artistic success not only in virtue of the personal talents of individual actors, the so called 'stars', but as a result of the organization of the whole team subordinated to the same creative tasks.

The Barter Theatre (1933) was able to withstand commercialism through a policy of public recognition and additional subsidies. Professors of Princeton University W. Baumol and W. Bowen, relying on the activities' data of the Barter Theater, consider it highly indicative and representative and include this theatre to the list of the thirteen non-commercial regional theaters to be studied. Its positive organizational and creative experience helped to create the first regional theatres. The emergence of theatres "Arena Stage" in Washington, "Old Globe" in San Diego and others has become a new stage in the theatrical business in the United States. The creation of new theatrical groups in the period of market economy is relevant for the modern Russia with its need for different forms of support for non-profit theatres.

Keywords: Broadway, Provincetown, Barter Theatre, R. Porterfield, W. Baumol, W. Bowen, regional theatres, Guthrie Theater, Arena Stage, Mark Taper Forum, non-profit and repertoire theatres.

Некоммерческие театры стали заметны для широкой публики после того, как бродвейские постановки стали играть главенствующую роль в американском театре. Противопоставив себя Бродвею и его коммерциализму, они обратились к искусству, даже своим названием подчеркивая, что являются его альтернативой и строят свою деятельность совсем на других принципах.

Появившись в начале XX века в США, они прошли долгий путь эволюции до современных крупных региональных театров в Лос-Анжелесе, Чикаго, Сиэтле, Вашингтоне. Американский театр, исходящий из кредо шоу-бизнеса – что искусство или мысль испугают и изгонят платящую публику, – в это время обращается к развлекательности. Коммерческие театры показывали лишь то, что могло успокоить или отвлечь зрителя от жиз-

ненных реалий. На сценах преобладали мюзиклы, незамысловатые комедии, музыкальные шоу. Незначительность затрагиваемых проблем компенсировалась избыточностью оформления и качеством исполнения. Огромные залы, высокие цены на билеты, ориентация в репертуаре на мюзиклы и комедии с участием «звезд первой величины», роскошь декораций и костюмов – все это давало продюсерам Бродвея гарантию получения прибыли, но и соответственно предполагало осуществление значительных предварительных денежных вкладов. Стоимость постановок сильно возросла. Театр превратился в крупный бизнес.

Поэтому на Бродвее происходит перераспределение полномочий; продюсер становится не только главной, но единственной руководящей фигурой. До войны коммерческий продюсер

также стоял во главе, но тогда большое значение имел и драматург. Теперь же продюсеры диктовали свою волю.

На Бродвее все отдавалось в жертву финансовому успеху. Это во многом изменило и взгляд на положение художника в обществе, который, по справедливому замечанию известного критика и театрального деятеля Р. Брустейна, «превратился попросту в один предмет купли-продажи». Главным недостатком американского театра после Второй мировой войны Р. Брустейн не без оснований назвал то, что «драма вступила в альянс с рынком» [6, с. 22]. Гарольд Клерман, режиссер и критик, руководитель лучшего в Америке 30-х годов театра «Групп»: «Я не хочу сказать, что театр умирает, театр всегда и везде кажется умирающим и никогда не бывает мертв. Наш тоже не умрет... но все указывает на то, что он ужасно болен» [7, с. 7].

Единственный возможный выход из подобного тяжелого положения сценического искусства многие видели только в борьбе с коммерцией. «Наступил тот период, когда художник испытывает сильнейшее давление со стороны бизнеса... В таких условиях возможно только одно соотношение художника и бизнеса в театре – отношение антагонизма. Искусство и бизнес стали прямыми антагонистами», – так формулирует свое понимание ситуации Э. Бентли [5, с. 6].

Пока бизнес торжествует – мечтой каждого бродвейского продюсера является постановка «смэша» – спектакля-хита, имеющего огромный успех и приносящего организаторам огромные доходы.

Для менеджера коммерческого театра в этой ситуации главным является вне зависимости от подлинного качества спектакля и его художественной ценности добиться признания публики, что в конечном итоге обязательно выльется в ожидаемую прибыль. Поэтому компетентность продюсера в коммерческом театре определялась по его способности предвидеть пожелания, а, вернее, запросы потребительского зрительского рынка. Именно потребительский рынок определяет судьбу бродвейской постановки. Однако, без профессионализма Бродвея, всех его составляющих ни о каких дивидендах не может идти и речи.

Выбор пьесы – самая главная задача, стоящая перед продюсером. Расчет на кассовость спектакля,

на максимально долгую его жизнь на сцене заставляет опираться на самого массового зрителя, на массовый средний вкус. Естественно, что постановки классических произведений, а также возобновление спектаклей, когда-то уже поставленных на сцене, становятся чрезвычайно редкими событиями, так как они не несут с собой того элемента занимательной неожиданности в сюжетном развитии, который столь важен для рядового зрителя. С другой стороны, глубокая философская проблема или авангардистские веяния тоже не приемлемы для бродвейских сцен, ибо могут адресоваться только узкому кругу театрално-изоширенной публики. Таким образом, для постановок на коммерческой сцене наиболее типичны современная комедия и мюзикл, способные привлечь широкого зрителя. Это является условием для успеха и Бродвея, и лондонского Вест-Энда первого десятилетия уже XXI века.

Важнейший представитель движения «малых» театров – «Провинстаун», созданный в 1915 году, начинал он как обычный любительский театр, но с самого начала имел собственное творческое лицо, посвящая свою деятельность главным образом постановке пьес начинающих американских драматургов, почему одно время и носил название «Плейрайт театр» («Театр драматурга»).

В отличие от других «Провинстаун» не стремился стать большим театром. Он предпочитал оставаться небольшим экспериментальным коллективом. Театр работал в камерном помещении и не зависел от широкой публики, он рассчитывал лишь на небольшой круг сочувствующих зрителей, покупающих абонементы. В самом начале у театра было всего 87 держателей абонементов. Затем их число увеличилось до 450, позже росло вновь, но никогда не достигало цифр, сравнимых с аудиторией «Гилда».

Руководителем театра, его вдохновителем был Джон Крэм Кук. Среди активных членов театра были Джон Рид, Теодор Драйзер, Юджин О'Нил, Шервуд Андерсон, Эдна Сент-Винсент Миллей, Сьюзен Гласпелл, Луиза Брайант, Роберт Эдмунд Джоунс, Поль Грин.

Художественные и социальные задачи театра были изложены в манифесте следующим образом: «Целью организации группы является создание сцены, где драматург, ставящий перед собой

поэтические, литературные и драматургические задачи, мог наблюдать за постановкой своих пьес, не подчиняясь требованиям коммерческого антрепренера, якобы опирающегося на вкус общества.

Равным образом, театр предназначен для того, чтобы дать возможность актерам, режиссерам и художникам экспериментировать на сцене с чрезвычайно простыми средствами» [13, с. 97].

«Провинстаун» привлек к себе нового зрителя, серьезного, жаждущего узнать новое. Театр неоднократно закрывался, менял названия, но цель его оставалась прежней. За первые шесть лет существования были поставлены 93 пьесы, из них 47 были первые постановки американских драматургов, в том числе 16 пьес О’Нила.

Среди драматургов театра сразу же особое место занял Ю. О’Нил. В его творчестве яснее всего проявились новые черты, он полнее всех выразил настроения своего времени. Имя драматурга вошло в историю США и уже только тот факт, что «Провинстаун» дал возможность развиваться такому мощному таланту, делает чрезвычайно значительной его деятельность для американского театра в целом.

Участники «Провинстаун Плейерз» понимали, что новое театральное искусство может родиться только тогда, когда все его элементы – драматургия, актерское мастерство, режиссура, оформление, костюмы – будут обновлены и построены на новых и единых принципах. Постановка талантливых пьес открывала новые возможности для артистов. Например, спектакль «Император Джонс» по пьесе О’Нила дал возможность проявиться крупнейшему трагическому дарованию негритянского артиста Чарльза Гилпина. В других спектаклях стали известны артисты Ричард Беннет, Полин Лорд, Поль Робсон, Бетси Блер. Крупнейший сценограф США Роберт Эдмунд Джоунс также развил свой талант в этом коллективе.

Но и скромные условия деятельности, небольшой зал, малые расходы на постановки, последующий вынужденный отказ от идей формирования постоянной труппы и меняющегося репертуара не могли спасти театр от финансового краха. Небывалый экономический кризис Америки, без сомнения, также оказал негативное воздействие на его деятельность. История «Провинстауна» показала, что без финансовой помощи

государства или частных лиц и организаций, художественный театр, даже камерный, существовать не может. Тем самым он не может выполнить свое социокультурное предназначение. В 1931 году театру пришлось прекратить свою деятельность, хотя его художественные достижения были значительны. Как отмечал театровед Э. Бенгли, «“Провинстаун” может представиться столь же эпохальным... Он был началом серьезного театра в США» [3, с. 405].

Примерно к тем же выводам приводит нас история шестилетней деятельности «Гражданского репертуарного театра», созданного в 1926 году известной актрисой Евой Ле Гальенн по образцу Московского Художественного театра. Как уже говорит само название, это был театр с постоянной труппой и репертуарной системой.

Кроме того, название «Гражданский» предполагало определенное направление этого театра, его репертуарную политику, где драматургия должна была прежде всего обладать идейной направленностью и художественными достоинствами. Основу репертуара составляли лучшие произведения мировой драматургии, классической и современной, Ева Ле Гальенн верила в высокие задачи театра: «Я просто почувствовала необходимость сделать усилие для расширения понятия «театр» в Америке» [11, с. 202]. Всего за 6 сезонов было поставлено 34 пьесы. В репертуаре театра были «Три сестры», «Вишневый сад», «Чайка», «Дядя Ваня» А. Чехова, «Живой труп» Л. Толстого, «Гедда Габлер», «Иун Габриэль Боркман», «Кукольный дом» Г. Ибсена, «Ромео и Джульетта» У. Шекспира, «Трактирщица» К. Гольдони, «Наследники» С. Гласпелл.

Хотя не все в полной мере удалось Еве Ле Гальенн, спектакли ее театра способствовали преодолению инерции американского зрителя в отношении национальной и мировой драматургии и расчистили для нее путь на сцену американских театров.

Желая придать театру новое направление, Ева Ле Гальенн не раз задумывалась о своей аудитории. «Ясно, – пишет она, – что в Нью-Йорке есть публика для пьес, которые я хочу ставить. Публика эта состоит из людей с очень скромными средствами. Их можно сравнить с теми, кто является поддержкой музыкальных театров на самых дешевых местах – студентов, рабочих, ин-

теллигентов, для которых искусство и литература в любой форме являются действительной необходимостью, а не только забавой» [11, с. 196].

Таким образом, «Гражданский репертуарный театр» отличался высокохудожественными постановками и низкими ценами на билеты. В спектаклях репертуара театра, кроме самой Евы Ле Гальенн, играли такие известные исполнители, как Алла Назимова и Джозеф Шильдкараут. Но, несмотря на удачное сочетание всех этих моментов, театр постоянно находился под угрозой финансовой катастрофы.

Следует при этом отметить, что «Гражданский репертуарный театр» по сравнению с другими художественными коллективами находился в выгодном положении, так как его руководительница имела большую известность как прославленная бродвейская «звезда», а кроме того театр имел постоянного богатого спонсора. Несмотря на все это, когда в Америке разразился экономический кризис, не выстоял и «Гражданский репертуарный театр». Некоторое время Ева Ле Гальенн надеялась на помощь государства, а когда этого не случилось, театр вынужден был закончить свою деятельность.

Позднее, размышляя над судьбой другого известного театра «Гилд», опираясь на собственную практику, Е. Ле Гальенн писала, что «несмотря на свои идеальные тенденции, «Гилд» стремился к самоокупаемости, а подлинно репертуарная система в этой стране не может существовать без добровольных пожертвований» [12, с. 204]. Эта верная мысль, высказанная известным художником, в будущем пройдет серьезные испытания конкретной театральной практикой. Исследователи будут серьезно анализировать принципы существования американского некоммерческого театра, доказывая постулат о невозможности развития художественного театра без дополнительных финансовых ассигнований.

К 1920 году в США насчитывалось уже около 200 подобных театров, в основном любительских. Среди них выделялось несколько значительных творческих коллективов, чья деятельность сыграла важную роль в развитии всего американского театра.

В первую очередь следует назвать уже упоминавшийся театр «Гилд». Он был создан в 1918 году как профессиональный коллектив

на основе реорганизации своего любительского предшественника – «Актеров Вашингтон сквер». Он стал первым профессиональным театром среди любительских «малых» театров. Это был и первый кооперативный театр, где все его участники – актеры, режиссеры и менеджеры – были равноправными партнерами, получавшими минимальную зарплату и определенный процент от доходов, которые складывались из поступлений от продажи билетов. Театр имел общественный совет. Он состоял из людей различных профессий и содействовал выбору пьес. Это, видимо, был своеобразный прототип попечительских советов, которые появятся в некоммерческих театрах после Второй мировой войны.

«Гилд» полнее, чем другие участники движения «малых» театров сумел воплотить идеал художественного просветительского, демократического театра европейского типа. Это определялось принципами широты и качества драматургии, верно и творчески раскрываемых в постановке, стремлением создать постоянную труппу и ввести систему меняющегося репертуара, завоевать широкие слои зрителей. Первым в Америке «Гилд» ввел в драматическом театре подписку на абонементы и большое внимание уделял работе со своими подписчиками, желающими увидеть все премьеры сезона. Директор «Гилда» Т. Хелберн подчеркивала: «...мы существуем для публики, но не публики коммерческого театра, впадающей в восторг от фарса, мелодрамы, комической оперы. Зритель ждет настоящих, глубоких и прекрасных произведений, способных его обогатить» [10].

«Гилд» старался создать постоянную труппу, ввести репертуарную систему и ставить произведения не только мировой, но и национальной драмы. Репертуар его всегда оставался достойным самых высоких похвал хотя встречались и произведения второго плана. Но руководство «Гилда» стремилось так его сбалансировать, чтобы выдающиеся произведения, которые были непривычны для американской сцены и не могли рассчитывать на большую популярность, ставились за счет более доступных для зрителей комедий, чей финансовый успех компенсировал затраты на вышеуказанные пьесы. Поэтому в театре, особенно в ранний период, ставились и классика, и современные, и экспериментальные произведения. Именно «Гилду» принадлежит честь первых по-

становок таких пьес Б. Шоу, как «Дом, где разбиваются сердца», «Назад к Мафусаилу», ряда пьес американских драматургов – Ю. О’Нила, Э. Райса, С. Хоурда, Д. Г. Лоусона и других.

Если попытаться коротко осмыслить судьбу важнейшего художественного театра Америки, работавшего в декаду «красных тридцатых» – театра «Груп», вероятно увидеть еще одно доказательство этой мысли. Никакие творческие достижения, никакие жертвы артистов и режиссеров не могут в конечном счете спасти художественный театр, не желающий идти на уступки коммерции, работающий без дотаций и не назначающий дорогие цены на билеты, отсекающие демократический слой зрителей.

Десятилетняя деятельность этого замечательного коллектива, работавшего под триумvirатом директоров Гарольда Клермана, Черил Кроуфорд и Ли Страсберга, создала на основе изучения и усвоения системы Станиславского, примененной к постановкам современной американской драмы, высокопрофессиональный ансамбль художников. Он стал не только вершиной достижений американской сцены своего времени, но получил высочайшее признание в такой театральной стране, как Великобритания.

Ф. Фергюссон, один из авторитетнейших театроведов США, отмечая высокое значение коллектива, указывал, что «жизненность театра “Груп” объясняется тем, что он поставил в фокус своего внимания современность, и в реалистическом искусстве актера, являющемся вариантом искусства Московского Художественного театра, и в отражении текущих событий и актуальных вопросов на сцене» [9, с. 20].

Театр «Груп» ставил не только национальные пьесы, но и создавал новых американских драматургов. На сцене этого театра были впервые поставлены пьесы К. Одетса, У. Сарояна, П. Грина, И. Шоу, Р. Одри. Всего было осуществлено 23 новых постановки. Значение «Груп» было и в том, что он создал из своих актеров постоянную труппу, воспитал ансамбль, который оказал воздействие на развитие театральной культуры в последующие годы. Такие актеры и театральные деятели, как Лютер Адлер, Стелла Адлер, Борис Аронсон, Эдуард Бромберг, Джон Гарфилд, Элиа Казан, Гарольд Клерман, Ли Кобб, Ли Страсберг и другие внесли огромный вклад в развитие американского сценического искус-

ства. Основываясь на учении Станиславского, деятели этого коллектива утвердили американскую национальную школу актерского искусства и новую режиссуру.

Говоря об организационной стороне деятельности «Груп», надо отметить несколько моментов. Экономические шаги театра были случайны, порой рискованны. Театр не имел собственной организационной базы, так как строил свою деятельность, находясь в рамках Бродвея. Правда, стоимость постановок была значительно ниже, чем у коммерческих коллективов. Для сравнения можно привести следующие цифры: в 1940 году театр «Груп», на постановку пьесы У. Сарояна «В горах мое сердце» затратил 5 тысяч долларов, в то время как на Бродвее расходы на драматические спектакли составляли 30–40 тысяч долларов [4, с. 224].

Размышляя о причинах приближающейся гибели театра, его руководитель Г. Клерман признавался, что видит ее в организационно-финансовых недоработках: «...веря в театр художественный, мы иногда шли дорогой шоу-бизнеса... Этот компромисс длится десять лет. Но этот компромисс я бы не хотел продолжать больше» [8, с. 263]. Несмотря на успех спектаклей, театр был обречен, оказавшись в кругу коммерческого искусства и не найдя иных организационных форм. В 1941 году наступил конец его деятельности. Последний спектакль «Груп» прошел уже под афишей бродвейского театра и был безнадежно испорчен. Коллектив был распущен, но благодаря приобретенной славе почти все актеры получили приглашения в разные студии Голливуда.

Через 30 лет после создания театра его бывший руководитель Г. Клерман, подводя итоги деятельности театра, писал: «“Груп” хотел сделать театральное искусство правдивым выражением американской жизни того времени, хотел превратить актеров в сознательных художников и помочь новым драматургам. Он преуспел почти во всем. Я готов даже утверждать, что Бродвей, если хотите, коммерческий театр, сегодня состоит главным образом из актеров, режиссеров, драматургов, преподавателей, которые были воспитаны или находятся под сильным влиянием театра “Груп” 30-х годов» [8, с. 263].

Если американский театр в 20-е годы создал реалистическую драматургию, то в 30-е – сценическое искусство. В результате деятельности

разных коллективов, в особенности «Гражданского репертуарного театра» и театра «Групп» стало ясно: настоящего художественного успеха театр может добиться благодаря не столько индивидуальным талантам отдельных актеров-звезд, а в результате организации всего коллектива, подчиненного единым творческим задачам. «Именно в эту декаду выявились с наибольшей полнотой и получили законченную форму те тенденции, которые были заложены предыдущими десятилетиями деятельности “малых” театров и передовых художников США» [1, с. 152].

«Бартер Театр» (Barter Theatre) был создан в городе Абингдон, в штате Вирджиния в 1933 году. Он был известен во всей стране, являясь одним из самых ранних противников децентрализации театрального искусства в США. Именно в самый разгар Великой депрессии молодому безработному актеру Роберту Портерфилду пришла оригинальная идея. Он понимал, что ни ему, ни многим другим начинающим актерам не удастся получить работу в Нью-Йорке. Он решил уехать с группой единомышленников в маленький городок, подальше от Бродвея, и там основать свою труппу, показывая спектакли населению всей округи. Но при этом плату за билеты, учитывая проблемы депрессии, брать не только деньгами, но и съестными продуктами, так сказать, по бартеру. Абингдон был выбран потому, что в этом городке пустовало здание летнего театра на 380 мест.

Р. Портерфилд и 22 актера объявили, что спектакли в их исполнении можно будет посмотреть за 30 центов или их эквивалент в продовольственных продуктах. Идея была нова и столь подходила для тех условий американской жизни, что не только позволила коллективу молодого театра пережить тяжелые годы, но и прославила их на всю страну.

Портерфилд сумел столь же оригинально построить репертуарную политику своего коллектива, ориентируясь на демократическую публику, обратившись к современным пьесам, актуальным проблемам. Он не забывал о просветительских задачах – постоянно ставил лучшие произведения английской и мировой классики. При этом руководитель театра особенно заботился о составе своей труппы, для развития ансамбля которой приглашал талантливых молодых актеров, предоставляя им интересную работу. В результате

такой политики известность театра росла, подписка на абонементы постоянно увеличивалась, гастролей труппы постоянно ждали по всему штату. 1940-е годы стали пиком популярности театра. В 1940 году «Бартер» был официально объявлен театром Кентукки. В 1949 году «Гамлет» Шекспира был избран представлять США на известном Шекспировском театральном фестивале в замке Кронборг в Эльсиноре, в Дании. Успех этих гастролей еще более расширил популярность театра, его стали приглашать и в соседние штаты на юге США.

«Бартер Театр» последовательно стал проводить все более широкую воспитательную, образовательную и культурную работу, организовывать лекции по истории драмы и театра, для учителей и школьников, и постоянно совершенствовал и углублял эту деятельность, превратившись в культурный центр целого региона.

Р. Портерфилд тридцать девять лет руководил своим коллективом, и после его смерти в 1972 году художественным руководителем и продюсером театра был избран Рекс Партигтон. Он продолжил заложенные традиции, уделив главное внимание художественному уровню театра, сохранению его как репертуарной труппы, ставящей качественную драму в широком диапазоне стилей и времен.

Конечно, масштабы «Бартер Театра» не могут быть сравнимы с рассматриваемыми ранее «Провинстаун» или «Групп». Но тем не менее У. Баумоль и У. Боуэн в своем исследовании 1966 года «Исполнительские искусства: Экономическая дилемма», опираясь на данные о деятельности «Бартер Театра», считают его весьма показательным и представительным и включают в число исследуемых 13 некоммерческих региональных театров [2].

Именно первые драматические некоммерческие театры США стали первопроходцами в преддверии появления драматических коллективов после Второй мировой войны во многих городах Америки. Появление театров «Арена Стейдж» в Вашингтоне, театра «Гатри» в Миннеаполисе, «Олд Глоуб» в Сан-Диего, «Марк Тейпер Форум» в Лос-Анджелесе и других впоследствии сопровождалось строительством зданий для их деятельности, что гарантировало их дальнейшее развитие.

Литература

1. Гладышева К. А. Развитие реализма в американском театре XX века и система Станиславского. – М.: ГИТИС, 1968.
2. Baumol W. J., Bowen W. G. *Performing Arts. The Economic Dilemma*. – New York, 1966.
3. Bentley E. *In Search of Theatre*. – New York: Vintage Books, 1957.
4. Bentley E. *The Dramatic Event*. – Boston: Beacon Press, 1954.
5. Bentley E. *The Playwright as Thinker*. – New York: Harcourt, Brace & World, Inc, 1967.
6. Brustein R. *The New Republic*. – 1964. – December, 25.
7. Clurman H. *Lies Like Truth. Theatre Reviews and Essays*. – New York, 1958.
8. Clurman H. *The Fervent Years*. – New York, 1957.
9. Fergusson F. *The Human Image in Dramatic Literature*. – Garden City; New York, 1957.
10. Helburn T. *Arts and Business // Theatre Arts Magazine*. – New York, 1921.
11. Le Gallienne E. *At 33*. – New York; Toronto: Longmans, Green & Co, 1940. – 262 p.
12. Le Gallienne E. *With a Quiet Heart*. – New York: Viking Press, 1953. – 311 p.
13. Saylor O. *Our American Theatre*. – New York, 1923.

References

1. Gladysheva K.A. *Razvitie realizma v amerikanskom teatre XX veka i sistema Stanislavskogo [The Development of Realism in the American Theatre of the 20th Century and Stanislavsky System]*. Moscow, GITIS Publ., 1968. (In Russ.).
2. Baumol W. J., Bowen W. G. *Performing Arts. The Economic Dilemma*. New York, 1966. (In Engl.).
3. Bentley E. *In Search of Theatre*. New York, Vintage Books Publ., 1957. (In Engl.).
4. Bentley E. *The Dramatic Event*. Boston, Beacon Press, 1954. (In Engl.).
5. Bentley E. *The Playwright as Thinker*. New York, Harcourt, Brace & World, Inc, 1967. (In Engl.).
6. Brustein R. *The New Republic*, 1964. December, 25. (In Engl.).
7. Clurman H. *Lies Like Truth. Theatre Reviews and Essays*. New York, 1958. (In Engl.).
8. Clurman H. *The Fervent Years*. New York, 1957. (In Engl.).
9. Fergusson F. *The Human Image in Dramatic Literature*. Garden City; New York, 1957. (In Engl.).
10. Helburn T. *Arts and Business. Theatre Arts Magazine*. New York, 1921. (In Engl.).
11. Le Gallienne E. *At 33*. New York; Toronto, Longmans, Green & Co, 1940. 262 p. (In Engl.).
12. Le Gallienne E. *With a Quiet Heart*. New York, Viking Press, 1953. 311 p. (In Engl.).
13. Saylor O. *Our American Theatre*. New York, 1923. (In Engl.).