



ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

ART HISTORY

УДК 792

ЛАБОРАТОРНЫЕ ТЕАТРЫ В США

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

Лабораторные театры представляют ценность для изучения как основополагающий элемент развития на первой стадии формирования стационарного театра. Драматические коллективы, проходя путь развития от небольших до региональных театров средних и крупных форм, в различных городах США представляют характерный пример такого развития. В статье анализируются проблемы появления и существования лабораторного театра в США. Формирование этого творческо-организационного явления связывается с ролью художественного лидера, уникальностью задач, противопоставлением коммерческой сцене, минимальными финансовыми средствами и малыми формами. Сопоставляется история различных европейских театральных коллективов с «Американским лабораторным театром», «Рабочим лабораторным театром», «Актерским лабораторным театром» и другими. Исследование их организационно-творческой формы, репертуарной политики в «Ливинг-театре» (1951) под руководством Д. Бэка и Д. Мелайны обозначает основную проблему – невозможность достичь повышения профессионального творческого уровня при экономической нестабильности. Творческо-организационная деятельность «Интимного театра» в Сиэтле показывает положительный опыт существования некоммерческого театра, в том числе при эксплуатации постоянного театрального помещения и подтверждении собственной программы. Изучение и понимание проблем лабораторных театров в США актуально для современной России ввиду того, что лабораторный период деятельности нередко является первым этапом получения профессионального статуса театрального коллектива.

Ключевые слова: лабораторный театр, Американский лабораторный театр, Актерская студия, Ливинг-театр, актерская ассоциация Эквити, Интимный театр.

LABORATORY THEATRES IN THE USA

Samitov Dmitriy 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

Laboratory theatres are valuable for study as a fundamental element of development in the first stage of the formation of a stationary theater. Drama companies, having developed from small to regional theatres of medium and large forms in different cities of the USA, represent a typical example of such development.

The article analyzes the problems of the appearance and existence of a laboratory theatre in the USA. The formation of this creative and organizational phenomenon is associated with the role of the artistic leader, uniqueness of tasks, opposition of the commercial stage, minimal financial means and small forms. The history of various European theatrical groups is compared with the history of “American Laboratory Theater,” “Working Laboratory Theatre,” “Actors’ Laboratory Theatre” and others. The study of their organizational and creative form, repertory policy in the Living Theater (1951), led by J. Beck and J. Malina, identifies the main

problem – the inability to achieve an increase in professional creative level in the face of economic instability. The creative and organizational activity of the “Intiman Theatre” in Seattle shows the positive experience of the existence of a non-profit theatre, including the use of a permanent theatre building and the confirmation of its own programme. The study and understanding the problems of laboratory theatres in the United States is relevant for modern Russia, because the laboratory period of a theatre is often the first stage to obtain the professional status.

Keywords: laboratory theatre, American Laboratory Theatre, Actors Studio, Living Theater, Actors’ Equity Association, Intiman Theatre.

Студийное движение, основой которого являются лабораторные театры, имеет важное значение, определяющее начальный этап развития нового творческого организма. В современной России такие процессы, часто кардинально определяющие вектор направления театров различных жанров и направлений, сыграли важную роль и являются объектами изучения и дополнительного исследования.

Новые организационные формы театров, появившиеся часто в противовес существующим, свидетельствуют об эволюции некоммерческого театрального движения, определяющего тенденции развития современного социокультурного процесса.

Организационно-творческая деятельность лабораторных театров (на примере зарубежных стран), в частности США, дает возможность еще раз проанализировать уникальность студийного движения как важнейшего элемента эволюции театрального многообразия сегодня и привести важные выводы о принципах существования и развития студийной формы театра.

В исследовательской театроведческой литературе к теме лабораторных театров с точки зрения непосредственно театроведения обращались А. А. Аникст, Т. В. Бутрова, К. А. Гладышева, В. Я. Вульф и др. В монографии М. Г. Литавриной «Американские сады Аллы Назимовой» (2012), раскрывающей творческую биографию актрисы Аллы Назимовой (1879–1945), ставшей впоследствии «звездой» Бродвея и Голливуда, приводятся свидетельства о развитии студийного театра, находящегося во взаимодействии с театральным процессом. Однако изучения данного вопроса с точки зрения продюсирования, исследования зрительской аудитории, организационных и статистических показателей практически не было.

В статье делается первая попытка рассмотреть лабораторные театры как многозначное

явление с точки зрения не только искусствоведения, но и социо-культурной, продюсерской, организационно-творческой деятельности, что является новым в представленном научном исследовании, в его взаимосвязи с некоммерческими театрами и практицизмом бродвейского движения.

В театрах-студиях, или, как их часто в Америке называют, лабораторных театрах, осуществляется экспериментальная работа и обучение в области актерской игры и режиссуры, определяемые общностью эстетических взглядов. Хотя показ спектаклей входит в планы, участники студии часто не считают необходимым представить законченную постановку зрителям. Для них преобладающее значение имеет скорее сам творческий процесс по обучению художественному мастерству и созданию спектакля, нежели готовый результат. В студии всегда преобладают цели педагогические – обучения, экспериментирования, выработки собственного стиля. К показу спектаклей приходят, но он – не главная задача и не единственная цель. Здесь спектакль играется столько же для себя, сколько и для публики, потому что он – проверка, экзамен, подведение итогов учебы и экспериментирования.

Формирование студии всегда происходило под непосредственным влиянием творческого лидера, непременно пользующегося авторитетом. Эксперимент предполагает, прежде всего, готовность искусства к поиску, даже к ошибкам. Иногда лабораторный театр отказывался от классического репертуара и известных пьес, завоевавших всеобщее признание. В репертуаре, используемом как лабораторный материал, апробировались не только новые способы актерской игры и постановочных приемов, но и новая драматургия. Он определялся в зависимости от творческой концепции коллектива, стремлений его художественного руководителя. Выбирая произведения к поста-

новке, создатели спектакля никогда не стремились потакать зрительским вкусам и желаниям, а наоборот, привлекали аудиторию необычностью своих работ. Иногда ход спектакля был построен импровизационно и подвергался изменениям, что было невозможно для коммерческого проката спектакля. Театры-студии использовали различные виды сценических площадок. Им было свойственно изменение и дальнейшее освоение игрового пространства.

Создатели студийного театра в конечном итоге рисковали в отношении зрительского восприятия и в то же время находили свою публику, которая старалась понять непредставленное и недосказанное. Такие театры обычно не принимались официальной критикой и бродвейской сценой, что приводило к их противостоянию. Зрители находились в центре театрального эксперимента, они испытывали на себе воздействие театра, который втягивал их в процесс сценического действия.

Театры-студии, как правило, не обладали сколько-нибудь значительными средствами. Члены коллектива получали минимальную зарплату, а порой и не получали ее вовсе. Студийный дух определял коллективную деятельность всех участников по созданию и показу спектакля. Актеры могли быть осветителями, а режиссеры – устанавливать декорации. Всех их объединяла фанатичная любовь к театру, ради которой они могли стерпеть материальные трудности. Многим из них приходилось заниматься дополнительной работой, чтобы обеспечить себе средства к существованию. Лабораторные театры существовали в режиме строжайшей экономии, пополняя свой бюджет в основном пожертвованиями, а не средствами, полученными от показа спектаклей.

К 40–50-м годам XX века лабораторные театры в США уже имели свою историю. В межвоенное двадцатилетие и даже в годы Второй мировой войны действовали несколько таких коллективов.

«Американский лабораторный театр», открывшийся в 1924 году, стал первой в США студией, предназначенной для обучения определенной системе искусства актера. Первоначально он был создан его основателем Г. Стоктоном как школа, обучавшая актеров по системе Ж. Копо. Но после прихода к его руководству бывшего актера Московского художественного театра, воспитанника Первой студии Ричарда Болеславского, он превра-

тился в первую школу, обучавшую американских актеров и режиссеров искусству психологического реализма по системе Станиславского. Кроме Р. Болеславского там преподавали М. Успенская, Л. Булгаков, М. Германова. За шесть лет работы в «Американском лабораторном театре» они обучили несколько сотен человек, среди которых можно назвать Ли Страсберга, Гарольда Клермана, Френсиса Фергюссона, Стеллу Адлер, Мориса Карновского и многих других. Кроме занятий в театре готовились спектакли, которые пользовались большим успехом – широкой публике были показаны пьесы более 20 названий.

Другими известными лабораторными театрами были «Рабочий лабораторный театр» и «Актерский лабораторный театр». О последнем следует сказать подробнее, так как он сыграл большую роль в формировании актерского поколения, выступавшего после Второй мировой войны, а также потому, что в его деятельности участвовал Михаил Чехов.

«Актерский Лабораторный театр» был создан в Голливуде в 1941 году известными деятелями театра «Груп» – М. Карновским, Р. Боемом, Дж. Гарфилдом, М. Гореликом и другими. Первоначальными целями коллектива являлись только образовательные задачи – усовершенствование актерского мастерства. Известные профессиональные артисты были объединены единым стремлением и желанием противостоять воздействию коммерческого театра и кинематографа, которые отрицательно влияли на развитие их творчества. Учебную программу составлял репертуар, включающий лучшие произведения национальной и мировой драматургии.

Организационная форма театра представляла собой кооперативное предприятие самих творческих деятелей, не ставящих каких-либо коммерческих целей. Управление деятельностью театра осуществлял избираемый членами коллектива Руководящий комитет, состоящий из числа наиболее авторитетных его участников.

Постепенно «Актерский лабораторный театр» перешел от узконаправленных учебных задач к показу своих лучших работ. Это расширило творческую программу коллектива, которую удачно сформировал один из ведущих актеров М. Карновский: «“Лэб” логически унаследовал лучшие идеалы театра “Груп”. Многие из нас работали в театре “Груп”, и мы продолжаем ве-

рять в его идею постоянного театра – театра, признающего связь между тем, что человек говорит и что он делает» [8]. Эти мысли художника наглядно демонстрируют преемственность задач двух некоммерческих коллективов, объединенных общими целями создания художественного театра.

В отличие от других лабораторных театров в Голливуде учиться пришли не начинающие абитуриенты, а опытные артисты, многие из которых были уже достаточно известны. Они пришли сюда, чтобы повысить свое мастерство, познакомившись с системой Станиславского. Среди этих участников можно назвать Генри Фонда, Грегори Пека, Джессику Тэнди, Хьюма Кронина.

Михаил Чехов работал в театре в качестве режиссера и педагога всего несколько месяцев. Он осуществил постановку «Ревизора» Гоголя. За сложными философскими рассуждениями артисты сумели рассмотреть умение М. Чехова глубоко, оригинально и самобытно понять и осмыслить образ и дать ему смелое, неожиданное и художественное воплощение.

Важную часть деятельности «Американского лабораторного театра» определяла работа с молодыми артистами. Их количество особенно возросло после окончания Второй мировой войны, когда уволенная из армии молодежь пришла в театр. Занятия с начинающими артистами велись в двух студиях – «Лабораторной мастерской» и «Школе-мастерской», где они осваивали элементы актерского мастерства и режиссуры. Выпускником «Лэба» был Джозеф Папп.

Подводя итоги деятельности коллектива, следует отметить, что «за пять лет “Американский лабораторный театр” осуществил 50 постановок по произведениям классических и современных авторов. Он способствовал распространению новой системы актерского творчества и учения Станиславского, продолжил лучшие традиции 1930-х годов» [2, с. 60]. В период войны, время господства коммерческого искусства, «Американскому лабораторному театру» удалось привлечь внимание широких артистических кругов, показав необходимость осуществления принципов художественного театра для сохранения и развития творческого уровня исполнителей. Таким образом, во время войны театр явился прогрессивным педагогическим и художественным центром Америки.

После окончания Второй мировой войны ведущим лабораторным театром стала «Актерская студия». Она была создана в 1947 году Элиа Казаном, Черил Кроуфорд и Робертом Льюисом. Потом долгое время студия работала под руководством Ли Страсберга и стала в 50–60-е годы самой влиятельной школой, откуда вышли почти все «звезды» театра и кино Америки, начиная с М. Брандо, П. Ньюмена и Р. Стайгера до Джейн и Питера Фонда.

Характерно, что началом «Актерской студии» следует считать «Студию 7», созданную для тех же целей обучения актеров по системе Станиславского. Подобно «Актерскому лабораторному театру» «Студия 7» работала только с профессиональными актерами. Эту же практику продолжила и «Актерская студия», так как Ли Страсберг, многолетний ее руководитель, принципиально считал, что система Станиславского – это высшая школа для актера, и обучать ей нужно уже готового актера, знакомого с азами профессии.

«Актерская студия» подобно другим коллективам такого же профиля соединяла обучение с показом спектаклей, подготовленных в процессе проведения своих творческих мастерских. В течение нескольких лет действовал театр «Актерской студии», где были показаны такие выдающиеся произведения, как «Участница свадьбы» К. Маккалерс, «Конченный человек» К. Уиллингхем, «Шляпа, полная дождя» В. Гадзо. Все эти работы раскрыли большое количество актерских удач, особенно в создании психологически трудных образов. Артисты Джулия Харрис, Бен Гадзара, Уильяме Смитерс, Артур Сторх, Пол Ричард, Шелли Уинтерс смогли правдиво донести до зрителей насыщенность характеров, искренность и напряженность чувств своих героев. Но все-таки главным в «Актерской студии» всегда было обучение.

Показательно, что многие внебродвейские театры проходили через студийную стадию, особенно в начале своей деятельности. Так было, например, со многими «малыми» театрами 1920–1930-х годов. Но особую роль студийные занятия сыграли в истории театра «Груп». Созданный американскими последователями К. С. Станиславского, учениками Р. Болеславского, участника Первой студии Московского художественного театра, «Груп» много работал по студийным прин-

ципам, само создание этого театра произошло в форме организации студии при театре «Гилд». Да и весь начальный период, обучение и подготовка первого спектакля протекали в настоящих студийных условиях, когда по примеру Первой студии МХАТа весь коллектив во главе с директорами отправился на все лето за город, где все жили и работали вместе коммуной. Несколько следующих сезонов готовились таким же образом, в летней коллективной студийной работе. В первые годы существования «Группа» даже оплата артистов происходила не в соответствии с занимаемым положением и исполняемыми ролями, а в зависимости от материального уровня – большую плату получали более нуждающиеся в поддержке.

Студийную фазу, как начальную форму театральной организации, прошли и такие важнейшие коллективы 1950–1960-х годов как театры «Круг в Квадрате» (1951), «Нью-Йоркский шекспировский фестиваль» (1954), «Американ Плейс театр» (1964) и многие другие. Особое развитие экспериментальные студии получили в период 60–70-х годов в разгар театрального движения контркультуры и движения офф-офф-Бродвея.

Наиболее ярко черты студийного театра были выражены в деятельности знаменитого «Ливинг-театра» («Живого театра»), в течение многих лет поражавшего зрителей Америки, да и всего мира своим непрерывным экспериментаторством. Заметим, что, несмотря на ряд характерных для офф-Бродвея черт, он с самого начала кардинально отличался от многих других внебродвейских трупп в идеологическом, художественном и организационном планах.

«Ливинг-театр» был основан семейной парой – Джулианом Беком и его женой Джудит Мелайной. Они презирали коммерческий театр, всегда оставаясь от него в стороне. Джудит начала свое театральное образование в Новой Школе драматического искусства под руководством Э. Пискатора. Джулиан намеревался быть сценографом и также посещал лекции выдающегося немецкого режиссера. Джудит хотела стать актрисой, но впоследствии ее захватила профессия режиссера.

Супруги Бек с 1946 года думали о создании театра. Стремилась всегда идти к своей мечте. Получив наследство, в 1951 году Беки сняли помещение театра «Черри Лейн», которое обошлось «в 4100 долларов в год, потом на чердаке, где

уместилось всего 46 зрительских мест, за 90 долларов в месяц» [2, с. 135].

Авторитет руководителей в «Ливинг-театре» был высочайшим, напоминая отношение учеников к гуру. Поэтому, несмотря на скудость средств, Беку и Мелайне удалось из своих учеников и последователей организовать творчески действующую труппу.

Сначала «Ливинг-театр» был экспериментальной студией, все члены которой были крепко объединены, прежде всего, единством взглядов на искусство, а также разделяли одинаковые или очень близкие воззрения в этическом и социальном плане.

Беки основывались на отрицании реализма, который, по их мнению, ассоциировался с другим – ценностями среднего класса. В годы широкого влияния реализма в сценическом искусстве Америки – внешнего жизнеподобия Бродвея, с одной стороны, и углубленного психологического реализма бывших актеров театра «Групп», «Актерского лабораторного театра», всех выпускников «Актерской студии» и большинства внебродвейских театров – Беки и их последователи были редким исключением из правила. Творческие искания основателей «Ливинг-театра» были проникнуты самозабвенной верой в театр «как полумечту, полуритуал, в место, где идет постоянный поиск, где зрителю помогают постичь самого себя, пройти путь от сознательного к бессознательному и, наконец, приблизиться к пониманию природы вещей» [3].

Но для этого, как позднее писал Д. Бек, «надо было изменить сценический язык. В нашем несогласии с натурализмом, с американской версией системы Станиславского мы обратились к современной поэзии, и от нее к поэтическому театру. Мы хотели революции в театре...» [4].

Путь к «революции в театре» лежал через освоение всего, что принес театр, в особенности драматургии нового времени.

Известный критик Р. Брустейн, описывая постановки классики в Америке после Второй мировой войны, особо отмечал работу «Ливинг-театра» над, как он называет, «классикой современности» [5]. Это пьесы «Сегодня мы импровизируем» Л. Пиранделло (которую «Ливинг-театр» ставил дважды, в 1955 и 1959 году), «В джунглях городов», «Что тот солдат, что этот» Б. Брехта и «Трахинянки» Э. Паунда по Софоклу.

Появился театр с новыми принципами творческого развития. В противовес к распространенному и популярному тогда театру психологического реализма и жизненной иллюзии «Ливинг-театр» развивал основы условного театра и обнаженного представления, ориентировался не на разум, а на подсознание. В книге «Народный театр в Америке» К. М. Тейлор пишет о театральном стиле Беков, связывая его с явлениями в других искусствах: «Поскольку общество было равнодушно к запросам человеческой личности, было логично предположить, что реализация этих запросов уходит в сферу подсознательного. В этом случае задача “Ливинг-театра”, заключающаяся в раскрытии подсознательных стремлений личности, становится политически важной. Что представляет собой лучшая поэма Гинзберга “Вопль” как не попытку сказать о невысказанном? И абстрактный экспрессионизм в изобразительном искусстве, и музыка Джона Кейджа – все они были свидетельством тех же убеждений, сводившихся к тому, что наиболее важными для человека ощущениями были те, которые не находили своего выражения. В театре этим идеям служила поэтическая драма, взявшая свое начало в 1920-х годах» [7].

И в организационной части деятельности театра можно легко различить черты, свойственные студийному коллективу. Первоначальное финансирование театра Беки осуществляли за счет личных средств. С момента открытия театра они проводили политику строжайшей экономии. Всем актерам в «Ливинг-театре» платили очень немного, а иногда и совсем ничего, да и сами Беки довольствовались немногим. Перед закрытием театра в 1963 году «дефицит театра составлял 50 тысяч долларов, куда входили 23 тысячи налогов, 4 тысячи долларов арендной платы» [2, с. 137].

История «Ливинг-театра» еще раз остро обозначила основную проблему такой наиболее простой и недорогой формы внебродвейских коллективов, как театров-студий или лабораторных театров – невозможность достичь повышения профессионального уровня постоянного творческого коллектива, сохраняя при этом экономическую нестабильность. Даже очень успешная постановка «Бриг», признанная лучшим внебродвейским спектаклем года, отмеченная премией газеты «Вилледж Войс» («Village Voice»), не спасла театр от закрытия. Поставив во главу угла

художественно-творческие задачи, такие театры обрекали себя на постоянную встречу со значительными финансовыми трудностями. Несмотря на всю экономию перед ними рано или поздно вставала дилемма – либо умереть, либо осуществлять коммерческую направленность. Беки всячески противились тому, чтобы их труппа имела что-либо общее с коммерческой сценой. Когда руководителей «Ливинг-театра» однажды спросили о том, как они отреагируют на успех своей постановки на Бродвее – Д. Мелайна категорически ответила, что не будет иметь к этому никакого отношения. «Если такое случится с нашей постановкой, – продолжал уже Д. Бек, – это будет означать приход революции. Это будет означать, что в мире наступил мир. В противном случае я буду думать, что мы сделали что-то не так» [6, с. 75].

Большой интерес вызывает деятельность такой самобытной труппы, как «Интимный театр» (Intiman Theatre), выбравший это название как дань памяти «Интимного театра», созданного Августом Стриндбергом в 1907 году в Стокгольме. Дело в том, что в штате Вашингтон и в самом Сिएтле обосновалось очень много потомков переселенцев, приехавших из скандинавских стран: шведов, норвежцев, финнов. И хотя все они давно ассимилировались, но большинство помнит и почитает свои национальные корни и хранит им верность.

Театр возник из небольшого самодеятельного кружка, который организовала Маргарет Букер, увлеченная еще в университете скандинавской драмой, в особенности творчеством Г. Ибсена и А. Стриндберга. Профессионально изучать театр Маргарет Букер стала во время студенческой стажировки в Швеции. Позднее она получила приглашение более детально познакомиться с работой Королевского Драматического театра во главе с Ингмаром Бергманом. В 1972 году был поставлен «Росмерсхольм» Г. Ибсена, первый спектакль нового коллектива. Он был показан в Киркланде, небольшом пригороде Сिएтла, в Гончарной студии, приспособленной для сцены и действительно интимного театрального зала на 62 зрительских места. Несмотря на то, что премьера состоялась в тот день, когда в городе бушевала самая сильная в тот год метель, а обогреватель в зале почти не действовал, и замерзающие зрители сгрудились, чтобы согреться, спектакль понравился настолько, что его повторили несколько раз. Поль-

зовались успехом и следующие постановки, хотя каждый раз артистам приходилось вытирать глиняную пыль с декораций и мыть сцену. Так работали полтора года. Затем им предоставили большой зал в Институте искусств. Там уже актерам стали платить зарплату, и было поставлено еще три новых спектакля. Коллектив подтвердил свои профессиональные качества и наглядно показал, что в городе существует активный интерес к серьезному театральному искусству. Поэтому, когда в 1975 году Репертуарный театр Сизгла открыл вторую сцену с залом на 342 места, труппе М. Букер предложили пользоваться ею в течение лета, в «мертвый сезон». К этому времени была сформирована профессиональная труппа, улажены отношения с Актерской ассоциацией «Эквити», и свершился переход коллектива в профессиональный.

Тогда же была окончательно сформулирована художественная программа театра. Небольшой размер зрительного зала был принципиально важен, так как определял интимность контакта между зрителями и исполнителями. Этому же эффекту способствовала вся эстетика «камерного» театра, где главным является постижение правды внутренних душевных переживаний людей через развитие ансамблевой актерской игры и верности замыслам драматурга. Любовь к Стриндбергу и Ибсену, приобщение к скандинавским культурным ценностям художественного руководителя театра М. Букер не ограничивали широты ее эстетических воззрений. По ее мнению, репертуар театра должен был быть составлен из классических и современных пьес авторов масштаба Соффла, Ибсена, Чехова, Стриндберга и О'Нила.

Характерно, что как художественный руководитель театра М. Букер при этом не посягала на постановки произведений Шекспира, столь многочисленных в летних региональных театрах, а чаще всего ставила европейскую драму рубежа XIX–XX веков и лучшие современные американские пьесы, не увлекаясь преходящими модными крайностями.

Театр с самого начала вынужден был из-за отсутствия собственного помещения строиться как летний театр, работающий постоянно и профессионально с июня по октябрь. Ежегодно ставилось пять новых постановок, каждая из которых в первые годы шла три недели, а потом, с ростом зрительского интереса, и четыре недели. В остальное время театр выполняет свои общественные обязательства, совершая гастрольные поездки по школам города и штата, в том числе по сельским районам. Серия представлений «Темные ночи», приуроченных к рождественским праздникам, включала в себя и обязательные благотворительные представления в церквях, библиотеках, обычных домах, а также мастер-классы для юных актеров и художников. В самом театре регулярно проводятся лекции-демонстрации и обсуждения после спектаклей.

Маргарет Букер руководила театром до 1985 года и сумела за эти годы создать коллектив, имеющий ярко выраженное творческое лицо – театра актерского, психологического.

Анализ деятельности многих театральных групп до приобретения ими статуса профессионального коллектива большой художественной формы свидетельствует о важнейшем этапе лабораторного периода их деятельности.

Литература

1. Литаврина М. Г. Американские сады Аллы Назимовой. – М.: Диалог культур, 2012. – 288 с.
2. Самитов Д. Г. В зеркале Бродвея: История, социология, менеджмент некоммерческих театров США. – М.: РАТИ-ГИТИС, 2008. – 200 с.
3. Beck J. Why Vanguard? Value Experimental Theatre Discussed // New York Times. – 1959. – March, 22.
4. Biner P. The Living Theatre. – New York, 1972.
5. Brustein R. America and the Classics. Theatre Profiles 7, Theatre Communications Group. – New York, 1986.
6. Glover W. In Living Theatre // Theatre Arts. – 1961. – December.
7. Taylor K. M. People's Theatre in America. – New York, 1972.
8. Theatre Arts Magazine. – 1964. – June-July.

References

1. Litavrina M.G. *Amerikanskie sady Ally Nazimovoy [American Gardens of Alla Nazimova]*. Moscow, Dialog Kultur Publ., 2012. 288 p. (In Russ.).

2. Samitov D.G. *V zerkale Brodveya: Istoriya, sotsiologiya, menedzhment nekommercheskikh teatrov SSHA [In the Mirror of Broadway: History, Sociology, Management of non-profit Theatres of the USA]*. Moscow, RATI-GITIS Publ., 2008. 200 p. (In Russ.).
3. Beck J. Why Vanguard? Value Experimental Theatre Discussed. *New York Times*, March, 22, 1959. (In Engl.).
4. Biner P. *The Living Theatre*. New York, 1972. (In Engl.).
5. Brustein R. *America and the Classics. Theatre Profiles 7, Theatre Communications Group*. New York, 1986. (In Engl.).
6. Glover W. In Living Theatre. *Theatre Arts*, December, 1961. (In Engl.).
7. Taylor K.M. *People's Theatre in America*. New York, 1972. (In Engl.).
8. *Theatre Arts Magazine*, June-July, 1964. (In Engl.).

УДК 792

ХОРРОР КАК ЖАНР ДРАМАТИЧЕСКОГО СПЕКТАКЛЯ: «ПЕРЕД ЗАХОДОМ СОЛНЦА» В НОВОСИБИРСКОМ ТЕАТРЕ «СТАРЫЙ ДОМ»¹

Флеенко Дарья Алексеевна, кандидат культурологии, доцент кафедры истории театра, литературы и музыки, Новосибирский государственный театральный институт (г. Новосибирск, РФ). E-mail: da-sdr1@yandex.ru

В статье проанализирована тенденция современного режиссерского театра к расширению жанровых границ через освоение опыта других видов искусств. Отмечается интерес драматического театра к традиционному кинематографическому жанру хоррора. Режиссерами все чаще предпринимаются попытки адаптировать его к театральному языку, через его оптику прочитать театральный текст. Внимание режиссеров к жанру хоррора осмыслено в контексте поиска новых путей проявления трагического модуса на сцене. Обращение к этому жанру позволяет открыть новые возможности для создания атмосферы неопределенности, беспокойства, экзистенциального страха на сцене, театральными средствами ввести зрителя в состояние переживания соответствующих чувств.

На материале спектакля «Перед заходом солнца» по пьесе Г. Гауптмана в постановке Антона Маликова (Новосибирский драматический театр «Старый дом») рассмотрены возможности реализации элементов жанра в сценическом пространстве и их влияние на раскрытие и интерпретацию смысла пьесы. Вплетение элементов хоррора в интеллектуальную драму связано со стремлением создателей спектакля отойти от социальных и политических интерпретаций и проявить ее трагическую природу через трансляцию первого уровня существования жанра ужаса, ориентированного на способность зрителя домыслить внешне бытовую историю как страшную, мистическую, пугающую.

Ключевые слова: спектакль, хоррор, Г. Гауптман, «Перед заходом солнца», театр.

HORROR AS A GENRE OF THE DRAMA PERFORMANCE: “BEFORE SUNSET” IN NOVOSIBIRSK THEATRE “OLD HOUSE”

Fleenko Darya Alekseevna, PhD in Culturology, Associate Professor of Department of Theater History, Literature and Music, Novosibirsk State Theatre Institute (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: da-sdr1@yandex.ru

The article deals with an important trend of the modern theater directing to the expansion of genre boundaries. This expansion is associated with learning from other arts. Drama theatre in Russia of the beginning of the 21st century is interested in horror genre, which is traditionally related to cinema and literature. Increasingly,

¹ Статья подготовлена при финансовой поддержке РФФИ и Министерства образования, науки и инновационной политики Новосибирской области в рамках научно-исследовательского проекта №17-14-54001 «Новосибирское сценическое искусство 1980–2000-х годов в фокусе современного театроведения».