

2. Rukopis' P.G. Knyazeva. Is rukopisnogo naslediya nashego goroda [Manuscript of PG Knyazev. From the manuscript heritage of our city]. *Kushnikova M., Sergienko V., Togulev V. Stranitsy istorii goroda Kemerova. Kniga vtoraya [Kushnikova M., Sergienko V., Togulev V. Pages of the history of the city of Kemerovo. The second book]*. Kemerovo, Sibirskiy rodnik Publ., 1998. 666 p. (In Russ.).
3. Sechin V. Tragediya, ili Dzhul'etta na shpil'kakh [Tragedy, or Juliet on the stilettos]. *Teatr [Theater]*, 1967, no. 5, p. 35. (In Russ.).
4. Fradkin I.M. *Bertold Brekht. Put' i metod [Berthold Brecht. Way and method]*. Moscow, Nauka Publ., 1965, p. 198. (In Russ.).

УДК 792

### «ТЕАТР ЧЕТВЕРТОЙ УЛИЦЫ» ДЭВИДА РОССА В США

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

В статье поднимается тема существования некоммерческих театров в США. Художественный театральный коллектив не может развиваться без творческих идей и одновременно без дополнительных общественных источников финансирования, что является актуальным для современной России. Тип камерного театра является распространенной формой в некоммерческом направлении театральных коллективов в США. Сущность камерной формы отражает развитие театральных коллективов на примере существовавших ранее американских «малых» театров и европейских групп. Творческие и организационные принципы «Театра Четвертой улицы» Дэвида Росса отражают развитие новых принципов некоммерческого движения. Психологическая драма требовала небольшого помещения, минимального пространства между артистами и зрителями, чему полностью соответствовал тип камерного драматического театра. Формируясь вокруг яркой творческой индивидуальности – Дэвида Росса – коллектив старался показать публике результаты своей работы. Долгосрочное планирование репертуара позволило ввести абонементную систему, закрепить своего зрителя и сделать его постоянным. Это дало относительную материальную стабильность для развития и творческого совершенства показа классического репертуара. Д. Россу удалось собрать талантливую труппу, что позволило существенно улучшить, по словам современников, качество представляемых спектаклей. Число некоторых из них даже для сегодняшних драматических театров было рекордным. Неповторимый творческий путь развития театра и репертуарная политика, основанная на пьесах Г. Ибсена и А. Чехова, сделали его уникальным для своего времени.

**Ключевые слова:** камерный театр, А. Стриндберг, Камерный театр Таирова, Дэвид Росс, Г. Ибсен, «Вишневый сад», «Дядя Ваня», А. Чехов, Театр «Четвертой улицы».

### “4TH STREET THEATRE” BY DAVID ROSS 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

The article raises the subject of the existence of non-profit theatres in the United States of America. An artistic theatrical ensemble cannot develop either without creative ideas or without additional public sources of financing, which seems to be relevant for Russia nowadays. The type of a chamber theatre is a

common form in the sphere of the nonprofit theatre groups in the United States of America. The nature of the chamber form reflects the development of theatre groups on the example of the previously existing American “little” theatres and European groups. The creative and organizational principles of the “4th Street Theatre” by David Ross reflect the development of new principles of the non-profit movement. Psychological drama required a small room, a minimum space between artists and audience, what completely corresponded to the type of chamber drama theatre. Forming around the bright creative individuality, what David Ross was, the troupe wanted to show the results of its work to the audience. Long-term planning of the repertoire made it possible to introduce a subscription system, consolidate theatre’s spectator and make him permanent. This gave relative financial stability for the development and creative perfection for the run of the classical repertoire. David Ross managed to assemble a talented troupe, what significantly improved, according to the contemporaries, the quality of the performances. The number of some of them, even for today’s dramatic theatres, was a record. The unique creative way of development of the “4th Street Theatre” and the repertoire policy, based on the plays of H. Ibsen and A. Chekhov, made the theatre unique for its time.

**Keywords:** chamber theatre, A. Strindberg, The Kamerny Theatre by Tairov, David Ross, H. Ibsen, “Cherry Orchard,” “Uncle Vanya,” A. Chekhov, the “4th Street Theatre”.

Рассмотрим наиболее распространенную среди некоммерческих театров организационную модель – камерный театр. Сами условия деятельности некоммерческих коллективов заранее обрекали большинство из них на принадлежность именно к форме камерного театра, потому как договор актерского профсоюза Эквити с Лигой некоммерческих театров ограничивал вместимость зрительного зала 299 местами. Кроме того, их прямые исторические предшественники – «малые театры» 1910–1930-х годов разрабатывали именно эту форму. Американские «малые» театры тех лет создавались под большим влиянием европейских, в том числе таких как театр «Аббатства», Камерный театр М. Рейнгаардта, Интимный театр А. Стриндберга, Театр «Старая голубятня» Ж. Копо. С другой стороны, один из руководителей «Гилда» Л. Лангер подчеркивает, что появление «малых» театров было «реакцией на огромные залы, которые были построены в стране в викторианский период. Деятельность Уинтропа Эймза, результатом которой стало создание небольшого театра в Нью-Йорке, породила тенденцию «измельчания»: американские театры становились все меньше и меньше, пока актеры и актрисы не уселись почти на колени зрителям. Это было по душе актерам-любителям, которые были почти лишены способности игры на большие аудитории» [4, с. 83].

Однако дело было не только в неумении актеров-любителей, но в том, что камерный театр везде и всегда характеризовался стремлением

превратить сцену в место интимной встречи актера и зрителя, большой притягательностью психологических проблем.

В Западной Европе впервые камерные театры получили широкое распространение в начале XX века, вместе с утверждением «новой драмы» и новой манеры игры. По словам А. Стриндберга, камерные театры как бы уже в самом своем названии несут программу: «перенести в драму идею камерной музыки – интимный метод, многозначительный мотив, заботливую обработку» (см. [9, с. 70]).

Новейший психологический реализм в драме и исполнении как раз и требовал небольшого помещения, близости между исполнителями и зрителями, когда видны глаза артиста, тончайшие душевные движения на его лице, актер может говорить, не напрягая голоса. Определяя цели своего интимного театра и камерного спектакля вообще, А. Стриндберг далее писал: «...в драме мы ищем доминирующего значительного мотива, но с известным ограничением. В трактовке мы избегаем подчеркиваний, рассчитанных эффектов, акцентов, вызывающих рукоплескания, блестящих ролей, сольных номеров. Художник не должен быть связан определенной формой, оттого что мотив определяет форму. Отсюда свобода в трактовке, связанной лишь с единством и ощущением стиля концепции» (см. [9, с. 70]).

В камерной атмосфере театра исполнители кажутся доступными публике, эмоционально втянутой в действие спектакля. Вместе с тем ка-

мерный театр является формой, ограничивающей круг затронутых тем, сценических средств выражения, количество актеров и зрителей.

А. Я. Таиров, создавая свой Камерный театр, писал, что он так назвал свое детище не потому, что хотел этим названием связать хоть в чем-то себя или свое творчество. «Ни к камерному репертуару, ни к камерным методам постановки и исполнения мы отнюдь не стремились» [6, с. 96], – объяснял он. Главным для него было другое – отношение аудитории: «Мы хотели работать вне зависимости от рядового зрителя, этого мещанина, крепко засевавшего в театральные залы, мы хотели иметь небольшую камерную аудиторию своих зрителей, таких же неудовлетворенных, беспокойных и ищущих как и мы» [6, с. 96]. Для американских камерных театров эта сторона была чрезвычайно важной, также как и особая направленность творчества.

По сравнению с лабораторными, камерные театры представляли более высокую организационную форму. Они обычно также складывались вокруг какой-нибудь незаурядной творческой личности, но их задачи были другими, чем у лабораторных театров. В творческом плане камерные театры хотя и проводили эксперименты, но главное внимание уделяли не самому процессу поиска и опыта, а задаче показа зрителям результатов своей работы. Обычно такие некоммерческие коллективы арендовали театры на относительно длительный срок или имели собственные помещения, что способствовало их более длительному существованию. Это могли быть переоборудованные под зрительные залы бывшие кинотеатры, дискотеки, склады, кафе и другие здания.

Спектакли проводились согласно заранее спланированному календарному плану. Это позволяло многим камерным театрам продавать абонементы на спектакли и, таким образом, закреплять своего зрителя. Выдержанные в классических традициях, предпринимающие более широкую творческую деятельность по освоению драматургического материала, камерные театры привлекают более широкую зрительскую аудиторию. Это дает им возможность иметь большую материальную независимость, нежели студиям.

В отличие от в основном составленных из любителей, пусть и просвещенных, «малых» теа-

тров раннего периода в камерных театрах после Второй мировой войны труппа преимущественно формировалась из числа молодых, неизвестных, но профессиональных актеров. Репертуар составляли произведения, имеющие высокую драматургическую ценность или близкие по творческим устремлениям. В организационном смысле камерный театр тоже стоял на высшей линии; кроме руководителя-режиссера там почти всегда были руководитель-менеджер, сотрудник литературной части, даже рекламный агент.

В межвоенные годы классической моделью камерного театра был «Провинстаун» (основан в 1915 году), который все пятнадцать лет своего существования принципиально сохранял камерную форму: все время оставался в небольшом театре, старался работать с постоянным коллективом, хранил верность избранному пути экспериментирования в области новой американской драмы.

После Второй мировой войны гораздо труднее найти среди некоммерческих театров такой эталонный коллектив, который столь долгий срок сумел бы сохранить чистоту избранной формы. Пожалуй, ближе всего принципам камерного театра отвечала деятельность «Театра Четвертой улицы» под руководством Дэвида Росса.

Сын богатого бизнесмена, готовивший себя к карьере раввина, Д. Росс, обучаясь теологии в университете, «заболел» театром и затем посвятил ему всю свою недолгую жизнь. Сначала он загорелся желанием стать артистом, но даже занятия с самим Страсбергом не помогли этому. Тогда в 1954 году он организовал на собственные деньги театр в районе Гринвич Вилледж в Нью-Йорке и стал в нем режиссером и руководителем.

Это был камерный театр, где важное значение играли артистический ансамбль и определенная репертуарная политика, Д. Росс предназначал свой театр преимущественно для пьес А. Чехова и Г. Ибсена, хотя поставил также «Гадибук» Анского, «Пасху» Стриндберга и «Месяц в деревне» Тургенева.

Подобно многим другим некоммерческим коллективам театр Росса располагался в помещении, мало подходящем для сценических представлений – это был вытянутый зал размерами 100 на 25 метров. Сооружение привычной для постановок «новой драмы» сцены-коробки было

не по карману. Поэтому Росс решил устроить в центре сцену-арену квадратной формы, которая делила зрительный зал на две равные половины, где размещались 143 зрителя. Впоследствии такой тип сцены получил название центральной сцены или двухсторонней арены.

Хотя сцена-арена для некоммерческих театров не была чем-то новым, но ее использование для постановок пьес Чехова и Ибсена было смелым и неожиданным решением. К судьбе театра Д. Росса можно с полным правом отнести слова У. Макнейла Лоури: «Подлинный театр никогда не начинается со здания, но с неумолимой решимости одного направляющего таланта» (см. [3, с. 98]).

Денег у Росса было очень мало, но он понимал, что его планы будут иметь шансы на успех только при том условии, если в театре появится стабильная актерская группа, объединенная едиными художественными задачами. Несмотря на ограниченные средства, Россу удалось собрать талантливую труппу из молодых актеров, к которым присоединились опытные мастера из закрывшегося театра «Групп», и очень удачно поставить «Три сестры» Чехова. Спектакль получил признание зрителя и прошел 102 раза. Театральный критик Б. Аткинсон, отмечая его достоинства, написал, перефразируя Чехова, слова, которые можно было бы поставить эпиграфом к деятельности Д. Росса: «Этот спектакль дал нам представление о том, какой прекрасной могла быть жизнь, если бы люди научились думать и бороться» [2, с. 20].

Затем Д. Росс обратился к «Вишневому саду». Критика единодушно отмечала, что это действительно был «американский Чехов», и что «Росс лучше, чем кто-либо другой сумел освободить русского автора от ненужной риторики» [2, с. 19].

В 1956 году Д. Росс осуществил свой самый лучший чеховский спектакль – постановку «Дяди Вани», которая явилась одной из значительных работ театра и была показана 257 раз. Немаловажная заслуга в ее успехе принадлежала Ли Страсбергу, который был приглашен Россом в качестве консультанта. Страсберг, как уже отмечалось, был приверженцем и страстным почитателем системы Станиславского, которую он изучал еще в «Американском Лабораторном театре», а затем развивал в театре «Труп» и «Актерской студии».

Страсберг помог усилить труппу Росса своими учениками и последователями и привлек ветеранов театра «Групп» – Фрэнкота Тона, Мориса Карновского, Филлипа Леба.

Осуществляя постановки цикла пьес А. Чехова, Росс пошел по новому для американского театра того времени пути. Он не стремился воссоздать в своих спектаклях специфически русскую атмосферу, а пытался открыть в них близкое сознанию и духовной культуре современных американцев, отразить идеи и мысли своего поколения. В маленьком зале, где не существовало никакой дистанции между публикой и актерами, герои делились со зрителями самыми сокровенными мыслями, раскрывая сложный внутренний мир своих героев.

Учитывая специфику сценического пространства, Д. Росс первым в американском театре отказался от имитации жизни во всех ее подробностях. На крошечной сцене в центре зала невозможно было разместить достоверные декорации. Поэтому место действия решалось режиссером условно, через ряд выразительных деталей. Декорации приносили и уносили во время действия по узким проходам, актеры выходили на сцену из зрительного зала. Условность, театральность приемов не была самоцелью для режиссера, она органично вытекала из природы пьес Чехова. Как отмечают историки, для режиссерского метода Д. Росса были характерны лаконизм, условность, упрощение, экономия средств. Его постановочные приемы были основаны на обостренной выразительности, которую дополнял лиризм игры актеров, и публика быстро приняла предлагаемые обстоятельства, происходящие на сцене-арене.

Слаженный ансамбль представителей разных поколений американских актеров, объединенных общей школой игры, позволил достичь высоких художественных результатов и во второй постановке «Вишневом саду». Когда телекомпания СиБиЭс организовала телепередачу, посвященную К. С. Станиславскому и его системе, то именно актеры «Театра Четвертой улицы» были приглашены, чтобы рассказать о новаторском методе. Артисты не только говорили о своей новой работе над ролями, но и показали сцены из спектакля «Дядя Ваня», шедшего тогда в театре.

«Дядя Ваня» стал одним из первых некоммерческих спектаклей, которые были экранизиро-

ваны. Как подчеркивал Фрэнкот Тон, до недавнего времени «идея экранизации такой пьесы выглядела бы довольно глупым шагом. Рыночные условия не позволили бы идти на финансовый риск» [8, с. 39]. Чтобы избежать возможных материальных потерь, были использованы советы и прогнозы специалистов, которые подтвердили, что при сокращении некоторых эпизодов, фильм окупит расходы. «Дядя Ваня» был снят на киноленту под руководством М. Парсонет с участием только актеров, занятых в оригинальном спектакле. Он был хорошо принят зрителем и принес прибыль. Успех чеховских пьес помог Россу компенсировать те средства, которые он вложил в свой частный театр первоначально и те, которые были потеряны от малой посещаемости ранних спектаклей.

Освоив стилистику Чехова, Д. Росс приступает к ибсеновскому циклу. Он столь же серьезно и основательно готовится к постановке драм Ибсена, видя в его «здоровой морали» нравственный и художественный противовес пессимизму и нигилизму современной драмы. Ибсена на Бродвее не ставили очень долгое время, поэтому деньги на цикл его пьес дали многие представители «интеллигенции Бродвея» и среди них драматурги Артур Лорентс и Уильям Индж, режиссер Джошуа Логан, знаменитые актеры Род Стайгер и Эли Уоллах.

Намечалось поставить пять пьес Ибсена: «Иун Габриэль Боркман», «Привидения», «Кукольный дом», «Гедда Габлер» и «Когда мы мертвые пробуждаемся». Однако планы изменились, когда первый же ибсеновский спектакль – «Гедда Габлер» – стал не просто большим успехом театра, а «смэшем», который каждый театрал должен был посмотреть. Он был признан лучшей пьесой сезона 1960/61 года, в Нью-Йорке. Центральную роль исполнила актриса Энн Мичем, которая была отмечена специальным призом сезона за лучшее исполнение. «Гедда Габлер» имела большой финансовый успех. Постановка приносила 300 долларов прибыли в неделю и выдержала рекордное количество для некоммерческих театров спектаклей – 340 [5, с. 88].

На доходы от «Гедды Габлер» Росс поставил «Привидения» и «Росмерсхольм». Затем в 1963 году он снял театр, где зал был в три раза больше и показал в нем «Вишневым сад» Чехова

и «Месяц в деревне» Тургенева. Хотя спектакли были хорошо встречены публикой и критикой, но прежнего успеха не было. Большой театр требовал больших расходов. Деньги скоро кончились. Росс уехал в путешествие в Англию, затем очень тяжело заболел и умер в 1966 году.

«Театр Четвертой улицы» просуществовал восемь лет, в течение которых была осуществлена постановка одиннадцати пьес, и закрылся, когда его программа была исчерпана. За достаточно короткий период деятельности театра Д. Росс израсходовал 130–150 тысяч долларов, которые в большей степени складывались из полученной театром прибыли за счет продажи билетов, а также авторских прав от кино и телевидения. От Дэвида Росса можно было ждать новых достижений и открытий, но этому помешала его безвременная смерть.

Итак, некоммерческие театры, начиная со второй половины 1940-х годов озаменовали появление первых драматических трупп новой генерации. Рассматриваемая выше история развития «Театра Четвертой улицы» показала его художественную и организационную целостность в рамках единого направления. В целом впоследствии театральные формы росли и усложнялись. На этапе возрождения преобладали студии и лабораторные театры, а также камерные. Кульминацией движения некоммерческих театров стали пятидесятые годы, познакомившие зрителей с яркими художественными явлениями и ставшие свидетелями расцвета этого движения. Во время роста и расцвета мы видим постепенное уменьшение количества студий, переход многих из них в тип камерного театра, который и становится самым распространенным, как это было у «Театра Четвертой улицы». Наряду с этим происходит процесс увеличения художественного и организационного разнообразия, появляются такие новые и крупные формы, растет жанровое разнообразие – мюзиклы, варьете.

С другой стороны, как показала практика, успех, популярность, приумножение поступающих средств приближает некоммерческий театр к коммерческой основе деятельности. Они оказываются вынужденными представлять «хиты» – мюзиклы и комедии и часто делают это творчески и с проблеском эксперимента. Кризис движения в особенности показал, что среди некоммерче-

ских театров, желающих оставаться «на плаву», создается так называемый «синдром хитов», в зависимость от которого на практике часто попадает театральный коллектив. Привлечение большого числа зрителей обычно сочетается с отказом от творческих исканий и экспериментов, что в конечном итоге разрушает главную концепцию существования некоммерческого театра. Парадокс камерного театра в том, что он стремится вырасти, но чем более театр укрупняется, тем меньше свободы в его действиях и творческих планах. В конце концов, некоммерческий театр становится жертвой своего успеха, и в результате наступает момент, когда он теряет свои экономические силы, когда он уже не в состоянии не принять поражение. Такой театр либо превращается в коммерческий, либо умирает. Именно поэтому некоторые некоммерческие труппы, боясь потерять свое первоначальное значение, предпочитают

оставаться камерными, сохранив при этом свое творческое своеобразие.

Таким образом, американские камерные театры явились и сегодня являются яркими театральными коллективами. В США во многих городах в условиях дефицита продолжают существовать множество камерных трупп, проповедующих художественные принципы и творческие программы ради своих некоммерческих целей. Для этого они используют средства многочисленных общественных и частных фондов, индивидуальных пожертвований и корпоративных ассигнований. Это дает возможность исключить в доходной части бюджета только участие самого театра (продажа билетов, сопутствующих товаров, авторских прав на постановки и т. п.). Значительная роль разнообразных пожертвований в обеспечении деятельности театрального коллектива стала важным фактором его развития.

#### Литература

1. Американский театр. Группа театральных коммуникаций. – Нью-Йорк, 2000.
2. Аткинсон Б. «Вишневый сад» Чехова; русская пьеса на сцене Четвертой улицы // Нью-Йорк Таймс. – 1955. – 19 окт.
3. Искусствоведение. Американский театр, 1936–1961. – Гранд Фокс: Университет Северной Дакоты, 1987. – Т. VII.
4. Лангер Л. Волшебный занавес. – Нью-Йорк: И. П. Даттон и К<sup>о</sup>, 1951.
5. Литтл С. Офф-Бродвей: Пророческий театр. – Нью-Йорк, 1972.
6. Таиров А. Я. Записки режиссера. Статьи, беседы, речи, письма. – М.: ВТО, 1970.
7. Тёрк Ф. Дж., Галло Р., Стратегии финансового менеджмента для организаций исполнительских искусств. – Нью-Йорк: Американский совет по искусству, 1984.
8. Френкель Л. «Дядя Ваня», с Четвертой улицы к фильму // Театральное искусство. – 1957. – Окт.
9. Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX–XX веков / под ред. А. А. Гвоздева. – Москва; Ленинград, 1939.

#### References

1. *Amerikanskiy teatr: Gruppya teatral'nykh kommunikatsiy [American Theatre. Theatre Communications Group]*. New York, 2000. (In Eng.).
2. Atkinson B. "Vishnevyy sad" Chekhov; russkaya p'esa na stsene Chetvertoy ulitsy [Atkinson B. Chekhov's "Cherry Orchard"; Russian Play Offered on 4th Street Stage]. *The New York Times*, October 19, 1955.
3. *Iskusstvovedenie. Amerikanskiy teatr; 1936-1961 [Theatre History Studies. The American Theatre, 1936-1961]*. Grand Forks, Universitet Severnoy Dakoty Publ., 1987, vol. VII. (In Eng.).
4. Langer L. *Volshebnyy zhanaves [The Magic Curtain]*. New York, I. P. Datton and K<sup>o</sup> Publ., 1951. (In Eng.).
5. Littl S. *Off-Brodvey: Prorocheskiy teatr [Off-Broadway: The Prophetic Theatre]*. New York, 1972. (In Eng.).
6. Tairov A. Ya. *Zapiski rezhissera. Stat'i, besedy, rechi, pis'ma [Director's Notes. Articles, talks, speeches, letters]*. Moscow, VTO Publ., 1970. (In Russ.).
7. Terk F.Dzh., Gallo R. *Strategii finansovogo menedzhmenta dlya organizatsiy ispolnitel'skikh iskusstv [Financial Management Strategies for Arts Organizations]*. New York, Amerikanskiy sovet po iskusstvu Publ., 1984. (In Eng.).
8. Frenkel L. "Dyadya Vanya", s Chetvertoy ulitsy k fil'mu [‘Uncle Vanya’, From Fourth Street to Film]. *Teatral'noe iskusstvo [Theatre Arts]*, October, 1957. (In Eng.).
9. *Khrestomatiya po istorii zapadnogo teatra na rubezhe XIX-XX vekov [Chrestomathy on the Western Theatre History at the turn of the 19<sup>th</sup>-20<sup>th</sup> Centuries]*. Moscow; Leningrad, 1939. (In Russ.).