

**СНАЧАЛА** я решил написать свою статью в форме диалога. Потом я понял, что она может вылиться лишь в монолог: ведь никто не захочет говорить со мной на эту болезненную тему. Причем в монолог о том, чего никогда не могло произойти. Так как это явный признак театра абсурда, а я являюсь убежденным его противником, то пусть уж у меня будет просто статья как статья.

Говорят, Бертольд Брехт однажды сказал, что ему хотелось бы сделать такой эксперимент: разделить сцену на две части, поставить на одной абсурдистскую пьесу «В ожи-

век пытается вам помочь и в свою очередь дает вам имена и телефоны еще двух-трех человек — «для контактов». Они также пытаются вам помочь и дают еще несколько имен. И так далее — до бесконечности. Но, несмотря на длительность этой «игры», мне так и не удалось до сих пор встретиться с человеком, который действительно помог бы мне поступить на работу.

Объяснение этому найти легко. Театр в нашей стране с экономической точки зрения — всегда крах. Согласно данным Актерской лиги, 80 процентов ее членов — безработные. Цифра, которая в любой

Тем, кто, прочитав эти строки, скажет «как это прекрасно!», я отвечу: это не прекрасно. Это нормально. Это единственный путь для развития искусства всюду и всегда. И тот факт, что в Америке этот путь закрыт, объясняет причины загнивания нашего искусства. Как объясняет и существование страшной и жестокой паутины: системы энтрепренерства. Театр в США более, чем в любой другой стране Запада, является бизнесом. И непреложно подчиняется самым жестоким его законам. Продюсер заинтересован в постановке при наименьших затратах и с перспективной наибольшей прибыли. Его интерес к творческому процессу ограничен лишь одним вопросом: а найдет ли сбыт результат этого процесса? И каковы будут доходы? Естественно, что он заинтересован лишь в том, чтобы спектакль принес деньги в рекордно короткий срок. Поэтому как максимум для работы над спектаклем режиссеру отпускается... три недели! Продюсер обычно требует, чтобы в спектакле было занято как можно меньше актеров. Чтобы декорации сводились к минимуму: «Лишь бы было красивенько». Чтобы не было лишних актов и смен декораций — ведь для этого требуются дополнительные рабочие. Не надо опытов. Не надо поисков. Не надо экспериментов: «Пусть по старинке, зато этот товар уже нашел сбыт»... Зачастую продюсеры даже не платят актерам за репетиции, и лишь накануне генеральной, определив, «товар» эта пьеса или «не товар», босс начинает платить актерам.

Все это антиестественно и никакого отношения к искусству иметь не может. Ведь спектакль — любое произведение искусства — должен вызревать без лихорадки, без болезненных отклонений. Только тогда люд будет здоровым и полезным для людей. Декорации к спектаклю, — и это известно каждому, — тоже не украшательство, а полноценное искусство, призванное как можно ярче раскрыть идею пьесы. Учитывая систему оплаты, у которой я только что рассказал, большинство наших театральные деятели вынуждено свою основную профессию превратить в «хобби», а зарабатывать себе на жизнь где и как угодно. Только не в театре.

И последнее: цены. Это тоже — одно из средств торможения. Высокие цены на билеты сделали наш театр развлечением, причем развлечением, доступным лишь элите. Вспомним историю. Вспомним, как создавались произведения, которые стали классическими потому, что они в первую очередь были народными. Вспомним имена Софокла, Шекспира, Мольера, Голдони. Да, и в их времена существовали придворные театры. Но помнит ли сейчас кто-либо хоть одну из постановок, созданных специально для «двора» и для дворцовой свиты? Произведения, написанные для широких народных масс, увиденные и одобренные народом, живут до сих пор. А может ли сегодня простой зритель затратить не только пятьдесят, пусть даже двенадцать долларов, чтобы увидеть и оценить тот или иной спектакль?!

Наш пациент-театр жестоко болен. Но чтобы выздороветь, он нуждается не в терапии с помощью витаминов, а в операции радикальной: «пересадке сердца».

И пока наша борьба не увенчается успехом, думается, мне предстоит играть одну из самых грустных ролей в том варианте абсурдистской пьесы, о которой я сказал в самом начале своей статьи.

(«Дейли уорлд».)

НЬЮ-ИОРК.

## ТЕАТР

# ИСПОВЕДЬ «ИСПОРЧЕННОГО» ЧЕЛОВЕКА

Боб ЛАМЕР, режиссер.

дании Годо», а на другой — произведем не настоящего искусства, реалистическую пьесу о строительстве социализма, написанную в традициях социалистического реализма. Мать без преувеличения утверждает, что моя судьба — это одновременная «игра» на двух таких площадках.

Первые сигналы о том, что мне предстоит столкнуться с абсурдом, поступили ко мне, когда я еще работал в Германской Демократической Республике. Мне повезло: мне удалось здесь учиться, а затем работать в течение пяти лет. Из ГДР я отправил несколько писем в театры США, предлагая свои услуги. Оставшееся полгода до возвращения в США стену моей комнаты украшала телеграмма следующего содержания: «Дорогой мистер Ламер! Благодарим Вас за письмо. К сожалению, должны Вам сообщить, что у нас и так имеется слишком много театральных режиссеров. Слова «у нас» в данном случае могут быть отнесены к любому профессиональному провинциальному театру США. Да будет Вам известно, что нашим театрам не хватает ни мысли, ни денег, ни возможностей, за исключением, может быть, таких крупных ансамблей, как канадский Стратфордский театр или комплекс в Миннеаполисе. Добиться своего смог лишь известный Линкольн-центр. Мы же возлагаем надежды только на далекое будущее».

На Вашем месте я бы оставался там, где существует государственная финансовая поддержка для развития искусства, чего не существует в нашей стране, несмотря на бесконечные и возвышенные речи. Известные наши режиссеры, такие как Алан Шнейдер, Джон Хирш и другие, большею частью времени ходят «в простое». Лучшие Вам пожелания и оставайтесь там, где Вы находитесь в настоящее время. С уважением...»

Несколько растерянный от такого ответа (правда, лишь несколько), я вернулся к своим «будничным» делам. Я только что поставил пьесу, только что закончил писать вторую. Но наступил момент, и я запамятовал свои книги, записки, пластинки. Я был убежден, что моя работа, мое умение требуются моей родине — США. В середине октября 1971 года я вылетел в Нью-Йорк.

И здесь с самого начала я вступил в игру. Очень странную игру, которая прерывалась лишь в те считанные дни, когда я должен был работать. Работать где угодно, лишь бы не умереть с голоду. Эта игра называлась «контакты» и заключалась в следующем. Вы звоните, добиваетесь и встречаетесь с каждым, кто, по вашему мнению, связан с театром. Этот некий чело-

иной сфера считалась бы недопустимой, считается естественной для такой сферы, как театр. Для меня же наиболее потрясающим было даже не экономическое, а, так сказать, творческое состояние наших театров. Каждая пьеса, которую мне доводилось увидеть, неизменно убеждала меня в том, что искусство драматического театра в нашей стране неуклонно падает. Отсутствует художественности как страшная печать лежит на всем американском театре. Я не хочу здесь анализировать ни пьесы, ни постановки, которые мне довелось посмотреть. Отмечу только одно: все они представляют собой механическое соединение событий из жизни человека без малейшего желания осмыслить их, без стремления понять: так уж важны для героя пьесы эти случайные для его существования эпизоды?!

Беседы, которые мне довелось вести с моими американскими коллегами, нередко ставили меня в тупик. Я спрашивал их о том, какие мысли вызывает у них современный театр, что они мечтают сыграть в будущем. Но никогда не слышал в ответ: «Хочу поставить «Антигону» в современной интерпретации как протест против войны во Вьетнаме»... Все, с кем я говорил, долго и с величайшими подробностями рассказывали мне, где, когда, с кем и что они играли в последний раз. Видимо, воспоминания доставляли им огромное наслаждение.

Допускаю, я — человек «испорченный». Ведь в течение пяти лет я работал в театрах, получавших государственную помощь. Каждый работник этих театров как творческий, так и технический имел соответствующую профессиональную подготовку. Государство обучало его в специальных школах и институтах, да еще платило ему стипендию. У нас у всех были подписаны трудовые договоры, и все мы знали, что о хлебе насущном нам не надо беспокоиться. Мы могли намечать наши творческие планы, мы коллективно отбирали пьесы для постановок, коллективно обсуждали их, коллективно ставили. Вся работа строилась так, чтобы быть уверенными: каждый член коллектива получает все возможности для творческого роста.

## ВМЕСТО ПОСЛЕСЛОВИЯ.

Когда готовился этот номер, мы позвонили в редакцию газеты американских коммунистов и сообщили им, что хотим опубликовать статью режиссера Боба Ламера, и спросили, нет ли изменений в его судьбе. «Нет, никаких изменений в его жизни нет, — ответили нам коллеги из «Дейли уорлд». — Если не считать изменений к худшему». Мы не стали уточнять, что означают эти слова: «к худшему». Видимо, искренность и горечь, с которой была написана исповедь Боба Ламера, человека, как он сам сказал о себе, «испорченного» реальностью социалистического общества, не прошли для режиссера безнаказанными...