

ПОД УДАРАМИ КРИЗИС У порога без КРИЗИС АМЕРИКАНСКОГО ТЕ

М. Советское искусство. 30-го апреля 1932г.

«Самая шумная, людная и веселая улица стала пустой и мрачной».

МАКОЛЕЙ.

Да, она действительно стала мрачной. Ее бесконечный ряд театров, километра на полтора длиной, образующий единственное в мире театральное гетто, потускнел, опустел и переменял вывески. «На Бродвее стало вдвое темнее», — говорил приезжавший недавно в Москву американский драматург Эльмер Райс. Половина электрических лампочек, украшающих фасады театральных зданий Бродвея и 42-й улицы, не горят. Из семидесяти двух нью-йоркских театров в прошлый сезон работало не более тридцати. Летом это число уменьшилось до сорока, для Нью-Йорка цифры — до семи предприятий, из которых половина меняла хозяев и труппу чуть ли не ежемесячно.

Ни один город в мире никогда не пропускал за сезон такое чудовищное число новых пьес, как Нью-Йорк. Среднее число премьер в нормальные годы доходило до двухсот пятидесяти в сезон. Прошлой зимой их было только сто пятьдесят. Из них только тридцать удержалось в репертуаре больше недели. А из этих тридцати только двенадцать имели сносный коммерческий успех, позволивший предпринимателям снова рассчитывать с актерами. В большинстве же нью-йоркских театров актеры получали, как неудачливые кредиторы обанкротившихся купцов, — по двадцати и даже десяти центов за каждый обещанный вначале доллар. Были случаи, когда они ничего не получали. Директора трех опереточных антреприз скрылись после недели неудачных гастролей, и оставшаяся без средств труппа яростно расхищала реквизит. Один из директоров покончил самоубийством. Театральные помещения сдавались под кинематографы, под конторы и даже под склады. Театры умирали, как элидерма на стареющем лице города. Мрачный путь электрических вывесок угасал, превращая Бродвей по вечерам в обыкновенную длинную и скучную улицу.

Кризис американского театра (в таком же положении, как в Нью-Йорке, находятся и театры Чикаго, Бостона, Балтимора и Сан-Франциско) был неизбежным и естественным следствием общего кризиса, парализовавшего экономикой этой богатейшей в мире страны. Театр в Америке в значительно большей степени, чем в Германии или Франции, был коммерческим предприятием, поставленным на широкую ногу «делом», особой отраслью промышленности, со всеми специфическими особенностями крупного трестированного хозяйства, с огромными барышами, непоколебимыми ценами, с широкой амплитудой колебаний, как на бирже, успехов и неудач, с чисто коммерческой безжалостностью всякого экспериментаторства и исканий. Лихорадочная деятельность американского театра, его бешеный количественный рост, массовое производство «премьер» было аналогично деятельности в любой сфере промышленности.

Процесс перепроизводства, скажем, в автомобильной промышленности шел параллельно с аналогичным процессом в «промышленности» театральной. Театральные предприятия множилось, как грибы. К концу 1929 года в Нью-Йорке их было больше восьмидесяти, причем семнадцать два помещались в специально построенных театральных зданиях, размещавших по Бродвею не меньше миллиона в длину.

Уже сама по себе внутренняя структура этих зданий, их архитектурные особенности, их обстановка разоблачали американский театр как коммерческое, построенное на барышах предприятие. Вышеупомянутый Эльмер Райс поражен количеству свободной площади в зрительных залах московских театров. В театрах Нью-Йорка учтен каждый уголок, каждый сантиметр площади. В большинстве театральных коробок Бродвея так же тесно, как в кинематографах, нет проходов, сценические площадки ограничены до предела. В некоторых театрах сцена не больше 20—25 футов в глубину.

Американский театр, как нигде в мире, лавает гитатские, чудовищные успехи и столь же гигантские чудовищные провалы. Эти успехи и провалы аналогичны биржевым колебаниям. Удалная пьеса вызывает бесконечные подражания, удачный трюк, имеющий успех у зрителя, штампуется с такой же лихорадочной поспешностью, с какой происходит на бирже закупка алмазов на повышение бумаг. И чем мельче, незначительнее пьесы, чем скорее надоедает трюк, тем скорее наступает катастрофа.

Именно катастрофа. Неудач пьесы, оперетты, ревью означает потерю огромных затраченных на постановку средств. Эти средства колоссальны. Стоимость постановки исчисляется десятками, а порой и сотнями тысяч долларов. Расточительность Бродвея до сих пор смело конкурировала с расточительностью Голливуда.

Но в годы «просперити» расточительность эта часто вознаграждалась необычайными коммерческими успехами. Так, успех пьесы Шерифа «Конек пути» дает театральным компаниям Шуберта, Канадока и Чикаго почти три миллиона долларов чистой прибыли в один год. Оперетта «Музыкальный ящик» приносит полтора миллиона в течение шести недель. Даже слегка измененные дубликаты ее «Второй», «Третий» и «Четвертый музыкальный ящик», дают каждый не меньше миллиона. Компания Шуберта и Клейна зарабатывают сотню тысяч долларов на пьесах «Поташ и Перламутр», «Чикаго», «Граф Монте-Кристо» и «Хижина дяди Тома». «Процесс Мери Дутан», постановка которого обошлась дирекции в 29 тысяч долларов, доставляет 290 тысяч долларов прибыли. Такие жатвы в годы процветания покрывали с избытком провалы и неудачи.

Гигантские прибыли театра естественно вызывают энергичную переброску капиталов с менее выгодных участков промышленности на театральный фронт. Создаются крупные акционерные предприятия, руководители которых абсолютно не разбираются в искусстве. Строятся огромные театральные здания, эксплуатация которых значительно выгоднее, чем содержание гостиниц и ресторанов. Арендная плата за театральные помещения растет с каждым сезоном и к концу 1929 года доходит до сорока процентов с полного сбора.

Самый характер театральной антрепризы в Америке отличается специфическими, свойственными американской экономике чертами. Театральная компания, начиная «дело», прежде всего заключает договор с другой компанией, занимающейся распространением билетов и гарантирующей ей определенное количество сборов. Такие «билетные» компании играют в театральном деле Америки роль банков, кредитующих данную отрасль промышленности.

Практика договоров продолжается и при найме рабочей силы. Договоры заключаются с союзами актеров и драматургов, с компанией, поставляющей статистов и необходимых «типаж» мебели и декорации, с транспортными компаниями по перевозке реквизита, если предстоит гастрольная поездка по стране, с портовыми компаниями и ассоциацией художников-декораторов.

Понятно, в этих договорах принимаются в расчеты интересы компаний, а не людей. «С людьми, — замечает известный театральный критик Нью-Йорка Джозеф Вуд-Крэтч, — в таких случаях не считаются. Нанимающий трюпу «менеджер» ведет себя, как трактирный хулиган. Девушек осматривают, как лошадей на ярмарке. Обязательств нет. Всякая дерзость «менеджера» влечет за собой немедленное увольнение. Любого нанятого актера могут выбросить на улицу в течение первых двух недель, не уплатив ему ни пента. Договор предусматривает выплату двухнедельного вознаграждения только в том случае, если актер работает в труппе более двух недель. Но и с этим почти не считаются, увольняя актеров без всякой выплаты в любое время сезона. Суд редко становится в таких случаях на сторону уволенного. Крупные театральные компании могущественны в американских судах не менее, чем на сцене».

Мало считаются и с автором, если он не знаменитость и не диктует условий. После принятия пьесы к постановке автор играет роль «сделавшего свое дело маэра». Его выгоняют еще более бесцеремонно, чем провинившегося актера. «Редкий автор, — пишет Крэтч, — узнает свое детище на премьере. Если пьеса талантлива и умна, она будет обезображена до неузнаваемости. Не будут переделять по требованию дирекции, и хозяина театрального здания, и главных «звезд» труппы, будут переделывать десятки и сотни раз». Для таких переделок к автору не обращаются. Для этого нанимают особых «докторов драматургии», готовых простым хирургическим способом превратить драму в комедию и оперу в водевил.

Так развивался американский театр вплоть до 1930 года, пока не наступила катастрофа. Чудовищно раздутый театральный пузырь лопнул с оглушительным треском. Из семидесяти двух постоянно работавших театров осталось лишь семь, да и то за пределами бродвейского театрального гетто. Эти театры, жестоко урезав актерские и режиссерские оклады, сократив расходы на постановку, уцелели только потому, что не гнались за коммерческим успехом и давали художественно более ценный репертуар чем другие.

Нынешний сезон застает театральный Нью-Йорк на пороге полной катастрофы. Обанкротились крупнейшие театральные предприятия и среди них даже знаменитая акционерная компания Шуберта. Правда, целый ряд закрытых летом театров возобновляет спектакли, но это «последнее умирное жертвенное», как выразился Ли Симонсон, известный нью-йоркский театральный деятель.

Характерно, что два наиболее солидных и серьезных буржуазно либеральных журнала «Найшен» и «Нью Рипаблик» одновременно выступили со статьями о кризисе театра в Америке. Оба журнала бьют тревогу. «Стиснув зубы, смотрим мы, как уплывают от нас последние корабли искусства», — пишет Ли Симонсон в «Нью Рипаблик». «Мысль о уверенности сказать», — замечает «Найшен», — что большинство из существующих театральных зданий никогда уже не откроют своих дверей для публики. Наш театр — у порога бездны, и мы бессильны его спасти».

АЛ. АБРАМОВ