

Авторы не в силах предложить какой-либо выход из того кризиса, в каком находится сейчас американское искусство. «Еще многое должно быть сделано,— заключают они свой анализ,— прежде чем можно будет сказать, что профессиональное исполнительское искусство принадлежит народу». Именно этот вывод У. Дж. Баумоля и У. Дж. Боуэна позволил объединить публикуемые здесь главы из их книги под общим заглавием «Искусство, не принадлежащее народу».¹

Зрительская аудитория

Методы обследования зрителя

Большая часть предлагаемого здесь материала основана на данных, полученных нами непосредственно из зрительских анкет, охватывающих большие группы публики в разных районах страны. Необходимость использования анкет была связана с отсутствием опубликованных статистических данных о состоянии исполнительского искусства в Соединенных Штатах Америки.

Наш общий метод заключался в использовании опросных листов, которые распространялись среди определенного числа зрителей (обычно 50%) на спектаклях в различных театрах путем вложения анкет в программы. Зрителя просили заполнить анкету и вернуть ее до ухода из зрительного зала. Анкета включала вопросы о возрасте, образовании, роде занятий, доходе, расстоянии, которое зрителю надо проехать до театра, сумме, которую он тратит на билеты, транспорт, ресторан и на другие нужды, связанные с посещением театра, частоте посещения других зрелищных учреждений и т. п.

Обследование проводилось с сентября 1963 года по март 1965 года. Прежде всего мы составили список профессиональных исполнительских организаций по каждому виду искусства и затем выбрали те из них, которые дали бы нам наиболее полные сведения. При этом принимались во внимание: вид искусства, район, где находится театр, и день недели. В общей сложности нами было проведено обследование зрителей на 153 представлениях (88 драматических спектаклей, 30 концертов симфонической музыки, 8 оперных и 9 балетных спектаклей, 5 концертов камерной музыки и 13 представлений на открытом воздухе) и получено 29 413 пригодных к использованию ответов. Ответы классифицировались в соответствии с видом сценического искусства и выбранными размерами аудитории. Относительно мало представленной в нашем обследовании ока-

¹ Две главы, помещенные в сборнике, публикуются с некоторыми сокращениями в переводе Е. Гельфанд.

залась аудитория бродвейских театров. Это было сделано намеренно, так как в нашем распоряжении было достаточно источников о публике Нью-Йорк сити.¹

В соответствии с географическим распределением профессиональных исполнительских групп, большинство обследований проводилось в крупных городах.

В среднем мы получили 50% ответов от общего количества распространенных среди зрителей анкет. Этот показатель выше для ответов о доходе зрителя и на другие частные вопросы. Наименьшее количество ответов дали зрители бродвейских театров и оперы — 25% в каждом случае. Низкий показатель возврата анкет легко объясняется известной спецификой бродвейской публики, о которой мы будем говорить в дальнейшем. Что же касается аудитории оперных спектаклей, то тут наши результаты объяснить несколько труднее.

Для того чтобы определить, имеют ли наши данные серьезные отклонения от действительного положения, мы предприняли несколько тестов. В общем, результаты проверки оказались удовлетворительными. Не наблюдалось отчетливо выраженного расхождения в ответах различных категорий зрителей: покупатели дорогих билетов отвечали нам примерно так же, как покупатели более дешевых.

Характеристики зрительской аудитории. Возрастные показатели

Наши данные о составе зрительской аудитории суммированы в таблице, отражающей сложный состав зрительской аудитории различных видов исполнительского искусства. Расчеты производились для сезона 1963/64 года. Состав городского населения Соединенных Штатов приводится по состоянию на 1960 год.

При рассмотрении наших данных прежде всего бросается в глаза, что зрительская аудитория исполнительских организаций, в противоположность бытующему мнению, включает в себя гораздо больше мужчин, чем население в целом. Почти 53% ответов были получены от мужчин, в то время как общий процент мужского населения немногим превышает 48%. Однако не исключено, что такое положение нельзя принимать всерьез. Быть может, оно просто отражает мужскую прерогативу: если в театр приходят супруги, то анкету, вложенную в программу жены, обычно заполняет муж.

¹ Центральная деловая часть города, где размещены бродвейские театры (прим. переводчика).

Состав зрительской аудитории различных видов исполнительского искусства в сравнении с общим составом населения

	Зрительская аудитория (в %)	Городское население в целом (в %)
Пол		
Мужчины	52,8	48,4
Женщины	47,2	51,6
Возраст		
Менее 20 лет	6,9	37,1
Выше 60 »	9,0	13,1
Возрастная медиана ¹	38 лет	30,3 года
Категория занятий		
<i>Мужчины</i>		
Специалисты	63,0	12,7
Учителя	10,3	1,1
Административные работники	21,4	12,6
Канторские служащие и продавцы	13,0	17,2
Рабочие	2,6	57,5
Студенты	13,9	
<i>Женщины</i>		
Специалисты	63,2	14,0
Учителя	25,4	5,6
Административные работники	7,2	3,9
Канторские служащие	24,9	34,3
Продавщицы	2,8	8,5
Работницы	1,9	39,3
Студентки	15,1	
Домашние хозяйки	35,2	

¹ Здесь и далее величины, взятые по медиане, заменяют среднеарифметические. В заданном ряде чисел, расположенных в порядке убывания, медиана представляет собой число, которое делит ряд пополам: 50% чисел выше медианы и 50% ниже. Статистики обычно предпочитают медиану среднеарифметической величине, ибо на последнюю могут сильно повлиять несколько очень крупных цифр. Так, среднеарифметическое 5 цифр 1, 2, 3, 4 и 90 равняется 20, в то время как медиана 3.

Продолжение

	Зрительская аудитория (в %)	Городское население в целом (в %)
Образование		
<i>Мужчины (от 25 лет и старше)</i>		
Начальная школа и менее четырех классов средней школы	2,2	56,6
4 класса средней школы	6,5	22,1
1—3 года колледжа	12,8	9,8
4 года колледжа	23,1	6,2
Аспирантура	55,4	5,3
Медиана по категории	Высшее образование	2 класса средней школы
<i>Женщины (от 25 лет и старше)</i>		
Начальная школа и менее четырех классов средней школы	2,8	55,1
4 класса средней школы	15,3	28,9
1—3 года колледжа	23,6	9,5
4 года колледжа	26,7	4,5
Аспирантура	31,6	2,0
Медиана по категории	4 года колледжа	3 класса средней школы
Частота посещений		
Среднее число представлений, которые зритель посетил за последние 12 месяцев:		
Театр — 8,4		
Симфоническая музыка — 5,1		
Опера — 1,7		
Балет — 1,2		
Камерная музыка — 2,2		

Тот факт, что средний возраст населения Соединенных Штатов на восемь лет ниже, чем возраст зрительской аудитории, объясняется только тем, что дети, включенные в «Перепись населения», редко посещают театр. Остальные возрастные данные указывают на то, что аудитория относительно молода.

Мы предлагаем две гипотезы для объяснения преимущественно молодежного состава зрительской аудитории. Во-первых, по-видимому, в молодости люди чаще ходят в театр, а затем, с возрастом, выпадают из состава зрительской аудитории. Быть может, они утрачивают интерес к театру, или посещение спектаклей становится для них обременительным, или другие дела

и обязанности мешают им посещать театр. Вторая гипотеза более оптимистична. Сейчас исполнительское искусство привлекает молодежную аудиторию, как никогда до сих пор. Раньше молодые люди реже посещали театр, что постепенно сказалось на уменьшении числа зрителей более пожилого возраста, так как ясно, что те, кто не ходил в театр в молодости, и в дальнейшем не станут проявлять к нему интереса. Так что молодых американцев, которые сегодня ходят в театр, можно рассматривать как базу будущей зрительской аудитории. К сожалению, мы не имеем возможности сравнить результаты обследований за последние годы, поэтому трудно с уверенностью сказать, какая из предложенных гипотез более справедлива.

Род занятий, образование и доход

Классифицируя зрителей по роду занятий, мы заметили, что 15% общего числа ответов на наши анкеты были получены от студентов и только 2—3% от рабочих, которые составляют 60% всего городского населения. Это привело нас к выводу, что зрительская аудитория театров состоит преимущественно, — а в действительности почти целиком — из служащих. Однако различные группы служащих представлены не одинаково. Так, среди мужчин в зрительской аудитории учителей в девять раз больше, чем в городском населении США. В общем, для зрительской аудитории характерен высокий процент специалистов обоого пола. Однако процент мужчин-учителей в зрительском зале обычно больше, чем женщин. Объяснить это можно тем, что театральными зрителями являются наиболее высококвалифицированные специалисты, а учительницы преподают преимущественно в начальных школах.

Представляют интерес две цифры, не приведенные в таблице: 3% мужчин и 5% женщин, приславших ответы на наши анкеты для специалистов, оказались актерами или работниками исполнительских организаций. Этот процент гораздо выше, чем их доля в общем городском населении, однако мы не располагаем соответствующими данными переписи и поэтому не можем заняться непосредственным сравнением.

Следующим этапом нашего изучения зрительской аудитории было определение ее образовательного уровня. Полученные нами результаты относятся только к лицам от 25 лет и старше. Мы ввели это возрастное ограничение, чтобы избежать возможных ошибок из-за включения большого числа школьников.

Мы пришли к заключению, что зрительская аудитория исполнительских организаций состоит исключительно из лиц высокообразованных. Менее 3% мужчин и женщин, входящих в ее состав, не окончили среднюю школу, в то время как в го-

родском населении страны (в возрасте от 25 лет и старше) они составляют более 50%. С другой стороны, более 55% зрителей-мужчин окончили колледжи — образовательный уровень, которого достигло только 5% городского населения. Почти треть женщин, входящих в состав зрительской аудитории, окончили университеты, в общем городском населении они составляют всего 2%.

Собранные нами данные показывают, что средний доход семьи рядового зрителя в два раза выше среднего дохода, характерного для городского населения в целом.

Различия в составе зрительской аудитории в зависимости от вида исполнительского искусства

Как изменятся характеристики аудитории, если рассмотреть их в зависимости от различных видов искусства?

Пожалуй, самым серьезным выводом является наблюдение, что зрительские аудитории различных видов исполнительского искусства очень сходны по составу. Средний возраст зрителей — около 30 лет, более 60% зрителей каждого вида искусства состоит из людей, имеющих профессию (этот вывод действителен для лиц обоего пола). Для всех зрителей характерен чрезвычайно высокий образовательный уровень, причем 50% мужчин имеют ученые степени после окончания аспирантуры и 50% женщин, как минимум, прошли полный курс колледжа. Для всех зрительских аудиторий показателен высокий уровень дохода.

Некоторые небольшие различия в составе аудитории в зависимости от вида искусства все-таки имеют место. Например, среди публики, посещающей симфонические концерты и балетные спектакли, как правило, преобладают женщины, в то время как мужчины составляют большинство аудитории драматических театров, оперных спектаклей и концертов камерной музыки. Существует также разница в возрастных показателях. Так, на симфонических концертах особенно много публики от 60 лет и старше.

Что касается классификации по профессиональным признакам, то мы установили, что относительно небольшое количество студентов посещает балет, оперу и драматические спектакли, но зато они составляют значительную часть публики на концертах камерных оркестров, так же, впрочем, как учителя и вообще различные специалисты с высшим образованием.

Хотя на всех видах представлений неквалифицированные рабочие составляют меньшинство, самый высокий процент их можно встретить на оперных спектаклях. Этот вывод отражает несомненное влияние европейской культуры, где опера — один из самых популярных жанров, и в США она посещается преимущественно различными группами иммигрантов.

С другой стороны, так как нами было обследовано лишь незначительное число оперных организаций, это положение может быть характерно только для Нью-Йорк сити Оперы, с ее дешевыми ценами на билеты.

Наше обследование показало, что число неквалифицированных рабочих в зрительской аудитории всех исполнительских организаций очень незначительно. Только в пяти из тридцати пяти обследованных театров их количество в общем мужском составе зрителей приближалось к 6%, в то время как на концертах двенадцати обследованных нами оркестров ни разу не достигало 5%. Рабочие составляли 5% аудитории Бруклинской оперы и 7—9% аудитории в Нью-Йорк сити Оперы. Среди зрителей балетной труппы Элвина Эйли (негритянская компания) рабочие составили 7% аудитории, в то время как среди публики трех других обследованных балетных групп рабочие вообще не были представлены. На концертах камерной музыки их количество никогда не превышало 2% общего состава аудитории.

Образовательный уровень является наиболее постоянной характеристикой зрительской аудитории — самую высокообразованную публику собирают концерты камерной музыки: более 75% мужчин и 52% женщин окончили высшую школу.

Не менее постоянной характеристикой зрительской аудитории различных видов искусства является высокий уровень дохода.

Отдельно проводилось обследование аудитории по анкетам, содержащим вопрос о частоте посещений. Наиболее популярным видом исполнительского искусства оказалась драма. За одним исключением, публика на всех видах представлений — балетных, оперных спектаклях или концертах камерной музыки — указывала, что чаще всего она ходит в драматические театры. Исключением явились симфонические концерты, которые по посещаемости идут сразу вслед за драмой. Причем слушатели симфонических концертов утверждали, что они ходят в драматические театры почти так же часто, как на концерты.

Зрители Нью-Йорка

Нами был проведен анализ состава зрительской аудитории Нью-Йорка. При этом нам пришлось иметь дело с постоянным населением одного конкретного района города. Это дало возможность провести непосредственное сравнение зрителей внебродвейских и бродвейских театров.

В общем, можно сказать, что для внебродвейского театра, в гораздо большей степени, чем для Бродвея, характерно сходство аудиторий различных видов исполнительского искусства.

Анализ распределения аудитории бродвейских театров по возрастным признакам показал, что наиболее часто посещают театр люди среднего возраста — от 20 до 60 лет.

Образовательный уровень бродвейской публики несколько ниже, хотя и здесь почти 50% мужчин имеют высшее образование. Уровень дохода слушателей симфонических оркестров наиболее высок, но он не намного превышает медиану дохода зрителей бродвейских и внебродвейских театров, а медианы доходов этих последних удивительно близки друг к другу.

Так что с точки зрения социально-экономических показателей нет очевидных фактов, которые подтверждали бы существующее мнение, будто аудитория внебродвейских театров сильно отличается от аудитории других видов искусств.

Зрители за пределами Нью-Йорка

Так как наши исследования зрительской аудитории за пределами Нью-Йорка показали, что ее состав распределяется по той же схеме, что и нью-йоркская аудитория, мы лишь коротко коснемся этого вопроса.

Нами были установлены три характерные особенности аудитории театров вне Нью-Йорка. Прежде всего, мы обнаружили в ней относительно большое количество студентов — группу зрителей, которая сравнительно мало представлена на Бродвее. Почти 21% театральных зрителей за пределами Нью-Йорка составляли студенты, в то время как на Бродвее их число не превышало 8%, а во внебродвейских театрах равнялось 11%. Аналогичное распределение аудитории характерно для оперы и симфонических оркестров.

В театральной аудитории за пределами Нью-Йорка шире, чем в Нью-Йорке, представлены специалисты и выше образовательный уровень зрителей. Но доход зрителей несколько выше в бродвейских театрах.

Частота посещений исполнительских организаций в Нью-Йорке выше, чем за его пределами, однако не настолько, как того можно было бы ожидать. Во всяком случае, посещаемость концертов камерной музыки в Нью-Йорке ниже, чем в городах страны.

Таким образом, главный вывод из нашего исследования зрительской аудитории за пределами Нью-Йорка состоит в том, что ее структура в основном совпадает со структурой нью-йоркской аудитории.

Зрительская аудитория Великобритании

Из наших данных, полученных при обследовании зрителей Соединенных Штатов, следует, что аудитория исполнительских организаций в Америке представляет очень узкую группу населения страны. Возникает вопрос — отражает ли подобное поло-

жение специфические особенности американской культуры? Поэтому (хотя мы еще не проанализировали наши результаты по Америке) было решено провести аналогичное обследование зрительской аудитории Великобритании. При обсуждении наших планов с английскими коллегами они высказали два общих предположения: во-первых, что показатель ответов на анкеты в Англии будет гораздо ниже, чем в Соединенных Штатах, так как англичане необычайно болезненно реагируют на любые попытки вторжения в сферу их личной жизни; во-вторых, что зрительская аудитория будет включать большее число социальных групп. Это, по их мнению, должно быть связано с тем, что английское образование по сравнению с образовательной системой США делает упор на гуманитарные науки и меньше внимания уделяет точным.

Однако оба эти предположения оказались ошибочными. Семь обследований, проведенных весной 1965 года в Лондоне, дали нам в общей сложности 2295 ответов. Из них два обследования аудитории проводились нами в Национальном театре (бывший Олд Вик) и по одному в балетном театре Рамберта, на концертах Лондонского филармонического, Нового филармонического и Лондонского симфонического оркестров и на оперном спектакле в Сэдлерс Уэллс. Наш общий показатель ответов составил 50,3%, то есть почти столько же, сколько в Соединенных Штатах. Сходство британских и американских результатов поразительно. Однако точность английских данных не абсолютна. Это связано с тем, что в нашем обследовании недостаточно представлены различные виды исполнительских организаций. Для этого источника ошибок мы, к сожалению, не можем предложить поправочного коэффициента, так как нами было проведено очень ограниченное число обследований. И все же полученные результаты показали хорошую согласованность, и порядок величин может быть принят с достаточной достоверностью.

Интересно отметить, что английский драматический театр привлекает исключительно ограниченный контингент зрителей. По нашим данным, уровень образования и дохода зрителей драматических театров, а также насыщенность аудитории специалистами гораздо выше, чем на спектаклях других исполнительских организаций. Кроме того, английский драматический театр занял первое место среди других видов искусства по частоте посещений. Непосредственно вслед за ним по этому показателю идут симфонические оркестры. Все специфические черты американской аудитории характерны и для Великобритании. Так, в английской аудитории было обнаружено почти такое же число специалистов: среди мужской части зрителей в Великобритании специалисты составили 60,5%, в то время как в США их было 63%. Аналогично распределение для женщин — 55% специалистов в Англии и 63% в Соединенных Штатах. В английской

аудитории несколько больше представлены неквалифицированные рабочие (4,6% по сравнению с 2,6 в США), но эта группа здесь также составляет меньшинство по сравнению с общим числом зрителей, и так же, как в Соединенных Штатах, рабочие составляют большой процент на оперных спектаклях — почти 8,5% мужчин.

Образовательный уровень британской аудитории необычайно высок, как и в Америке. Однако отсутствие в Великобритании четко организованной системы аспирантуры делает невозможным непосредственное сравнение с нашими американскими данными. Столь же высокий образовательный уровень английского зрителя подтверждается тем фактом, что почти 50% мужчин в возрасте от 20 лет и выше, входящих в состав зрительской аудитории Великобритании, окончили учебные заведения, в то время как их процентный состав среди мужского населения страны не превышает 3,7%.

Британские зрители, так же как и наши, отличаются очень высоким уровнем материального благосостояния. Кроме того, частота посещения исполнительских организаций в Англии несколько выше, чем в Соединенных Штатах, но распределение зрителей в зависимости от вида искусства совпадает: в обеих странах наиболее часто посещаются драматические театры, затем концерты симфонических оркестров, на третьем месте — опера и на четвертом — балет.

Однако между зрительскими аудиториями исполнительских организаций Англии и Америки есть некоторые существенные различия. Хотя зрительская аудитория в США, как мы установили, очень молода, в Англии она еще моложе. Так, число зрителей в США в возрасте от 20 до 24 лет в два раза больше, чем процент этой возрастной группы в общем населении страны, но в Англии их больше в три с половиной раза. И хотя число американских зрителей в возрасте от 60 лет и выше составило только 0,69%, в Англии соответствующий показатель меньше почти в половину. Таким образом, молодые англичане чаще, чем американцы, ходят в театр, а пожилые — гораздо реже.

В английской аудитории представлено большее количество специалистов, чем в Америке. Число мужчин-специалистов среди зрителей Англии в восемь раз больше, чем в городском населении, а соответствующий показатель для Соединенных Штатов — только в пять раз. Кроме того, в английской аудитории представлен более высокий процент продавцов и конторских служащих.

Соотношение между уровнем дохода и посещаемостью исполнительских организаций в Англии и США различно. Группы населения с низким уровнем дохода представлены среди зрителей обеих стран, но в Англии показатель посещаемости театральных организаций этой группой несколько выше. Пожалуй, это почти все, что может быть сказано в поддержку мнения о том, будто

**Состав зрительской аудитории исполнительских организаций
в Великобритании по сравнению с общим составом населения**

	Зрители ¹ (в %)	Население (в %)
Пол		
Мужчины	54,3	47,6
Женщины	45,7	52,4
Возраст		
Меньше 20	12,0	30,8
Больше 60	5,5	16,6
Возрастная медиана	31 год	
Род занятий		
<i>Мужчины</i>		
Специалисты	60,5	7,5
Учителя	11,7	
Административные работники	19,1	10,9
Канторские служащие и продавцы	15,9	12,7
Рабочие	4,6	68,9
Студенты	17,8	
<i>Женщины</i>		
Специалисты	54,8	9,7
Учителя	22,8	
Административные работники	5,3	4,2
Канторские служащие	35,0	25,9
Продавщицы	1,9	11,4
Работницы	3,0	48,4
Студентки	20,1	
Домашние хозяйки	16,2	
Образование (возраст окончания обучения)		
<i>Женщины</i>		
14 лет и меньше	3,8	59,7
15	5,9	19,2
16	16,0	9,2
17, 18, 19	32,0	6,8
20 и выше	42,3	2,7
Медиана по категории	17—19 лет	14 или меньше

	Зрители ¹ (в %)	Население (в %)
<i>Мужчины</i>		
14 лет	7,1	57,9
15	6,9	20,2
16	13,5	9,3
17, 18, 19	24,0	5,9
20 и выше	48,5	3,7
Медиана по категориям	17—19 лет	14 или меньше
Частота посещений		
Среднее количество спектаклей за последний год		
Драматические спектакли	10,2	
Симфонические концерты	7,9	
Опера	4,6	
Балет	1,7	
Камерная музыка	2,9	

в британской зрительской аудитории представлен более широкий круг населения, чем в Соединенных Штатах, хотя различия здесь очень невелики.

Частые и редкие зрители

Теперь становится ясным, что появление типичного американца на спектаклях профессиональных исполнительских групп крайне нетипично. Но, быть может, он чаще встречается среди зрителей, которые ходят в театр очень нерегулярно? До известной степени это соответствует действительности. Анализ наших данных о частоте посещения исполнительских организаций показал, что люди хорошо образованные, состоятельные, имеющие специальность, составляют большинство регулярных зрителей. И, напротив, те, кто ходит в театр редко,— это люди с более низким доходом и более низким уровнем образования. Обследование зрителей местных театров показало, что среди мужчин, которые ходят в театр всего один раз в год, 59% были специалистами, а 8% — рабочими. Медиана образовательного уровня для них составляла 4 года колледжа. Но среди тех, кто

¹ Данные получены из отчетов по обследованию зрителей, проведенному «Фондом XX века». Попыток рассмотреть распределение зрителей по видам исполнительского искусства сделано не было.

в тот же год был в театре по крайней мере 10 раз, 67% составили специалисты и 3% рабочие. Медиана образовательного уровня этой группы — высшая школа. Аналогичные различия между частыми и редкими зрителями существуют (хотя и в меньшей степени) для симфонических оркестров и для бродвейских театров. Более того, за малым исключением отношения между этими переменными факторами (то есть доходом, уровнем образования и частотой посещения) повторяются с редкой регулярностью.

Любопытно, что студенты входят в категорию редких зрителей. Быть может, это связано с их занятостью учебной и общественной деятельностью. В общем, можно сказать, что группа зрителей, очень редко посещающих театры и концертные залы, по своим характеристикам ближе к общему городскому населению, чем зрительская аудитория в целом. И все-таки даже редкий зритель не является «средним американцем». Это по-прежнему группа избранных.

Размеры зрительской аудитории

Данные, полученные в результате обследования зрителей, а также из литературных источников, позволили нам рассчитать размеры зрительской аудитории исполнительских организаций. В сезон 1963/64 года в бродвейские, внебродвейские и местные театры, на концерты больших и городских оркестров, на спектакли оперных и балетных (американских) профессиональных трупп было продано около 20 миллионов билетов. Но так как некоторые зрители, приобретавшие эти билеты, посетили более чем одно представление, несомненно, что подлинное число зрителей меньше 20 миллионов.

В таблице собраны наши расчетные данные о числе зрителей, посетивших каждую из перечисленных исполнительских организаций.

Средние расчетные данные посещаемости по видам искусства

	Среднее расчетное число зрителей	Среднее число посещений за последние 12 месяцев	Число лиц, посетивших исполнительские организации
Бродвейский театр	7 000 000	4,5	1 555 556
Внебродвейский театр	900 000	6,5	138 462
Местные театры	1 500 000	4,5	333 333
Большие оркестры	6 600 000	4,8	1 375 000
Опера	1 700 000	2,6	653 846
Балет	750 000	2,3	326 087

Каково же количество американцев, посещающих те или иные исполнительские организации? Это количество должно быть значительно меньше соответствующей общей цифры для отдельных видов исполнительского искусства из-за частого совпадения зрителей, посещающих различные исполнительские организации. Если 50 зрителей ходят только в драматические театры, 50 только в оперу, а 50 посещают и оперные и драматические театры, то драматический театр и опера имеют по 100 зрителей, хотя в общей сложности мы имеем 150 человек. Подробное изучение наших данных показало, что (за исключением «дорожных» и «летних» трупп) аудитория профессиональных исполнительских организаций в Соединенных Штатах в сезон 1963/64 года насчитывала 2,5—3 миллиона зрителей.

Мы полагаем, что эта цифра и наши расчетные данные в таблице несколько занижены, так как по утверждению всех студентов, принявших участие в обследовании, почти все зрители, отвечающие на анкеты, склонны, подчас бессознательно, преувеличивать частоту, с которой они ходят в театр. С другой стороны, цифры посещаемости разбухают из-за того, что мы не можем вычестить из них данные, касающиеся посещения непрофессиональных исполнительских организаций. Если средняя частота посещений ниже, чем указанные нами цифры, то 20 миллионов билетов, проданных в 1963/64 году, должны быть распределены среди соответственно большего количества зрителей. Во всяком случае, нам кажется, что эта цифра не может превышать 5 миллионов — количество зрителей, которое составило бы 4% всего населения страны в возрасте от 18 лет и выше.

В настоящей главе мы сделали попытку показать общий состав зрительской аудитории исполнительских организаций в Соединенных Штатах. Нами были замечены две особенности, которые представляются нам особенно существенными. Прежде всего — это поразительное сходство состава зрительской аудитории, повторяющееся на спектаклях различных жанров, в разных городах. Во-вторых, тот факт, что зрительская аудитория включает чрезвычайно узкий круг населения страны. Она состоит преимущественно из лиц, получивших высшее образование, главным образом специалистов, доход которых очень велик а возраст колеблется в пределах от 25 до 35 лет.

Эти особенности следует учитывать при определении того возросшего интереса к искусству, который якобы наметился в последние годы. Если социальная база зрительской аудитории действительно стала шире, то какой неправдоподобно узкой должна была она быть до начала «культурного бума»?

Кроме того, это означает, что попытки исполнительских организаций привлечь более широкую и представительную аудиторию, заинтересовать менее образованную и менее состоятельную публику почти не имели успеха. Очевидно, следует предпринять какие-то конкретные шаги для расширения зрительской базы.

В тех случаях, когда профессиональные организации свободны от финансовых трудностей и могут понизить цены на билеты, им удается привлечь значительно более широкую группу населения. Однако эта победа дается нелегко и ничего не определяет: в этой аудитории рабочих всегда меньше 10%, а специалистов более 50%, из зрителей мужчин более 50% окончили колледжи.

Очевидно, что еще многое должно быть сделано, прежде чем можно будет сказать, что профессиональное исполнительское искусство принадлежит народу.

Материальное положение исполнителя, композитора и хореографа

Бедность артиста стала настолько распространенным явлением, что трудно касаться этого вопроса. Вопиющие факты, исторгнутые болью протесты лишь вызывают апатию публики, реакция которой несколько притуплена романтическим и ставшим стереотипным представлением о бедном и умирающем от голода художнике. Мы покажем в этой главе, что в экономическом положении исполнителя очень мало романтического. Он не так беден, как об этом обычно думают, но он постоянно находится в стесненных финансовых условиях. Он вынужден искать дополнительный заработок, часто берясь за работу, не имеющую ничего общего с его профессией, ибо ему надо жить и кормить семью.

Голоса протеста

В последние годы растет число запросов со стороны профсоюзов, частных исследователей и членов конгресса о причинах тяжелого материального положения тех, кто вынужден зарабатывать себе на жизнь, занимаясь исполнительской деятельностью. Очевидно, что исполнитель, который по традиции должен жить, не задумываясь о будущем, более не удовлетворяется этим. Сегодня он хочет «жить, как все», и рассчитывает, что его работа будет соответствующим образом оплачиваться.

Наиболее доступным источником сведений о финансовом положении исполнителей является серия докладов, прочитанных в конце 1961 — начале 1962 года в одном из подкомитетов конгресса. В этих докладах встречаются поразительные свидетельства тяжелого положения исполнителя в Америке. Мы начнем с одного отрывка из этого источника, в котором мистер Пол Хьюм, музыкальный критик газеты «Вашингтон пост», советует молодым людям тщательно обдумать выбор будущей профессии: «Не выбирайте музыкальную карьеру,— пишет Хьюм,—

прежде чем не подготовите себя к мысли, что вам надо пожертвовать для этого своим благополучием, прежде чем вы не будете готовы и способны работать одновременно в двух, трех или четырех местах, чтобы заработать достаточно для того, чтобы жениться и содержать семью». Даже в справочнике Департамента труда отмечается: «Многие музыканты пополняют свой бюджет с помощью преподавания, а тысячи других вынуждены заниматься различными работами. Трудность заработать на жизнь является одним из факторов, требующих, чтобы молодые люди многое обдумали, прежде чем выбрать артистическую карьеру».

Проведенное в 1961 году обследование музыкантов 26 больших оркестров позволило получить следующие материалы, свидетельствующие об их финансовом положении. Музыканты писали: «Я играю столько, сколько удастся, то есть около 26 недель в году, и беру сверхурочную работу. За восемь лет работы в оркестре я даже не покрыл расходов на свое образование и стоимость инструмента». «Музыка и малярное дело — вот работы, которыми я занимаюсь. Но поверьте мне, что, если бы не малярное дело, я, моя жена и ребенок не смогли бы прожить на мой заработок музыканта». «Я работаю постоянно (то есть утром, днем и вечером), играю в симфоническом оркестре, занимаюсь сдельной работой и даю уроки. Работаю после обеда и по субботам».

Заработок актера еще более ненадежен и случаен. Джозеф Пэпп, продюсер нью-йоркского Шекспировского фестиваля, характеризует положение актера так: «Банки и домовладельцы рассматривают его как рискованного клиента без видимых источников дохода». И, как уже отмечалось, сами актеры недовольны своей участью. Даже слабый интерес к их положению вызывает поток жалоб. В качестве примера мы можем привести следующее заявление одного из актеров внебродвейского театра: «Приходится работать по 18 часов в сутки, занимаясь единственным делом — поисками работы. Приходится скрывать, что ты актер, ибо большинство предпочитает избегать нас, эксплуатировать нас или романтизировать наше тяжелое положение».

Композитор

Существует только один реальный источник данных о заработке композитора — опрос, проведенный весной 1961 года Американским музыкальным центром (организацией, призванной обеспечить условия работы американских композиторов), и отчет о результатах опроса, составленный его генеральным директором Люстером Тремблом. 1171 композитор получил анкеты (не совсем понятно, по какому принципу были выбраны именно

эти композиторы), 430 из них прислали ответы. Композиторов спрашивали о размерах дохода, который они получили за предыдущие 12 месяцев работы от публикации музыкальных произведений, в виде отчислений от сборов за концерты, балеты или оперы и за право исполнения. В анкету был включен вопрос и о других источниках дохода. Так как очень трудно провести грань между профессиональными и непрофессиональными композиторами, то неизвестно, насколько точны имеющиеся результаты.¹ Но все же они позволяют сделать некоторые выводы.

Основное заключение, вытекающее из данных, полученных в результате опроса, состоит в том, что нельзя рассчитывать на прожиточный минимум, сочиняя серьезную музыку и не имея никакой другой работы. Из 430 композиторов, ответивших на анкету, только 16 заработали за год 5000 долларов или больше сочинением серьезной музыки. Половина получила за год из этого источника менее 99 долларов, а 145 — вообще ничего.

Это, конечно, не означает, что большинство композиторов в Америке умирает с голода. Скорее, это значит, что они должны сочетать композиторскую деятельность с другими занятиями. Для 343 композиторов, принявших участие в опросе, главным источником дохода является преподавание, а для 92 — исполнительская деятельность. Действительно, на встречах с тем небольшим числом композиторов, которых удалось посетить авторам книги, было установлено, что подавляющее большинство из них (90—95%) преподают в колледжах и университетах и что их заработок вполне приличен, хотя, конечно, далеко не таков, каким был в прежние десятилетия.

По-видимому, некоторые композиторы почувствовали, что необходимость работать в других областях накладывает на них серьезные обязанности. Многие из них с удовольствием занимаются преподаванием и рассматривают его как единственный путь достижения действительной творческой свободы. Другие же считают, что преподавание отрывает их от основной деятельности. Возможно, они и правы, но следует отметить, что в этом отношении их положение мало отличается от положения ведущих ученых страны, большинство которых тоже преподают в колледжах и университетах. Они только часть времени посвящают исследовательской работе, как композиторы только часть своего времени могут уделить композиции.

Положение этих двух групп сходно еще в одном отношении. Если вы спросите преподавателя колледжа, какой доход он получает от своих научных трудов, он назовет цифру необычайно похожую на ту, которую получают композиторы от сочинений серьезной музыки.

Если большинство композиторов является преподавателями колледжей и их доход не меньше дохода их академических коллег, можем ли мы сделать вывод, что экономическое положение композиторов удовлетворительно? Конечно, нет. Работе компо-

зителя серьезно мешают финансовые проблемы иного рода. Прежде всего его беспокоят большие расходы, связанные со спецификой его работы — значительная стоимость размножения партитур (особенно когда сочинение предназначено для оркестра) и поездки в города, где произведения композитора приняты к исполнению.

Если композитору не представляется случай прослушать свою работу в чем-либо исполнении, он лишен возможности внести в нее необходимые поправки и воспользоваться своим опытом при написании следующего произведения. Но исполнение чрезвычайно дорого. Американский музыкальный центр сообщал, что 97 из 421 композитора, ответивших на вопросы анкеты, должны были оплачивать исполнителям репетиционную работу, необходимую для разучивания их произведений. В дальнейшем мы увидим, что исполнительские организации считают исполнение современной музыки слишком дорогим удовольствием. Частично это связано с тем, что относительная непопулярность новых произведений сказывается на падении кассовых сборов, но, кроме того, увеличиваются накладные расходы на репетиции произведения, которое может исполняться лишь несколько раз. Стандартный репертуар, который оркестр хорошо знает, не требует столь тщательной подготовки, как непривычная пьеса необычного жанра.

Однако, несмотря на большие расходы, в последние годы значительно участилось исполнение современной музыки. Даже наиболее консервативные исполнительские организации играют некоторые «безопасные» современные пьесы, а многие экспериментальные произведения часто исполняются благодаря поддержке различных фондов. Однако в связи с тем, что профсоюзные правила запрещают некоммерческую запись во время концерта, композитор даже не может записать фонограмму исполнения своего произведения, которое часто бывает единственным.

По этой же причине композитору трудно знакомиться с работами композиторов-современников. Публикация музыкальных произведений очень дорога, и нет ни одного журнала, который знакомил бы публику с новинками музыкальной литературы.

Таким образом, финансовые проблемы приводят к изоляции деятельности композитора от деятельности его коллег и ограничивают его творческие возможности.

Хотя композитору и не угрожает крайняя бедность, экономические условия его работы достаточно сложны и часто серьезно мешают его творческой деятельности.

Хореограф

Систематизированной информации о заработке хореографа не существует, но, тем не менее, очевидно, что условия оплаты складываются для него гораздо хуже, чем для композитора

и драматурга. Серьезность ситуации станет особенно ясной, когда мы будем говорить о балетном театре, так как обычно хореограф является членом балетной компании и часто ее владельцем. Однако короткое свидетельство Агнес де Миль, которое мы приводим, может показаться интересным. Следует напомнить, что мисс де Миль принадлежит к числу самых известных в стране хореографов, и ее вклад в постановку «Оклахомы» оказался революцией в истории американской музыкальной комедии.

Вот что сообщила мисс де Миль: «Несколько лет тому назад я ставила в Монте-Карло балет под названием «Родео». Я сама танцевала в этом балете, поэтому мне часто приходилось ездить в Монте-Карло. Мне платили 500 долларов за постановку и исполнение плюс 3 доллара на дорожные расходы. . . Когда я работала над «Оклахомой», я отказалась от авторских прав на поставленные танцы в пользу продюсеров. В течение некоторого времени я получала отчисления от каждого представления, которые составляли 50 долларов в неделю, а после окончания обусловленного срока — ничего».

Доходы от различных видов исполнительской деятельности

Нами собраны и рассчитаны данные общегодовых доходов за исполнительство, включая работу не по найму и другие виды деятельности. Эти данные были получены в результате проведенного нами обследования, детали которого мы сейчас обсудим.

Хотя информация может показаться очень полной, это впечатление обманчиво. Данные основаны на обычной анкете, поэтому обследование ни в коем случае не может быть названо научным. Группа организаций, выбранных для обследования, как нам казалось, наиболее полно представляла различные типы исполнителей. Мы получили пригодную для обработки информацию от 110 исполнителей 11 исполнительских групп, то есть это составило 23% от числа разосланных нами анкет. Мы не знаем, чем объяснить такой низкий показатель ответов; в некоторых группах мы даже не можем выяснить, отвечали ли на наши вопросы наиболее обеспеченные или самые неимущие исполнители. Но все же нами было получено достаточное количество ответов от некоторых групп.

Группа обследованных нами исполнительских организаций включала пользующийся успехом бродвейский мюзикл, одну из самых прочных внебродвейских компаний, наилучшим образом финансируемый американский балет и группы современного танца, в которых представлена наиболее высококвалифицированная категория исполнителей.

Было установлено, что доход исполнителей в этих организа-

циях не достигает уровня заработка пользующихся успехом и высококвалифицированных профессионалов.

Последний пробел мы можем восполнить некоторыми личными впечатлениями. Так, однажды мы беседовали с актером, за последние десять лет ставшим хорошо известным нью-йоркским зрителям и аудитории наиболее крупных местных театров. Его исполнительская карьера была необычайно пестрой и включала в себя успешную профессиональную деятельность, изнурительные недели гастролей и периоды крушений и безработицы.

«Мое первое выступление на нью-йоркской сцене произошло в 1957 году в одном из внебродвейских спектаклей. Зарплата, которую я получал на руки, составляла 30 долларов — меньше, чем пособие по безработице. Как я жил на 30 долларов в неделю? В таких случаях живут в меблированных комнатах и едят консервы. Я даже экономил деньги.

...В то лето я ездил на гастроли за 125 долларов в неделю. Эта цифра звучит внушительно, но гастрольная жизнь очень дорога. Приходится останавливаться в отелях и питаться в ресторанах. Но даже в таких обстоятельствах мне удалось кое-что скопить. Это было очень кстати, так как когда я вернулся, то до октября я был без работы.

...Затем я играл Цезаря в течение 6 недель за 40 долларов в неделю, 7 недель работал в летнем театре, потом был без работы до декабря. Наконец, я получил роль, которую ужасно хотел сыграть. Пьеса выдержала только 13 представлений. Я оказался без пособия по безработице и без средств к существованию.

...В сентябре 1960 года я участвовал в своем первом бродвейском спектакле. Зарплата была 160 долларов, и у меня впервые появилась собственная квартира. Вы знаете, что это значит после того, как поживешь в меблирашках.

...Иногда я думаю, что бы со мной было, если бы у меня была семья».

Однако по сравнению с положением артистов балета, жизнь актеров драматических театров выглядит относительно благополучной. Зарботок танцовщиков обычно очень низок, рабочий сезон короче, положение еще более непрочное, а условия труда, пожалуй, самые тяжелые по сравнению с другими видами искусства. Среди наиболее высокооплачиваемых танцовщиков — участники бродвейских мюзиклов и артисты балета Метрополитен Опера, имеющие пятилетний стаж.

Один менеджер заметил, что артисты балета оплачиваются хуже, частично из-за того, что они гораздо моложе других исполнителей — в 30 лет танцор уже стар, а к 40 (за исключением тех случаев, когда мы имеем дело со звездой первой величины) его увольняют по возрасту. Но следует напомнить, что в других профессиях, для которых отрезок профессиональной жизни короток, заработки обычно имеют тенденцию к росту, что, по-видимому,

должно компенсировать краткость карьеры. Так как только три американские профессиональные балетные труппы имеют регулярные сезоны и работают в своих постоянных зданиях, артист балета почти всегда на гастролях и на одной и той же сцене подчас выступает не более одного раза.

У нас есть сведения о работе одной из наших ведущих трупп современного танца, получившей международное признание. Хореограф сам периодически работает в качестве учителя танцев в нескольких колледжах или университетах. Он делает это, когда труппа оказывается в отчаянном финансовом положении, и использует свой заработок для покрытия дефицитов. Иногда он открывает студию, где работают еще два участника его труппы как преподаватели (если удастся набрать достаточное количество учеников). Другие члены его труппы зарабатывают на жизнь преподаванием, снимаясь для обложек журналов, продавая книги и почтовые открытки или работая официантами — то есть на любой должности, которую им удастся получить, не смотря на то, что периодически они на короткий срок едут на гастроли. Три раза в неделю труппа собирается на неоплачиваемые репетиции.

Гастроли представляют собой ангажемент для двух или трех исполнителей и подчас проходят в очень отдаленных районах. Гонорар составляет около 1 000 долларов (из которых 20% отчисляются гастрольному агенту), но в остальное время балетная компания зарабатывает значительно меньше. Труппы переезжают с места на место в маленьких, набитых автобусах, которые везут костюмы, сценические конструкции и декорации, танцовщиков, музыкантов и рабочих сцены. Хореограф платит за жилье и питание (около 13 долларов в день за человека); каждый участник труппы получает за спектакль от 25 до 50 долларов (причем гастроли могут состоять из одного спектакля и четырех дней путешествия), и если гастроли проходят в окрестностях Нью-Йорка, хореограф может иметь кое-какие остатки. Если же поездка предпринята до Чикаго и дальше, то он почти всегда теряет на ней.

Кроме необычайно низкого дохода, исполнитель страдает от предельной неустроенности быта и условий труда и от необеспеченности страховыми пособиями. Чтобы проиллюстрировать это положение, мы рассмотрим поочередно проблемы безработицы, рабочее время исполнителя, необходимые профессиональные расходы, пенсию, отпуск и другие вопросы.

Безработица среди исполнителей

Безработица является одной из самых серьезных и насущных проблем, стоящих перед исполнителем-профессионалом. Она вырастает из двух источников: короткого рабочего сезона в боль-

шинстве исполнительских групп и характера заключаемых рабочих соглашений. Мы уже обсуждали проблему сезонной безработицы для многих оркестрантов, актеров местных театров и некоторых оперных и балетных компаний, для которых регулярная безработица длится обычно полгода.

Кроме того, когда театр, в котором работает исполнитель, имеет короткий сезон, ему очень трудно найти какую-нибудь другую работу по специальности, так как он обычно занят в самый разгар театрального сезона и свободен тогда, когда исполнительская деятельность замирает повсюду.

Многие исполнители не имеют долгосрочных профессиональных обязательств. Многие балетные и камерные группы работают только тогда, когда их приглашают, и, следовательно, по всяким практическим причинам бездействуют (за исключением неоплачиваемых репетиций) до следующего контракта или приглашения. Так как в коммерческом и внебродвейском театрах (за одним или двумя исключениями) нет постоянных компаний, актер оказывается без работы, как только снимается спектакль. В результате показатель безработицы среди исполнителей чрезвычайно высок.

По данным переписи 1960 года, 4,6% музыкантов, 7,6% мужчин-танцовщиков и 26,1% актеров официально были без работы в период проведения переписи: у них не было оплачиваемой работы ни по их прямой специальности, ни по какой бы то ни было другой. В то же время среди всех мужчин, занимающихся профессиональной деятельностью, количество безработных составляло 1,4%. По данным актерского профсоюза, за среднюю рабочую неделю около 75—80% всех членов союза не имели работы в театре, а 55% играли менее 10 недель в сезон 1957/58 года. Несомненно, что эта цифра раздута за счет лиц, которые считают себя актерами, хотя и не являются членами союза.

По данным переписи 1960 года, из мужчин, занятых профессионально-технической деятельностью, 77,5% работали 50—52 недели. Однако только 28,3% всех актеров, 37,9% артистов балета и 42,6% музыкантов удается получить такое количество рабочих недель от всех видов работы. Приблизительно такое же процентное распределение характерно для женщин.

Поэтому нет ничего удивительного в том, что пособия по безработице играют важную роль в бюджете исполнителя. На заседаниях конгресса, посвященных экономическим условиям работы исполнительских организаций, пришлось вновь вернуться к этому вопросу. Актеры и музыканты рассматривают пособие по безработице как часть своего дохода.

Члены исполнительных комитетов крупных симфонических оркестров сообщают, что они организуют сезон таким образом, чтобы музыкантам можно было компенсировать летний простой пособием по безработице. Хотя размеры пособия постоянно ого-

вариваются в любом трудовом соглашении с исполнителем, отношение к этому источнику дохода очень различно. Многие исполнители чувствуют, что в этом источнике есть что-то унижающее. Несомненно, вызывает симпатию музыкант, который писал: «После окончания сезона моей жене пришлось поступить на службу: мне было стыдно получать пособие по безработице».

Страховые пособия и трудовые соглашения

Рабочее время исполнителя, так как оно далеко не всегда достаточно продолжительно, не похоже на рабочее время остальных служащих. По правилам своего союза актера обычно нанимают для участия в восьми представлениях в неделю, при этом репетиционное время не должно превышать 12 часов в неделю. Но до премьеры он может репетировать от 8,5 до 12 часов в день с установленными перерывами. Книга норм Актерского профсоюза отмечает также, что актер обязан быть исполнительным и аккуратным и по «письменному требованию менеджера менять цвет своих волос». К счастью, администрация оплачивает не только стоимость окраски волос, но и «восстановление их естественного цвета к концу ангажемента».

Обычно в контракте оркестранта не перечисляется фиксированное количество рабочих часов: чаще в нем указывается определенное служебное время в неделю. Служебное время обычно состоит из репетиций или концертов и занимает около 2,5 часов в день. Казалось бы, что в этом случае рабочая неделя оркестранта состоит всего из 20 часов, но такое предположение оказывается крайне ошибочным. В американском оркестре (в противоположность практике, по крайней мере, некоторых европейских групп) музыканты должны тщательно отрепетировать свои партии самостоятельно, так что официальные репетиции могут быть посвящены исключительно координации будущего выступления. Таким образом, действительное количество часов, необходимое оркестранту для подготовки, настолько велико, что номинальное соглашение, особенно во время гастрольных поездок, является предметом сегодняшнего обсуждения. Если добавить к этому специфические особенности его деятельности — огромную затрату нервной энергии во время концерта, — то рабочая неделя музыканта не будет казаться столь короткой.

Специфика рабочей недели исполнителя заключается также и в том, что он часто работает по вечерам, что значительно усложняет нормальное течение семейной жизни.

По расписанию хориста Метрополитен Опера он занят с 11 утра до 11 вечера, с несколькими свободными дневными часами.

Гастроли разлучают исполнителя с семьей на недели, а иногда и на целые месяцы. Многие часы он проводит в автобусах, машинах, а подчас и в гораздо менее комфортабельных видах транспорта (одна балетная труппа в течение довольно продолжительного времени путешествовала на старых похоронных дрогах!). Это время обычно никак не компенсируется и не учитывается при расчете рабочего времени. Гастроли индивидуальных исполнителей и маленьких ансамблей часто очень плохо планируются. Агенты устанавливают сроки, когда они должны приехать и начать выступление, и часто не дают себе труда соотнести эти даты с расстояниями и попытаться избежать ненужных перемещений. На концертах в Принстоне мы не были удивлены, когда обнаружили, что приехавший струнный квартет за вечер до этого играл далеко на юге и имеет ангажемент на выступление на юге на следующий вечер — целое путешествие на автомашине, причем ведут машину сами участники ансамбля.

Профессиональные расходы исполнителя относительно высоки. Они включают то, что в промышленности именуется капитальными затратами — мы имеем в виду стоимость обучения, — и годовые расходы, необходимые для осуществления профессиональной деятельности. Очень трудно рассчитать стоимость обучения, но для большинства видов искусств стоимость 10-летней подготовки и общие расходы на обучение превышают 5000 долларов, причем эта цифра весьма умеренная. Годовые расходы, исчисленные по результатам проведенного нами опроса, в среднем составляют около 1200 долларов для музыкантов и актеров, 1350 долларов для певцов и 950 долларов для артистов балета. Постоянной статьёй расхода являются членские взносы в союз. Кроме того, актеры, певцы и балетные артисты значительные суммы расходуют на грим, костюмы, фотографии и рекламу, телефон, разъезды и подготовку с репетитором. Для музыкантов большой статьёй расхода являются починка и настройка инструментов (в среднем 420 долларов), профессиональная одежда, ноты, отчисления концертным агентам и оплата студийных помещений.

Однако самой большой финансовой трудностью, с которой сталкивается исполнитель, являются относительно малые суммы, которые ему дает социальное обеспечение.

Условия труда исполнителей во многом гораздо ниже разумного стандарта. Изнурительные гастрольные поездки, высокие профессиональные расходы, частая безработица и вечная неуверенность в завтрашнем дне, редко оплачиваемые отпуска и частое отсутствие пенсионного пособия — все это для многих из нас показалось неожиданно открытым миром кошмаров, в который нас вдруг погрузили. Особенно это касается тех случаев, когда речь идет о балете, где заработки ниже, а экономическая

неустойчивость значительно больше, чем в других видах сценического искусства.

Конечно, большинство актеров не умирает с голоду, но общество не очень щедро компенсирует актеру тот вклад, который он вносит в исполнительское искусство. И все же мы убедились в твердом стремлении исполнителя к творческой деятельности, независимо от того, сколько ему за это платят. Будем надеяться, что более благоприятные условия труда, которые предоставляют артисту большие оркестры и Метрополитен Опера, где круглогодичная занятость и более приемлемые размеры заработка позволяют исполнителю удержаться на уровне респектабельного члена общества, послужат примером для других исполнительских организаций. Но чтобы добиться сдвигов в этом направлении, необходимо вплотную заняться финансовыми проблемами, которые стоят перед самими исполнительскими организациями.

Р. Финдлейтер

ТЕАТРЫ В АНГЛИИ¹

(организация и финансирование)

В Англии сейчас насчитывается около 200 профессиональных театров. Театральная жизнь сосредоточена главным образом в Лондоне, где круглый год работают 39 театров. Общая вместимость столичных театральных залов — 42 000 мест, из которых почти $\frac{1}{3}$ приходится на 7 залов, предназначенных для мюзиклов, варьете, оперных и балетных спектаклей. Большинство трупп не имеет постоянного творческого состава и органов управления. Почти все труппы вынуждены снимать помещение для каждого нового спектакля. Это так называемые коммерческие театры, сосредоточенные в основном в Вест-Энде.² Лишь четыре профессиональных коллектива Лондона имеют собственное помещение. Это крупнейшие английские театры, известные за пределами страны: Национальный театр, театр оперы и балета Сэдлерс Уэллс, Королевский оперный театр Ковент Гарден и драматический театр Инглиш Стейдж Компани, работающий в здании Ройал Корт.

Работа большинства английских театров подчинена системе «long run»,³ что означает эксплуатацию спектакля, подготовлен-

¹ Реферат статьи Ричарда Финдлейтера «Английский театр», опубликованной в книге «Современная Англия», Лейпциг, Изд-во «Энциклопедия», 1967 (Modern Britain. Veb. Verlag Enzyklopädie, Leipzig, 1967), подготовлен И. Наумовой.

² Западная, аристократическая часть Лондона (прим. переводчика).

³ Буквально — «длительный прокат» (прим. переводчика).

ного специально набранной группой актеров, до тех пор, пока он делает сборы. Прокат такого спектакля может длиться несколько лет. Именно поэтому многие менеджеры стараются подбирать для постановок пьесы, которые, по их мнению, способны выдержать большое количество представлений. Многие деятели английского театра вынуждены бороться с чисто коммерческими устремлениями предпринимателей.

Театр в провинции — это, в основном, передвижные труппы, которые ставят Шекспира или дублируют наиболее популярные спектакли Вест-Энда. По данным на 1950 год, в провинции работало около 140 таких трупп, в 1958 году их количество уменьшилось до 55. Как правило, эти театры находятся в тяжелом финансовом положении, работая почти все время с убытком. Увеличение разрыва между расходами и доходами — хроническая болезнь английского театра. С большими убытками работают даже наиболее жизнеспособные и сильные в художественном отношении театральные коллективы провинции — ведущие компании, организованные по типу европейских театров с постоянной труппой. 80% театров меняют программы еженедельно или закрываются на часть сезона.

Ведущие театры провинции — такие, как Бристольский и Бирмингемский, — это высокопрофессиональные коллективы, играющие заметную роль в художественной жизни страны. Однако субсидии, которые они получают от городских управлений, не покрывают нужд театра. Всего 12 муниципалитетов страны оказывают непосредственную помощь своим театрам, да и то в очень незначительном масштабе. Даже Бирмингем тратит всего 3000 фунтов стерлингов на содержание своего известнейшего театра, в то время как на содержание и оборудование парков в этом городе ассигнуется 600 000 фунтов стерлингов.

Местные власти имеют право тратить на искусство примерно 9 миллионов фунтов стерлингов в год, однако в 1958 году общий расход муниципалитетов на искусство исчислялся в сумме 25000 фунтов стерлингов. Контроль за распределением государственных средств между театрами осуществляет Совет по делам искусств Великобритании. В 1958 году Совету по делам искусств было выделено больше 1 миллиона фунтов стерлингов на оперу, балет, драму и музыку. Свыше $\frac{1}{3}$ этой суммы предназначалось для театров Ковент Гарден и Сэдлерс Уэллс.

Большое значение в культурной жизни страны сыграло открытие в 1962 году Национального театра. Художественным руководителем его стал крупнейший английский актер Лоренс Оливье, литературным консультантом — Кеннет Тайнен, виднейший театральный критик Англии. Это первый государственный театр в истории Англии. Он имеет постоянный состав труппы, штатных художников и литературных консультантов. Национальный театр относится к категории так называемых

Народных Советов воеводств значительно усложняет их деятельность. В соответствии с общим уставом трудового кооператива, для его создания необходимо 10 членов-основателей, которые принимают устав, вносят вступительные вклады и регистрируют кооператив в местном суде, после чего он получает правоспособность. Получив разрешение на публичную сценическую деятельность, кооперативы могут ходатайствовать о государственных ссудах и получают их наравне с объединениями. Руководители театральных объединений и кооперативов обладают всеми полномочиями, позволяющими им добиваться от своих коллективов высоких творческих показателей.

Частные исполнительские организации — это немногочисленные антрепризы, работающие преимущественно в эстрадном и музыкальном жанрах. Лица, руководящие этими частными антрепризами, обязаны получить разрешение на публичную сценическую деятельность, в соответствии с законом от 9 апреля 1968 года. Разрешения эти выдаются с различными ограничениями, как, например, только на собственные выступления без привлечения других исполнителей. В тех случаях, когда частнику предоставляется право привлекать других исполнителей, он может пользоваться услугами только эстрадных актеров, в данное время не имеющих работы.

Разрешения на работу частных антреприз получают отдельные лица, которые несут полную ответственность за художественную сторону, соблюдение административных правил и уплату налогов.

Коллективы художественной самодеятельности находятся в ведении различных профессиональных союзов и соответствующих Домов культуры. Участие в любительских коллективах рассматривается как общественная работа, которая не оплачивается.

США и АНГЛИЯ

ИСКУССТВО, НЕ ПРИНАДЛЕЖАЩЕЕ НАРОДУ

(Главы из книги У. Дж. Баумоля и У. Дж. Боуэна
«Исполнительское искусство — экономическая дилемма».
Нью-Йорк, издательство «Фонд XX века», 1966)

В ноябре 1966 года нью-йоркское издательство «Фонд XX века» выпустило книгу Уильяма Дж. Баумоля и Уильяма Дж. Боуэна «Исполнительское искусство — экономическая дилемма. Исследование проблем, общих для драмы, оперы, музыки и балета» (Performing Arts — The Economic Dilemma. By William J. Baumol and William G. Bowen A Study of Problems common to Thea-

ter, Opera, Music and Dance. The Twentieth Century Fund, New York, 1966. 582 p.). В январе 1967 года книга вышла вторым изданием в том же издательстве.

Авторы этой книги — профессора экономики Принстонского университета — в течение двух лет проводили исследование экономического состояния исполнительских организаций США и Великобритании. В этой работе принимали участие научные сотрудники Принстонского университета, который являлся базой исследования, и представители многих других организаций как в США, так и в Великобритании. «Полный список лиц, поставивших нам необходимые материалы и щедро тративших на их сбор свое время, походил бы на телефонный справочник небольшого города», — замечают авторы в предисловии к своей книге.

Цель своей работы авторы формулируют в следующих словах: «Мы не ставили перед собой задачи, найти для искусства панацею от всех его финансовых болезней. Однако мы надеемся, что нам удалось объективно проанализировать экономические возможности искусства и рассчитать размеры ноши, которую общество должно взвалить на свои плечи».

Материал книги сгруппирован по трем разделам: анализ существующего состояния исполнительских организаций, исследование тенденций их экономического развития и источники финансирования искусства.

Анализ, проведенный профессорами У. Дж. Баумолем и У. Дж. Боуэном, неутешителен по своим выводам. Исследование большого фактического материала показывает, что на протяжении по крайней мере последних ста лет затраты исполнительских организаций неуклонно растут, сильно опережая рост доходов. Авторы приходят к выводу, что дефицит и впредь будет увеличиваться и что это связано не только с принципиальной неспособностью театрального дела к самоокупаемости, сколько с тенденциями, присущими экономической системе капитализма. Между тем ассигнования Национального фонда искусств, учрежденного в 1965 году, снизились с 10 миллионов долларов до 8,5 миллионов долларов, что в пересчете на душу населения составляет менее 5 центов в год.

Таким образом, оказывается, что исполнительское искусство США в основном финансируется из частных источников, ибо государственная помощь составляет всего около 4% общих финансовых вложений.

Положение актеров авторы характеризуют в следующих словах: «Условия труда исполнителей во многом гораздо ниже разумного стандарта. Изнурительные гастрольные поездки, высокие профессиональные расходы, частая безработица и вечная неуверенность в завтрашнем дне, редко оплачиваемые отпуска и частое отсутствие пенсионного пособия — все это для многих из нас показалось неожиданно открытым миром кошмаров».

Завершая анализ зрительской аудитории американских театров, авторы заявляют, что «появление типичного американца на спектаклях профессиональных коллективов крайне нетипично». По их подсчетам театры работают только для 4% взрослого населения страны. Это — «группа избранных», доказывают авторы. Типичный театральный зритель — это высокооплачиваемый специалист, годовой доход которого почти втрое превышает средний заработок квалифицированного рабочего. Рабочие же составляют лишь 3% зрительской аудитории американских театров.