



Ольга ФЕДЯНИНА

## ОРГАНИЗАЦИОННЫЕ ФОРМЫ И СТРУКТУРА СОВРЕМЕННОГО НЕМЕЦКОГО ТЕАТРА

Театры Германии делятся на частные и те, которые существуют на государственную субсидию. Частные – живут за счет собственных средств (в основном это продажа билетов и спонсорство). Государственное финансирование выделяется на разных уровнях – федеральном, земельном, городском.

Бывают разные маргиналии, но они единичны, известны и доступны ограниченному кругу людей. Так один немецкий промышленник раз в год в собственном имени проводит трехдневный музыкальный фестиваль, посвященный современной немецкой и австрийской музыке. Он выстроил частный концертный зал, сам пишет каждому посетителю приглашение, селит гостей у себя дома, встречается с ними за завтраком, и т. д. То есть, это даже не частный фестиваль, а прямо-таки приватный, ни в какой статистике, естественно, не упоминаемый, хотя – мероприятие очень важное для развития современной музыки.

Вот цифры последних лет (данные, главным образом за 2010 год, изменения к 2013, конечно, есть, но они не слишком велики): в Германии 280 частных театров и 145 – на государственном финансировании.

Частные – показывают антрепризные, музыкально-детективно-развлекательные спектакли, аналоги, условно говоря, бродвейских постановок. В них зачастую играют прекрасные актеры. И они – хорошая коммерция.

Однако, когда мы говорим о немецком театре, который нам интересен, который мы видим на международных и российских фестивалях, на гастролях, то на все 100 процентов мы имеем в виду дотационные коллективы, будь то гамбургская «Талия», берлинские Фольксбюне и Шаубюне, Берлинер-ансамбль или драмтеатр города Халле.

Бюджет их утверждается на год. Оговариваем особо – в Германии, если бюджет утвержден, театры его гарантированно получают. Но большая часть бюджета уходит не на постановочные, а на фиксированные расходы, т. е. на содержание здания, мастерских, техники, на зарплаты персонала и так далее. У театров есть возможность привлечения дополнительных денег. Постоянный источник дополнительного финансирования – фестивали. Например, если у театра в сезоне три крупные постановки (на больших сценах, со сложными декорациями, с приглашенными звездами, и т. д.), то, как минимум, одна из них сделана в копродукции с фестивалем или даже с несколькими. Например, в постановке «Севера» Франка Касторфа, участвовали три фестиваля: Авиньонский, Венский и, кажется, Афинский. А его же «Трех сестер» выпускали при содействии Московского международного чеховского фестиваля.

Помимо фестивалей, дополнительное средства можно получать через систему грантов, фондов или просить у спонсоров. Хороший директор использует все эти возможности по максимуму. Смотрит на бюджет, на репертуарный план и принимает решение, какой источник дополнительного финансирования привлечь для той или иной постановки.

Все сказанное относится только к «дотационным» театрам.

### ТРУППА

Если вы следите за работами конкретного режиссера в определенном театре, то у вас складывается впечатление, что вы имеете дело с постоянной труппой – актерские составы выглядят достаточно устоявшимися, люди долгу играют на одной и той же сцене, их имена ассоциируются с целым рядом спектаклей. На самом деле, это не совсем так.

## В спорах о репертуарном театре



Немецкий национальный театр в Веймаре

Потому что даже тот артист, который долго работает на одном месте, необязательно является штатной единицей труппы.

Пребывание в штате дает ему массу прав, но и связывает по рукам и ногам. Он не имеет права отказаться от распределения на роль, обязан быть в постоянной готовности, не может сорваться на съемки. При зачислении в штат он подписывает подробный договор плюс уставные документы профсоюза работников сцены, в которых подробно изложены его права и обязанности. Оказавшись в штате, актер становится кем-то наподобие медицинского работника, которому не позволено отключать телефон даже ночью, во время сна.

А между тем, актеры хотят сниматься в кино и на телевидении, играть в других театрах или участвовать в фестивальных проектах. Поэтому они, как правило, в штат и не рвутся, предпочитая сезонные договоры или договоры на роль в конкретной постановке (Если постановка софинансируется фестивалем, то гонорар исполнителя могут оплатить из «фестивальной корзинки».) В 2007 г. в Фольксбюне, например, актерский состав был очень многочисленный, но в штате оставались считанные единицы, меньше десятка актеров. У остальных были краткосрочные договоры.

Сколько зарабатывают актеры, сказать нельзя, потому что такая оплата строго индивидуальна и зависит от многих факторов.

Сумму своего контракта никто не называет из-за сложной системы исчисления налогов. Проставленная на бумаге, она ничего не говорит о том, сколько человек получает на самом деле, «чистыми».

Большая часть и актеров, и сотрудников театра, включая административную часть, работает на основании сезонного договора. Он заключается с августа по август. Если за три месяца до истечения срока человека не предупредили о том, что контракт будет расторгнут, значит, он автоматически продлевается на следующий сезон. Еще год никто не имеет права уволить сотрудника. А вот у директора театра и у художественного руководителя договор заключен не с театром, а с муниципалитетом. Директор назначается департаментом культуры на три года, а художественный руководитель – на разные сроки, это зависит от ситуации в театре, от личности и творческого масштаба худрука, от его взаимоотношений с актерами. Такой договор может быть и на год, и на пять и даже на семь лет.

Иными словами, труппа состоит из людей, формальная связь которых с конкретным театром очень разнообразна. Они не составляют единую неизменную группу. Кто-то постоянно работает с данным режиссером, кого-то пригласили участвовать в одном единственном спектакле, кто-то состоит в штате и играет у любого режиссера, который его займет.

## Pro настоящее



Театр «Шаубюне».  
Берлин



### РЕПЕРТУАР

Афиша обычного немецкого театра похожа на афишу репертуарного театра в нашем понимании – каждый вечер идет другой спектакль. Но здесь нужны уточнения. Спектакли редко сохраняются в репертуаре надолго. Это связано не только с посещаемостью, но и с «практикабельностью» спектакля. (Прошу прощения за несуществующее слово.) Все, что связано с сохранением спектакля, в первую очередь – декораций, – стоит дорого. Тем более, что по нормам европейского трудового и производственного законодательства нельзя оставить за кулисами тряпки и доски, прислонив их к стене (как это часто бывает у нас). Декорации, костюмы, реквизит – большая статья расходов. Если при этом вы не можете играть спектакль

регулярно, потому что у вас, к примеру, исполнитель главной роли много снимается, – то спектакль просуществует недолго, хотя на него каждый раз будет собираться полный зал.

В общем, если сегодня вам захочется посмотреть постановку трехлетней давности, у вас мало шансов увидеть ее.

Конечно, есть исключения. Из знакомых российскому зрителю можно назвать легендарный спектакль «Карьера Артуро Уи, которой могло не быть» в Берлинер ансамбле. Постановка Хайнера Мюллера с Мартином Вуттке в главной роли появилась в 1995 г. – и остается в репертуаре театра до сих пор. Быть может, потому что Артуро Уи – любимая роль Вуттке, а сам спектакль – чуть ли не талисман театра «На Шиффбауэрдамм».

А некоторым выдающимся спектаклям Франка Касторф в Фольксбюне, в которых Вуттке тоже играл, повезло куда меньше. После их большого успеха карьера актеров – участников резко пошла в гору. Они начали много сниматься, им стали предлагать интересные роли в других театрах. В результате «Идиот» и «Forever Young» (на мой субъективный вкус, лучшие у Касторфа) стало невозможно «собрать». И однажды заведующий актерским бюро понял, что в ближайшие 2 года не сможет свести всех этих актеров в один вечер и на одной сцене, потому что их расписания в обозримом будущем не

Театр «Фольксбюне».  
Берлин

## В спорах о репертуарном театре



Театр «Берлинер Ансамбль». Берлин

Театр «Талия». Гамбург

совпадут. (Нужно сказать, что Касторф, как и многие его немецкие коллеги, не допускает вводов на главные роли.) Названные спектакли были прекрасны, собирали полные залы, но с репертуара пришлось их снять (хоть и со слезами на глазах). Содержать их и ждать когда сверхвостребованные актеры освободятся, стало невозможно.

### ХУДОЖЕСТВЕННОЕ РУКОВОДСТВО

В отличие от того, к чему привыкли мы в России, в немецком театре нет главного режиссера. «Самая верхняя» верхушка театра, как правило, состоит из двух человек – директора и интенданта (очень редко две должности совмещает один человек). Немецкий театр следовало бы назвать «интендантским». Интендантом может быть актер, администратор, автор-драматург, но чаще всего – режиссер. Это примерно то же самое, что в России – художественный руководитель. Иногда руководящую функцию принимает на себя коллегия (в 1990-е годы Берлинер ансамбль управляла коллегия из шести человек). Интендант-режиссер определяет художественную линию, вектор развития каждого сезона или нескольких сезонов, производственные принципы. Но он редко пытается собрать команду исключительно под себя, это непрактично и невыгодно, связано с риском оказаться перед необходимостью выпускать

слишком много премьер самому. Так что интендант и директор театра обычно тратят много времени и энергии, чтобы в соответствии с линией театра и его финансовым состоянием собрать разных режиссеров, пригласить их в свой «дом» и обеспечить возможность деятельности.

Одни выпускают спектакль и уезжают, другие работают как «постоянно приглашенные», но нет режиссеров (отчасти кроме самих интендантов), которые были бы привязаны к единственному театру. Даже те, кто стали интендантами, редко «прописываются» в одном месте и навеки. Люк Персеваль сейчас руководит гамбургской «Талией», но всем понятно, что это не первый и не последний его «дом». Люка Бонди сложно приписать не только к определенному театру, но и к определенной стране – он швейцарец по происхождению, но человек, сильнее всего повлиявший на австрийскую сцену и всегда желанный гость в Германии. Клаус Пайманн был символом австрийского театра, но уже много лет руководит Берлинер ансамблем, средоточием немецкой театральной традиции. Димитара Гочева или Кристофа Марталера считают «своими» в разных концах Европы. Томас Остермайер оказался очень хорошим интендантом, но мне кажется, что Шаубюне – не последний его приют. Интенданты остаются надолго, но почти



никогда не «врастают» в стены одного театра навсегда.

Как правило, режиссеры работают со своими командами, в связке: «режиссер-сценограф» и «режиссер-драматург». Что касается сценографа, тут все более или менее ясно, а вот должность драматурга – предмет многочисленных недоразумений. Можно сказать, что в Германии – это помощник режиссера по литературной части, завлит. На самом деле, обязанности у него разнообразные. Драматург есть у каждой постановки. И это, конечно же, повод для неизбежного чисто языкового недоразумения: русские зрители всегда начинают волноваться, прочитав в программке, что драматургом спектакля «Гамлет», на который они пришли, является не Шекспир, а никому не известная дама. Некоторые режиссеры предпочитают работать с одним драматургом, другие берут нового на каждую постановку – так как он должен присутствовать на репетициях и быть безотказным поставщиком необходимых людей для всего творческого коллектива – от сценографа до изготовителей буклета. Таким образом, так называемая «драматургия» (как бы литчасть) – одно из самых оживленных мест в театре, помимо столовой и репетиционного зала. Роль драматурга часто очень велика. Потому что он подчас – даже в большей степени, чем режиссер, – является идеологом постановки. Он же отвечает и за связи с профессиональным сообществом. Хороший драматург в состоянии сформулировать концепцию спектакля и озвучить его контекстуальность в разных культурных средах. Кроме того, он часто отвечает и за идеологию направлений в одном театре – или даже всего театра в целом. В новейшей истории было несколько фигур, без которых совсем по-другому сложились бы судьбы некоторых режиссеров. Это бесспорно драматург Кристофа Марталера Стефания Карп и бывший драматург Франка Касторфа, а потом Кристофа Шлингензифа – Мартин Хегеман. Кроме того, именно в Германии появился и прекрасно себя чувствует первый успешный «театр драматургов» – я имею в виду международный проект «Римини-протокол».

Исторически эта должность развилась из двух источников. Источник первый – Брехт – и наследовавшая ему традиция. Основоположник «эпического театра» хотел, чтобы его спектакли были зафиксированы на бумаге, для этого нужна была разработка языка для профессиональной фиксации репетиций и спектаклей. Кроме того, его потребность в «научных» методах работы требовала освоения и систематизации огромной массы разнообразного материала, что не могло быть ни работой актера, ни работой режиссера.

Источник второй – более традиционный. Немецкая публика не очень любит смотреть «чужие» истории, чистого перевода ей зачастую недостаточно. Поэтому существует огромная немецкая традиция переделок. То есть изначально драматург – штатный автор, который сидит в театре и адаптирует чужие пьесы, исходя из знания «духа времени» и «своей» публики. Такими драматургами в свое время были и Хайнер Мюллер (у которого «на совести» практически весь Шекспир), и Петер Хакс, и кто только не был! В этом смысле, кстати, Люк Персеваль, который поручает Феридоуну Заимоглу переделку «Отелло», действует вовсе не как авангардист, а как кондовый немецкий традиционалист.

### МЕЛОЧИ И ПОДРОБНОСТИ

Европейские производственные сроки короткие. Обычный постановочный цикл в драматическом театре – 28 репетиционных дней (репетиции не каждый день, поэтому на выпуск уходит примерно два с половиной месяца). Возможны исключения: тот же Касторф иногда получал 40 репетиционных дней (для своего интенданта театр идет на уступки).

В Германии сильная традиция автономии искусства. Если бюджет на сезон подписан, никто не спросит, почему деньги потрачены тем или иным образом. Муниципалитет может не продлить договор с интендантом, но бессилён вмешаться в судьбу конкретного спектакля. Это не значит, что театр не реагирует на внешние обстоятельства. Но вот один очень показательный пример. В разгар скандала с карикатурами на пророка Мухаммеда



в Берлинской опере вышел «Идоменей, царь Критский» Моцарта в постановке режиссера Ганса Нойенфельса. Там в финале Пророку отрубили голову. Спектакль сначала сняли с репертуара, потом вернули, но с измененным финалом. Ситуация была довольно напряженная, однако никто не обращался к театру с соответствующими пожеланиями, в СМИ не было высказываний облеченных властью персон. Более того, представитель городской полиции выступил с заявлением о том, что его ведомство оценивает риск как приемлемый, и готово усиленно охранять спектакль. Тем не менее, интендант театра принял решение изменить одну сцену, объяснив, что провокация такого рода в планы постановщика не входит.

Зависимость существует, но совершенно другого рода.

К примеру, если у вас в спектакле на сцене есть животные, вам обеспечено пристальное внимание Общества защиты животных. Если в спектакле заняты дети, то вы постоянно имеете дело со множеством государственных и частных организаций, которые охраняют их права, физическое и душевное здоровье. При этом важно заметить, что никто не может вмешаться в содержание спектакля на основании того, что на сцене дети. Критерии контроля строго регламентированы: важно, что видит ребенок, участвующий в спектакле. Что бы ни происходило, если ребенок, к примеру, стоит при этом лицом к стене, – никаких претензий к театру быть не может. (Вообще же любое участие детей в постановке – дело крайне формализованное и трудоемкое, дети не могут работать больше четырех часов, в театре должен быть отдельный человек, который занимается только детьми, чтобы они за кулисами, не дай Бог, не причинили себе вреда, не потерялись, не испугались, и т. д.)

Еще один пример: многие режиссеры любят, чтобы в спектакле что-то взрывалось, грохотало и стреляло. В этом случае (если измерения показывают определенное количество децибел), в фойе должны висеть объявления, предупреждающие, что спектакль – шумный, а билеты выдают на входе беруши.

### ТЕАТР КАК МУЛЬТИПЛЕКС

Одним из главных критериев для оценки деятельности дотационных театров является количество посещений. Если пересчитать суммы дотаций на число проданных билетов (более или менее стабильно из года в год), то получается, что каждый билет субсидируется государством в размере 95 евро. То есть, проще говоря, если бы все театры Германии были частными, и мы платили бы полную стоимость, то наш стандартный билет обошелся бы не в 25 евро, а в 120. Последствия, я думаю, очевидны.

Само по себе то, что театр остается высоко дотируемой институцией, есть результат общественного договора. Смысл его когда-то очень коротко сформулировал великий австриец Карл Краус: «Искусство обязано быть». Здесь нужно понять, во-первых, что имеется в виду именно искусство. То есть условно говоря никакой «Театр детектива» (а такие есть) или прекраснейшее кабаре «Жареная утка» никогда не сможет получить госдотацию, даже если директор этого театра ближайший друг мэра того города, в котором он находится. Во-вторых, слово «обязано» в данном случае указывает на взаимные обязательства театра и государства. Государство берет на себя обязательство выделять такую дотацию, которая делает реальной приобретение билетов большинством жителей страны. Театр берет на себя обязательство решать творческие задачи на уровне времени.

В этой конструкции самое важное то, что в ней не упоминается напрямую. А именно, зрители. Государство платит театрам за то, чтобы в них ходили. Это важнее, чем количество собранных денег. Количество зрителей – главная цифра театральной отчетности в Германии, именно она предъясняется при утверждении годового бюджета и при продлении договоров художественного руководства. Поэтому, кстати, даже люди, являющиеся штатными сотрудниками театра, не заходят на спектакль «просто так», без билета. Получи в кассе служебный билет – и иди себе, а тебя «подсчитают» в годовой отчетности.

Политика, которая учитывает посещаемость как главный критерий, привела к тому,

что за последние 20 лет все немецкие театры (мы говорим по-прежнему только про дотационные) искали и находили возможность расширения своего предложения. Не репертуара, а именно предложения. То есть задача заключалась в том, чтобы найти возможность привлекать все новую и новую публику, которой нужны новые формы взаимодействия с театром. Что это значит?

Готовясь к лекции на тему, которая вынесена в заголовок этой статьи, я распечатала данные на все дотационные театры Германии – и увидела то, что и ждала увидеть. Среди них нет ни одного театра, который работал бы только на одной площадке. Это связано не с необходимостью увеличить количество мест в зале, а с необходимостью оставаться интересными и привлекательными для разных групп зрителей. Поэтому современный немецкий театр, как правило (в крупных городах – всегда) использует следующие возможности:

- имеет малую сцену, где идут экспериментальные постановки, рассчитанные на узкоспециализированную аудиторию;
- использует фойе или какие-то другие пространства для литературных чтений – с участием артистов театра;
- содержит в штате людей, которые работают с детьми и подростками, ведут нечто вроде современной театральной студии;
- использует малую сцену или еще какое-то сценическое помещение специально для «молодежных» спектаклей – ярких, броских, шумных, недлинных, с последующими обсуждениями;
- использует один из залов для организации кинопремьер – речь идет о некоммерческом кино;
- использует большую сцену для музыкальных мероприятий.

Иными словами, театры стали превращаться в культурные центры, мультиплексы, проектные и фестивальные площадки. Билеты же на все эти мероприятия входят в общую статистику посещаемости. Но, помимо посещаемости, все это способствует тому, что театры превращаются в удобные производственные площадки, легко трансформируемые

и технически приспособленные для самых разнообразных замыслов и пожеланий постановщиков или организаторов фестивалей. Это, собственно, объясняет, почему режиссеры очень любят работать в Германии: здесь комфортно и Марталеру, и Саше Вальцу, и Кети Митчелл, и Люку Бонди, и Алвису Херманису. Кстати, очень похожие процессы в это же время произошли в немецком кинопроизводстве, но это выходит за рамки нашей темы.

### **ДВА СЛОВА О ПУБЛИКЕ...**

...Ради которой все это, собственно, и делается. У немецкой публики есть одно важное свойство: она по сути своей довольно консервативна, но ее консерватизм прекрасно сочетается с интересом к современному искусству. Просто эта публика хочет видеть все самое новое – так же, как она хочет регулярно покупать самую новую модель мерседеса или опеля. Людям, которые ходят в театр, доставляет удовлетворение то обстоятельство, что они имеют возможность увидеть все новейшие достижения сценического искусства, какими бы экстравагантными с точки зрения публики они ни были. И пока этот принцип, назовем его «принцип мерседеса», работает, можно быть уверенным в том, что на немецкой сцене найдется место не только Марталеру, Вальцу, Персевалю и Митчелл, но и тем, кто придет им на смену.