

Своеобразные «крылья» крыши уникальны тем, что, при своем внушительном размере и весе, они открываются за три минуты. Эта исключительная особенность, позволяет давать спектакли Шекспира под открытым небом. Каждое «крыло» крыши размером 10 x 22 м имеет отдельный стальной каркас, покрытый медью [4, с. 112]. Театральное пространство в этом здании тоже может трансформироваться в виде регулировки размера сцены и зрительных мест. Трансформация пространства театрального сооружения позволяет использовать его не только для постановки спектаклей, но и для концертов, мастер-классов, выставок.

Таким образом, на примере рассмотренных театральных сооружений в городах Булонь-Сюр-Мер и Гданьске нами выявлены новаторские приемы: *стилизации* (сочетание конструктивных, художественно-декоративных и выразительных элементов, характерных для устройства «шекспировского театра» эпохи Ренессанса, Булонь-Сюр-Мер и Гданьск) и *трансформации* (изменение структуры пространства театрального сооружения, г. Гданьск).

1. Аникст, А. А. Театр эпохи Шекспира / А. А. Аникст. – 2-е изд. – М. : Дрофа, 2006. – 287 с.

2. Базанов, В. В. Сцена XX века : учеб. пособие для театральных вузов и средних специальных учебных заведений. – Ленинград : Искусство, 1990. – 238 с.

3. Виды театральных сцен [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://theatre.love/ru/blog/vidi-teatralnih-scen/>. – Дата доступа: 14.04.2021.

4. Kozien-Wozniak, Magdalena. Teatry interferencji: wspolczesna architektura teatralna a nieformalna przestrzen teatru / M. Kozien-Wozniak. – Kraków : Wyd. Politechniki Krakowskiej, 2015. – 195 s. : il.

РУССКИЙ БАЛЕТ В США: МЕЦЕНАТ И ПРОДЮСЕР ОТТО КАН

А. В. Поздняков,

кандидат исторических наук, доцент,
доцент кафедры менеджмента социально-культурной деятельности
Белорусского государственного университета культуры и искусств

В первой половине XX в. идет процесс формирования американской художественной культуры, так же, как и процесс

формирования американской нации; он проходит при активном участии европейских традиций и новаций. Искусство представителей европейских стран в большей или меньшей степени определило в этот период становление и развитие видов искусства в США. Очевидна роль Баланшина в создании американского балета или Станиславского в становлении американского театра, а также заметно влияние русского авангардизма и конструктивизма на изобразительное искусство, архитектуру и художественный стиль рекламы.

Анализ истории российско-американского культурного взаимодействия первых десятилетий XX в. показал, что наряду с выступлением российского исполнителя или труппы всегда встает фигура американского продюсера. В работах русскоязычных исследователей эта тенденция часто уходит на задний план либо вообще замалчивается, а в работах американских авторов чрезмерно выпячивается. Оставив на совести последних патриотические побуждения, попытаемся оценить роль людей, которые вносили серьезный вклад в процесс взаимодействия российской и американской культуры. На наш взгляд, те, кто поддерживал в США Павлову или Баланшина в 1910–1930 гг., были фигурами куда более значимыми, чем продюсеры Барышникова в 70-е.

Несомненно, продюсерство – это бизнес. К сожалению, современные продюсеры сформировали представление, что это всего лишь жесткий бизнес. Однако в начале XX в. мы видим иные примеры, и речь идет не только об американских продюсерах. Едва ли кто-то станет утверждать, что жизнь Сергея Дягилева – это пример деятельности эксплуататора-капиталиста. Большинство он характеризуется как человек с богатейшим художественным мировоззрением. То же самое можно сказать и по отношению к Отто Кану, который в 1927 г. стал почетным членом Московского художественного театра вместе с продюсером Моррисом Жестом и режиссером Дэвидом Беласко. Было бы упрощением считать, что это просто эпизод, благодарность за гастроли МХАТ в США в 1923 г. На наш взгляд, это логичное подтверждение усилий Кана по продвижению российского театрального, балетного искусства в США. Личность О. Кана интересна тем, что его деятельность как продюсера сложно отделить от меценатской, и наоборот. Некоторые счи-

тают его только лишь меценатом. В любом случае ответ не может быть однозначным в отношении человека, который принял активное участие для знакомства американского зрителя с творчеством Анны Павловой, Михаила Фокина, Вацлава Нижинского, с труппами Русского балета Сергея Дягилева и театра «Летучая мышь» Никиты Балиева.

«Отто Великолепный», «Великий Отто Кан», «Американский меценат» – это различные титулы, которыми награждается Отто Кан, американский финансист, чье общественное и финансовое влияние способствовало развитию модернизма в искусстве США. Его характеризовали как человека с двойной жизнью: упертый банкир днем и импресарио ночью. Кан пересекал границы в своей личной и профессиональной жизни, чтобы стать одним из самых узнаваемых и влиятельных американских бизнесменов и филантропов в первые три десятилетия XX в.

Один писатель охарактеризовал Кана как идеального дельца с Уолл-стрит и в тоже время как «культурный поток, художественный дилетант, социальный лев, добрый благодетель, “добрый папочка”» [2, с. 85]. Кан, заявивший о своей приверженности развитию американской художественной эстетики, дал возможность известным европейским танцорам, певцам и актерам выступить в Соединенных Штатах. Его, миллионера-мецената, часто обвиняли в представлении интересов только иностранных артистов, однако он финансировал американскую Театральную гильдию, Гражданский репертуарный театр и отдельных артистов (Поль Робсон, Айседора Дункан и др.).

Рожденный в финансово обеспеченной немецко-еврейской семье в художественно богатом городе Мангейме, Отто Кан с детства развил вкус к искусству, музыке, поэзии и опере. Семья поощряла его увлечение искусством, даже когда он изучал семейный банковский бизнес. В 1890 г. он переехал в Лондон, где начал свою карьеру в Deutsche Bank. Сохранив интерес к искусству, часто посещал музыкальные концерты, оперу и театр. В 1893 г. банковская фирма Speyer and Company переманила его в Нью-Йорк, где он стал одним из самых значительных меценатов в Америке.

Покинув Speyer and Company, Кан заработал свои миллионы в качестве партнера Kuhn, Loeb & Company в Нью-Йорке. Его

профессиональные обязанности требовали ежегодных поездок в Европу, чтобы поддерживать отношения с крупными банками Англии, Франции и Германии. Ежегодное путешествие служило двоякой цели. Как член правления Метрополитен-опера, начиная с 1903 г., Кан использовал свои деловые поездки для изучения дел в европейском театре, отыскивая таланты, которые можно было пригласить в Америку. Кан часто начал переговоры по контракту с европейскими артистами сразу после впечатливших его выступлений [2, с. 86]. Профессиональная карьера способствовала его интересу к искусству и явному желанию представить лучшие европейские достижения в области драматического искусства американской публике. Он легко оправдал свою двойную жизнь и эффективно подтвердил серьезную репутацию банкира, став крупнейшим акционером Метрополитен-опера.

Однако Кан вышел на американскую арт-сцену через Метрополитен-оперу с некоторым сомнением. Многие американские бизнесмены в начале XX в. считали искусство просто пустяком или женскими увлечениями. Такое отношение было отмечено Лоуренсом Лангнером, одним из основателей Театральной гильдии, когда он написал, что нам, первопроходцам театрального искусства, приходилось встречать и преодолевать обывательское отношение американской публики к искусству, отношение, которое в целом было преобладающим, за исключением горстки людей в больших городах, которых считали чудаками, эксцентриками или «неженками» [2, с. 87].

Кан заявлял, что не принимал художественных решений по проектам, но это не совсем верно, потому что он часто влиял на директора Метрополитен-опера Джулио Гатти-Казацца, которого сам нанял, в выборе репертуара артистов. Без давления Кана Гатти-Казацца, который, по общему мнению, не интересовался танцами, вряд ли заключил бы контракт с Анной Павловой в 1910 г. или с Дягилевским Русским балетом в 1916-м. После того как Нижинский и Дягилев оказались несовместимы по характеру во время первого сезона русских балетов в Метрополитен-опера в 1916-м, Кан подписал контракт с Нижинским, а не с Дягилевым, в качестве директора Ballets Russes для их второго сезона.

Первое участие Кана в культурном обмене между Россией и Америкой возникло сразу после того, как он увидел танце-

важный коллектив Анны Павловой и Русский балет Дягилева в Париже в 1909 г. Кан немедленно возжелал привезти их в США. Переговоры с компанией Дягилева проходили сложно, привлечение Павловой прошло более гладко, и ее компания прибыла в Америку задолго до Дягилева. Первые русские артисты балета в США Павлова, Мордкин и их небольшой коллектив проложили путь для других. Они установили стандарт, каким в дальнейшем будут оцениваться российские танцоры и другие исполнители.

Балет в Соединенных Штатах до 1910 г. существовал sporadически; некоторые европейские классические гастрольные коллективы появлялись на американской сцене, но мало кто из серьезных и заслуживающих доверия школ и академий предлагал балетное обучение в США. Американские артисты балета просто украшали грандиозные оперные постановки, а танцоры, участвующие в водевилях и бурлеске, с трудом добивались признания как художники. Павлова, среди горстки других, инициировала смену отношения к балету и танцам в США.

Управляющий Метрополитен-опера Гатти-Казацца сомневался в интересе публики к танцам, поэтому когда Кан в 1910 г. нанял Павлову и Мордкина, менеджер запланировал их первое выступление в Нью-Йорке только после окончания оперного спектакля. После одиннадцати часов ночи, по словам Сола Хурока (позже американского менеджера Павловой), Павлова и Мордкин с небольшим кордебалетом впервые появились на американской сцене [2, с. 92–93]. Колебания Гатти-Казаццы относительно появления Павловой в Метрополитен-опера были напрасны: вскоре она приобрела известность в США. Ее успех в Америке был даже больше, чем триумф в Европе.

В отличие от многих видных деятелей американского бизнеса и политики Кан считал искусство необходимостью. В одной речи он призвал: «Нам всем, богатым и бедным, нужно время от времени проветривать наши души. Нам нужно упражнять мышцы нашего внутреннего “я” точно так же, как мы тренируем мышцы нашего тела» [1, с. 64].

Кан мало участвовал в организации турне Павловой после того, как она покинула Нью-Йорк, однако тур-менеджеры Макс Рабинофф и Бен Этвелл держали его в курсе и он знал об успехах и неудачах примы в каждом городе. Он часто предо-

ставлял средства, если требовалось поддержать тур. Кроме того, Кан-банкир продолжал заниматься личными финансами Павловой много лет после ее первого турне.

Американские историки танца часто отмечают влияние Анны Павловой на развитие танца в США. Сол Хурок определил дебют Павловой, как «начало балетной эры в нашей стране» [2, с. 93]. После турне 1910 г. Павлова неоднократно возвращалась, выступала в Америке до 1926 г., формируя престиж балета в Соединенных Штатах. Ее популярность открыла возможность для других российских артистов и исполнителей выступать в этой стране.

1. *Kobbler, John. Otto the Magnificent : The Life of Otto Kahn. – New York : Scribner, 1988.*

2. *Robinson, Valleri. Beyond Stanislavsky: the Influence of Russian Modernism on the American Theatre. Ph. D. Diss. The Ohio State University, 2001.*

СПЕЦИФИКА ОТРАЖЕНИЯ КРАЕВЕДЧЕСКОГО КОМПОНЕНТА В РЕГИОНАЛЬНЫХ СВОДНЫХ ЭЛЕКТРОННЫХ КАТАЛОГАХ БИБЛИОТЕК БЕЛАРУСИ

А. В. Предеина,

кандидат педагогических наук,

*доцент кафедры культурологии и психолого-педагогических дисциплин
Института повышения квалификации и переподготовки кадров
Белорусского государственного университета культуры и искусств;*

А. И. Федорина,

*доцент кафедры информационных ресурсов и коммуникаций
Белорусского государственного университета культуры и искусств*

В настоящее время в Республике Беларусь осуществляется работа по корпоративному представлению метаданных электронных каталогов библиотек регионов страны в региональных сводных электронных каталогах (далее – РСЭК) [9]. РСЭК является корпоративным информационным ресурсом, который отражает библиографическую информацию о фондах региональных библиотек и предназначен для пользователей.

Формирование РСЭК осуществляется на основе двусторонних соглашений о сотрудничестве с Национальной библиоте-