С. Э. Костанзо

ORCID: 0000-0002-7335-9538

✉ susan.costanzo@www.edu

Университет Западного Вашингтона
(США, Беллингхем)

ОПЫТ СРЕДЫ В САМОДЕЯТЕЛЬНОМ ТЕАТРЕ ВЯЧЕСЛАВА СПЕСИВЦЕВА 1970-х ГОДОВ

Аннотация. Статья посвящена московским любительским постановкам Вячеслава Спесивцева 1970-х годов, которые рассматриваются с точки зрения концепции «театра среды» (environmental theater) Ричарда Шехнера. Отправными точками для этой концепции служат творческий подход к пространству, в котором разворачивается спектакль, а также полный отказ от конвенциональных театральных сцен и специально приспособленных для исполнения спектаклей помещений. Согласно теории Шехнера, театральный опыт зрителя охватывает время задолго до начала спектакля и заканчивается гораздо позже его завершения. Несмотря на то, что этот тезис перекликается с высказыванием Станиславского о театре, начинающемся с вешалки, Шехнер отверг многие принципы «системы», включая воображаемую «четвертую стену», разделяющую зрителей и исполнителей. В некоторых своих постановках Спесивцев использовал стратегии Шехнера, хотя имел довольно скромное представление об идеях американского режиссера. Кроме того, в его работах нашли отражение особенности репетиций с любителями, что дополнительно акцентировало условность этих спектаклей. В статье анализируются следующие постановки: «Тимур и его команда», «Ромео и Джульетта», «Не больно?» и «Моей памяти поезд».

Ключевые слова: театр среды, Вячеслав Спесивцев, Ричард Шехнер, Московский молодежный театр-студия на Красной Пресне, Юлиан Семенов, Конрад Свинарский, самодеятельный театр, русский театр

Для цитирования: Костанзо С. Э. Опыт среды в самодеятельном театре Вячеслава Спесивцева 1970-х годов // Шаги/Steps. Т. 5. № 4. 2019. С. 55–71. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-55-71.

*Статья поступила в редакцию 16 апреля 2019 г.
Принято к печати 25 мая 2019 г.*

S. E. Costanzo

ORCID: 0000-0002-7335-9358

✉ susan.costanzo@wwu.edu

Western Washington University
(USA, Bellingham)

EXPERIENCING THE ENVIRONMENT IN VIACHESLAV SPESIVTSEV'S AMATEUR THEATER OF THE 1970s

Abstract. Viacheslav Spesivtsev's unorthodox stagings of amateur productions in Moscow in the 1970s are examined here in terms of Richard Schechner's theories of "environmental theater." The relevant features of environmental theater include inventive uses of theatrical space as well as total abandonment of conventional stages and theatrical spaces. It also recognizes that the theatrical experience for spectators begins long before the performance and ends long after it. Although this idea echoes Stanislavskii's maxim that theater begins in the cloakroom, Schechner rejected many of Stanislavskii's principles, especially the importance of "the fourth wall" dividing spectators and performers. Schechner believed that theatergoers became passive observers in such arrangements, and he sought to undermine what he called the status of theater. Spesivtsev incorporated these strategies into some of his works, although he would have known little about Schechner's ideas. In addition, Spesivtsev integrated aspects of his rehearsals with amateurs, and, therefore, drew more attention to the theatricality of performance. The productions discussed here include *Timur and his team*, *Romeo and Juliet*, *Does it hurt?* and *The Train of my memory*. Spesivtsev's efforts were part of a broad trend among amateur theaters of the time to develop new relationships with spectators by breaching the fourth wall.

Keywords: environmental theater, Viacheslav Spesivtsev, Richard Schechner, Moscow Youth Theater-Studio of Krasnaia Presnia, Yulian Semenov, Konrad Swinarski, amateur theater, Russian theater

To cite this article: Costanzo, S. E. (2019). Experiencing the environment in Viacheslav Spesivtsev's amateur theater of the 1970s. *Shagi / Steps*, 5(4), 55–71. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-55-71.

Received April 16, 2019

Accepted May 25, 2019

Введение

Это спектакль, в котором помимо актеров, исполняющих достаточно сложные роли, «играют» стальные мосты, темные воды рек, береговые рощи, железнодорожные платформы, встречные поезда да и сам вагон с его покачиванием, перебором колес, хлопанием дверей, внезапной тишиной остановок... [Комиссаржевский 1978].

Описывая постановку Московским молодежным театром-студией на Красной Пресне спектакля «Моей памяти поезд» (1977), критик и режиссер Виктор Комиссаржевский хвалил отнюдь не выразительные декорации спектакля или необычные звуковые эффекты. Его слова надо понимать буквально. Авторскую инсценировку романа Юлиана Семенова «Горение» режиссер Вячеслав Спесивцев поставил в вагоне московского пригородного поезда, который шел по расписанию от станции Каланчевская до станции Львовская и обратно.

Анализ ряда неортодоксальных постановок Спесивцева позволяет выйти за пределы списка привычных «великих имен» советского профессионального театра того времени (Юрий Любимов, Анатолий Эфрос, Георгий Товстоногов и Олег Ефремов). Их работа была, безусловно, новаторской, но ограничивалась узким пониманием того, что такое театр. Требования к профессиональным театрам включали выполнение плана по числу новых постановок за сезон, количеству сыгранных спектаклей и числу зрителей. Выполнять их было проще, работая в обычных залах. Эти административные требования накладывали еще один слой цензуры поверх привычной политической, которой подвергались сами постановки. Если не считать театра Товстоногова в Ленинграде, в конце 1970-х малые сцены только начали возникать как дополнительные площадки для профессиональных постановок. Спектакли, поставленные на них, не обязательно были адресованы широкой аудитории, однако в большинстве своем оставались верны традиционной трактовке спектакля как события, происходящего в замкнутом пространстве. В этих условиях самодеятельный театр представлял собой жизнеспособную альтернативу театру профессиональному. Любительские коллективы тех лет часто называли себя студиями, отсылая к российской традиции начала XX в., а также к возникшему из студии во второй половине 1950-х «Современнику» (невзирая на то, что постановки Спесивцева бросали вызов стилю этого театра). Связь с этими предшественниками помогала узаконить эксперименты студий, а также подчеркивала их отличие от привычных профессиональных и самодеятельных театральных коллективов эпохи Брежнева. В результате труппа Спесивцева внесла в развитие театра свой вклад, который часто недооценивают.

Театр среды Шехнера

Некоторые особенности работы Спесивцева совпадали с принципами «театра среды» (environmental theater). Этот подход был впервые сформулирован Ричардом Шехнером, американским режиссером-авангардистом, театральным критиком и теоретиком, начавшим свою деятельность в начале 1960-х годов и

продолжающим театральную деятельность в наши дни. Один из наиболее авторитетных театральных теоретиков второй половины XX в., Шехнер в 1967 г. кратко изложил свои ранние идеи о «театре среды» в «шести аксиомах театра среды». Позднее, после постановок в Новом Орлеане и Нью-Йорке, в книге начала 1970-х «Театр среды» [Schechner 1994] он предложил более широкую трактовку аксиом.

Две из этих шести аксиом применимы к работе Спесивцева с любителями в 1970-е годы. Первая — «В спектакле используется все пространство» [Ibid.: xxviii]. Отвергая «четвертую стену» Станиславского, Шехнер также отрицал обычные постановки, в которых пространство актерской игры ограничивалось сценой, а зрители превращались в пассивных наблюдателей. Более того, он полностью отказался от обычных театральных залов. Например, использование в спектакле проходов для игры актеров казалось ему недостаточным. Шехнер писал:

По отношению к спектаклю среда — это то, где разворачивается действие. Но теоретики признают, что действие не привязано к сцене и не ограничивается тем, что происходит с актерами. Действие разворачивается там, где находятся зрители, где актеры одеваются и гримируются, где театр ведет свои дела (фойе, театральная касса, административный офис). Даже уборные и транспортная сеть, которой пользуются, чтобы добраться в театр и вернуться обратно, также относятся к «среде спектакля» [Ibid.: x].

Шехнер признает, что вовлеченность зрителей в спектакль начинается задолго до поднятия занавеса и продолжается после окончания спектакля.

Освободив театральное действие от ограничений обычной сцены, Шехнер отважился шагнуть за пределы традиционных театральных зданий. Вторая аксиома, применимая и к работам Спесивцева, гласит: «Театральное событие может происходить либо в полностью трансформированном пространстве, либо в “найденном месте” (found space)» [Ibid.: xxx]. (Долгое время спектакли самого Шехнера шли в переоборудованном цеху, носившем название The Performing Garage.) Эта безграничность выбора побуждает труппы находить подходящие места для своих постановок, вместо того чтобы приспособляться к уже имеющимся пространствам. Иногда это превращает в участников представления случайных прохожих. Обе аксиомы Шехнера отражают идею, что повседневная жизнь и театр не являются взаимоисключающими понятиями. Некоторые его базовые утверждения о театре были основаны на наблюдениях за ритуалами, которые Шехнер характеризует как разновидность перформанса. Хотя эти идеи сейчас получили широкое признание в театральной и академической сферах, в свое время они были радикальными. Шехнера заслужено называют одним из основателей области исследований перформативного (performance studies) [Schechner 1988]¹.

¹ В работах Спесивцева полностью отсутствовали два элемента театра среды. В первых, Шехнер отстаивал децентрализацию власти в театре и призывал по возможности относиться к актерам как к равным. Учитывая то, что большинство актеров Театра-студии на Красной Пресне были младше Спесивцева и не имели актерского опыта, это было невоз-

Неизвестно, насколько деятели русского театра позднесоветского периода могли быть знакомы с идеями Шехнера. В то время он воспринимался как противоречивая фигура и на родине, и в Советском Союзе (где, по-видимому, никогда не был). Ни одна из его многочисленных работ не была переведена на русский язык. В Российской национальной библиотеке, библиотеке Союза театральных деятелей и Российской государственной библиотеке нет ни одного оригинального издания его трудов. Некоторые книги Шехнера были переведены на польский язык, и предприимчивые советские граждане иногда учили польский, чтобы познакомиться с текстами, недоступными на русском языке [Costanzo 2016].

Однако до советского театрального сообщества все-таки доходили скудные сведения о деятельности Шехнера. Две его постановки обсуждались в журнале «Театр». В отзывах проявлялось различное отношение к нововведениям Шехнера, нарушавшим театральный статус-кво. Так, советский критик Ковалев назвал его спектакль «Дионис в 69-м» «откровенной порнографией» [Ковалев 1971: 144]². Постановка содержала сцены с обнаженными актерами и побуждала исполнителей и зрителей прикасаться друг к другу. Согласно Шехнеру, иногда — но не всегда — в этом был элемент эротики. Однако тогда в советских медиа любой намек на сексуальность называли порнографией. В спектакле Шехнера «Коммуна» один из персонажей также представлял обнаженным. Режиссер утверждал, что нагота никогда не должна вводиться «просто так». Он посвятил ее эстетике целую главу в «Театре среды», хотя и не считал наготу необходимой составляющей [Schechner 1994: 87–144]. Впрочем, не все критики были такими стыдливými, как Ковалев. Польский режиссер и критик Витольд Домбровский [1972] ни разу не упомянул о наготы, когда писал в «Театре» о «Коммуне».

Различались мнения двух критиков и по поводу шехнеровского театра среды в целом. Домбровский считал «Коммуну» самой интересной постановкой, показанной на фестивале во Вроцлаве в 1971 г. Он хвалил театр среды Шехнера за оригинальное использование пространства и за подходы к актерской игре, которые были направлены на разрушение «четвертой стены». В данном случае Домбровский намеренно хотел проинформировать читателей о новаторстве Шехнера. Представляя театр среды советскому театральному сообществу, Домбровский служил для него проводником в мир современных западных авангардных практик. Он также упомянул о критике Шехнером западного общества — частой теме работ американского режиссера, которую обошел вниманием Ковалев, несмотря на ее политкорректность в контексте советского искусства того времени. Ковалев отрицал все попытки разрушить барьеры между актерами и зрителями. Ссылаясь на японскую постановку Сюдзи Тера-

можно; напротив, отношение к Спесивцеву можно охарактеризовать как культ личности. Во-вторых, Шехнер считал, что труппа должна быть маленькой, так как это способствует установлению близких отношений и равенству между ее участниками. Спесивцев же создал целую империю: в начале 1980-х в его театре числилось свыше 200 человек.

² Неизвестно, видел ли Ковалев постановку или основывался на публикациях в СМИ. В то время некоторые критики во избежание цензуры могли добавлять дежурные осуждения, говоря о важных, но порицаемых официальной советской критикой трендах западного театра. Возражения Ковалева против работ Шехнера были, напротив, такими безапелляционными, что представляются искренними.

ямы, он заключал, что подобные попытки — «крайний вариант, окончательно лишенный и общественного смысла и художественной значимости» [Ковалев 1971: 145]. Наибольшие опасения у него вызывало снижение значения слова в современном театре, в то время как другие элементы спектакля выходили на первый план. Слова сравнительно легко контролировать, но эфемерные свойства спектакля и необходимость воссоздавать его каждый раз заново осложняли задачи цензуры. Неудивительно поэтому, что критик был обеспокоен. Если бы он увидел работы Спесивцева, он также остался бы разочарован.

Среда студии Вячеслава Спесивцева

Наиболее примечательным примером воплощения принципов театра среды в Советском Союзе является деятельность любительской труппы Вячеслава Спесивцева, а вовсе не постановки какого-либо профессионального театра. Последний неизбежно столкнулся бы с бюрократическими и техническими сложностями, если бы в стремлении разрушить «четвертую стену» пошел дальше включения в действие фойе или использования проходов в зрительном зале. В начале 1970-х, работая в Театре на Таганке, Спесивцев создал детский театр-студию «Гайдар» в Московском Дворце пионеров в Текстильщиках. К середине 1970-х его деятельность довольно широко освещалась в прессе, несмотря на «самодеятельный» статус театра. Когда его заставили уйти с этой работы, организации Московского комсомола и комсомола Красной Пресни согласились материально поддержать труппу под его руководством. В итоге Спесивцев обосновался в здании на улице Станкевича³, а новый театр получил название Московского молодежного театра-студии на Красной Пресне. Спесивцев оставался у его руля до середины 1980-х годов⁴. Несмотря на то что работа этого театра освещалась в прессе не менее широко, чем других самодеятельных театров того времени, исследователи по сей день редко уделяют ему внимание [Солнцева 1999: 204–214]. В результате этот этап карьеры Спесивцева относительно мало известен современным ученым и критикам.

Работа Спесивцева с любителями служит одним из немногих примеров театра среды того времени. Режиссер, вероятно, читал о работах Шехнера, а также был знаком с советскими постановками, которые использовали новые способы вовлечения театральных зрителей. Он видел и, возможно, участвовал в «Десяти днях, которые потрясли мир» Любимова, вольной интерпретации книги Джона Рида о русской революции 1917 г. Спектакль разворачивался в том числе за пределами зрительного зала Театра на Таганке и допускал зрительское участие. Когда посетители подходили к театру, снаружи звучала революционная музыка. Вестибюль украшали знамена, красногвардейцы насаживали собранные билеты на штыки, тут же выступали певцы и танцоры. Зрителям предлагалось использовать корешки своих билетов в качестве бюллетеней для голосования, чтобы по окончании представления оценить его качество [Beumers 1997: 25–33]. Возможно, Спесивцев также видел «Пять новелл в пятой комнате» Альберта Аксельрода — постановку 1965 г., осуществ-

³ В настоящее время — Вознесенский переулок. — *Прим. ред.*

⁴ Театр на этом месте сейчас называется «Около дома Станиславского».

вленную в знаменитой любительской эстрадной студии «Наш дом» при МГУ. Спектакль, игравшийся в репетиционном зале, осуществлял попытку соединить аудиторию с городской средой, когда в его кульминационный момент в зале распахивались окна. Премьеры обеих постановок состоялись тогда, когда Шехнер формулировал свои идеи о театре среды, и также представляли собой попытки демонтировать «четвертую стену». Спесивцев, возможно, видел и более поздние постановки, использующие приемы театра среды, когда в 1970-е годы ездил в Восточную Европу, в том числе на фестиваль в Югославию вместе со своей труппой в 1975 г.

Как режиссер он отважился пойти дальше скромных попыток Любимова вовлечь театральную публику. Однако первые опыты Спесивцева в работе с аудиторией были очень похожи на те, что использовались в «Десяти днях...». Например, в спектакле «Ромео и Джульетта» (1974) зрители разделялись на Монтеки и Капулетти. В фойе висела карта Вероны [Комиссаржевский 1975]. В «Сказках по телефону» Спесивцев расширил временные рамки представления: студийцы звонили по телефону владельцам билетов, чтобы напомнить им о предстоящем спектакле [Спесивцев 1980: 76]. Этими звонками театр не пытался повысить посещаемость; целью было начать представление за день до встречи актеров и зрителей. Пространство на улице Станкевича также давало возможность варьировать рассадку зрителей для каждой постановки.

В спектакле «Не больно?» (1974) по повести Анатолия Алексина работа с пространством имела более амбициозный характер. Хотя интерпретация Спесивцева является классическим примером театра среды, она также могла быть оправдана высказыванием Станиславского о том, что театр начинается с вешалки. В постановке рассказывалась история Андрея Лагутина (которого в то время играл Александр Феклистов, студент Педагогического института), молодого московского театрального режиссера, который возрождает умирающий провинциальный театр юных зрителей, но в мелодраматическом финале умирает от неизлечимой болезни перед премьерой своей новаторской постановки «Ромео и Джульетты» (см.: [Алексин 1975]). Этот стандартный сюжет был поставлен нетрадиционно. Зрители следовали за артистами из гардероба вглубь театра через фойе, репетиционные залы, гримерные, административные кабинеты, буфет. Они становились свидетелями разговоров и событий, которыми сопровождался расцвет труппы, вдохновляемой Лагутиным, а также той напряженности, которая возникала между этим мечтателем и некоторыми упрямыми администраторами. Собственно зрительный зал использовался только для одного эпизода, причем публика сидела на сцене, где также репетировала «труппа». Занавес был открыт, а зрители превращались в исполнителей [Война 1979: 90]. Публика была разделена на небольшие группы из-за тесных пространств, где разыгрывались сцены спектакля и где актеры вынужденно смешивались со зрителями. Исполнители повторяли одни и те же сцены для нескольких групп, зрители же смотрели их в разной последовательности, в результате чего разоблачалась искусственность времени представления. С размытием в этом спектакле «ролей» зрителей и актеров связано замечание одного из рецензентов, что зрители были «вроде бы частью труппы этого тюза, может быть, новичками» [Михайлова 1983: 118]. В финале спектакля исполнители и зрители справляли поминки по погибшему Лагутину. В это же

самое время, будто не замечая происходящего, Лагутин тихо проходил через вестибюль, неся свой чемодан. Через открытые окна зрители наблюдали, как он идет по улице, словно его дух был все еще жив [Смелянский 1976: 271]⁵. Образ Лагутина, таким образом, служил метафорой воздействия спектакля на зрителей даже после того, как они покидали театр, и, в более широком смысле, воздействия театра на общество.

Критик Лев Аннинский запечатлел новые требования, предъявляемые к публике. Он описал свои наблюдения за одной из зрительниц спектакля «Не больно?»:

Перед началом спектакля «Не больно?» публика, раздевающаяся в гардеробе, перешагивает несколько поваленных стульев на своем пути. Я видел, как одна зрительница, наверное, еще не привыкшая к стилю Спесивцева, решила навести порядок и аккуратно поставила стул на ножки; ей шепнули: «Так задумано»; надо было видеть перепуганное лицо этой зрительницы, когда она не просто обнаружила, что окружена актерами, разгуливающими по раздевалке вместе со зрителями; нет, больше: она обнаружила, что, подняв этот стул, *уже* начала играть... играть против воли, играть самое себя, то есть... зрителя [Аннинский 1980: 4].

Хотя сомнительно, чтобы Аннинский мог читать мысли этой женщины, он все же понимал правила игры.

В своей самой амбициозной постановке Спесивцев полностью отказывался от традиционного театрального пространства. «Моей памяти поезд» был авторской инсценировкой романа «Горение» Юлиана Семенова. Сам текст, как и в случае с «Не больно?», отнюдь не был спорным. Поставленная в ознаменование шестидесятилетия революции 1917 г. и сотой годовщины со дня рождения Феликса Дзержинского, пьеса изображала поездку начальника ЧК во время Гражданской войны из Польши в Сибирь по приказу Ленина [Спесивцев 1977]. Поездка вызывает у Дзержинского относящиеся к дореволюционным годам воспоминания о сибирской ссылке и побеге. Вместо того чтобы сыграть спектакль на обычной сцене, Спесивцев получил разрешение поставить его в пригородной электричке. Спектакль начинался для зрителей в тот момент, когда они покупали обычные билеты на поезд. Во время спектакля-путешествия за сто километров от столицы зрители находились в специально отведенном вагоне и наблюдали за действием, разворачивавшимся внутри него (илл. 1), на станционных платформах (илл. 2) и в заросших полях, видных из окон (илл. 3). Технические требования демонстрировали рост организованности труппы, который отмечал Комиссаржевский. В спектакле приняли участие более ста человек. Темп действия должен был соответствовать движению поезда. Сцены удлинялись или сокращались по мере необходимости, и исполнители, не занятые в сценах, сигнализировали, когда актерам нужно было изменить темп [Юткевич 1983: 20–21].

⁵ Этой концовки нет в тексте Алексина.

Илл. 1. Сцена из спектакля «Моей памяти поезд».
Фотография В. Киселева, опубликованная в журнале «Юность» (1979, № 2)

Ill. 1. A scene from "The Train of my memory".
Photo by V. Kiselev (journal Iunost' [Youth], 1979, No. 2)

Неясно, в какой мере критики и наблюдатели, смотревшие спектакль, а затем писавшие о нем, знали о театре среды. В то время ни один из них не упомянул о связи между постановкой Спесивцева и этим театральным движением (впервые эта связь была отмечена лишь в 1983 г. [Михайлова 1983: 119]). Но не исключено, что это было намеренное умолчание, имевшее целью избежать потенциальных негативных последствий для труппы. Тем не менее суть их похвал была созвучна с тем, как были сформулированы некоторые задачи театра среды. Один рецензент отмечал, что использование поезда послужило преодолению статичности театра, на что и рассчитывал Шехнер [Война 1979: 90]. Вышеприведенные комментарии Комиссаржевского также демонстрируют сильное воздействие, которое оказывала «сценография». Сравнивая сцены, недоступные слуху зрителей, с немymi кинохрониками революционной эпохи, критики отмечали, что средства, с помощью которых в этом спектакле представлены воспоминания, ближе к кинематографическим и недоступны обычному театру [Там же: 91; Комиссаржевский 1978].

«Декорации» вдохновляли зрителей связать исторические события с сегодняшним днем. Железнодорожники и пассажиры других вагонов во время спектакля занимались своими делами. Эта «массовка» вносила свой вклад в общую тему подвижности времени и пространства. За окнами были не только сцены, относящиеся к спектаклю, но одновременно и «сцены» повседневной жизни Москвы. Зрители могли соотнести жертвы, принесенные Дзержинским

Илл. 2. Сцена из спектакля «Моей памяти поезд». Фотография В. Богданова, опубликованная в журнале «Театральная жизнь» (1978, № 20)

Ill. 2. A scene from "The Train of my memory". Photo by V. Bogdanov (journal *Teatral'naia zhizn'* [Theatrical life], 1978, No. 20)

и другими большевиками, с современными достижениями и городскими удобствами сверхдержавы. Чтобы углубить связь между эпохами, в спектакль была включена музыка из обеих эпох, в том числе знаменитые тексты барда Булата Окуджавы, чьи песни, по словам одного комментатора, так точно вошли в ткань спектакля, словно были написаны специально для него [Война 1979: 91].

Спесивцев не ограничился экспериментами со «сценографией». Еще одна особенность его эстетики была связана с обучением любителей, особенно детей, актерскому мастерству. Хотя это не имело прямого отношения к «среде», Шехнер хотел, чтобы зрители осознавали, что перед ними исполнители, а не

Илл. 3. Сцена из спектакля «Моей памяти поезд». Неатрибутированная фотография, опубликованная в журнале «Панорама» (вып. 10, 1978)

Ill. 3. A scene from “The Train of my memory”. Unattributed photo (journal Panorama, Vol. 10, 1978)

реальные люди: «Исполнители рассматриваются не как люди внутри истории, а как люди, которые играют историю» [Schechner 1994: 132]. Выделение «игровой составляющей» театра служило еще одним способом отколоть кусок от «четвертой стены». Подход Спесивцева вместе с тем был утилитарным. Новичкам было трудно вытягивать роль на протяжении сезона или даже во время одного показа. Кроме того, новые члены труппы вряд ли сохранили бы интерес к обучению, если бы у них не было возможности появляться на сцене. Хотя подобные проблемы характерны для любительского театра в целом, Спесивцев сделал педагогическую тактику частью самих постановок. Результатом этого стало новое качество персонажей — универсальность. Помимо этого, спектакль опровергал традиционные зрительские ожидания, что один персонаж равен одному актеру. Это, в свою очередь, подчеркивало условную природу театрального искусства.

В качестве примера можно привести одну из самых ранних постановок труппы — «Тимур и его команда», в основе которой лежала повесть Аркадия Гайдара. Спектакль начинался с появления двух «команд», участники которых определялись жребием. Эта сцена появилась благодаря предшествующим попыткам Спесивцева пробудить интерес участников, позволяя им самим выбирать команды и играть в футбол возле Дворца пионеров. Затем он перенес игру на сцену, а позже заменил ее командами добра и зла. Это деление в начале каждого спектакля было спонтанным, а не решенным заранее: всем актерам и актрисам необходимо было знать все роли гендерно соответствующих им персонажей [Кожухова 1974]. Отсылавший к детской игре из обычной жизни прием каждый раз создавал новую постановку, что является одной из отличительных черт хорошего самодеятельного театра.

Постановка Спесивцевым «Ромео и Джульетты» добавила этому приему смысловые пласты и сложность, благодаря чему труппа получила признание. Как и «Тимур», этот спектакль начинался со сцены, в которой актеры представляли группой современных подростков, внимательно читающих Шекспира. В ходе этого происходил сдвиг: актеры, продолжая произносить текст вслух, брали реквизит и начинали играть шекспировские роли. Хотя этот прием возвращает нас не столько к классической концепции театра среды, сколько к «Принцессе Турандот» Вахтангова [Worrall 1989], он подчеркивал сохраняющуюся актуальность произведений Шекспира и в то же время напоминал зрителям, что они смотрят представление. Первая сцена также помогла оправдать наличие в этом спектакле современных костюмов, в том числе джинсов и футболок. Хотя этот шаг едва ли можно назвать радикальным с точки зрения западного театра того времени, советские цензоры были готовы наложить запрет, и только вмешательство кого-то из светил — то ли актера Игоря Ильинского, то ли писателя Сергея Михалкова — позволило преодолеть эту преграду⁶.

Современное «вступление» было только одним из новаторских приемов, использованных в работе с актерским составом. События шекспировской пьесы происходят в течение четырех дней. Каждый новый «день» в спектакле Ромео и Джульетту играла новая пара актеров. Этот метод позволил выступить большему числу участников и давал им возможность сыграть главные роли. Каждая пара была старше предыдущей, что, по словам одного критика, служило символом растущей зрелости персонажей [Балашова 1978: 202–203]. Простой реквизит позволил зрителям идентифицировать персонажей, несмотря на смену исполнителей. Предыдущие пары становились родителями Монтекки и Капулетти: сегодняшние бунтари становятся завтрашними педантами, которые забывают свои юношеские страсти и сосредотачиваются лишь на своей взрослой вражде. В результате неизбежное напряжение между поколениями представало в спектакле универсальным законом: герои оказывались обречены проходить одни и те же циклы этой трагедии, а идеализму молодежи было предопределено пасть жертвой взрослого цинизма [Левикова 1975; Михалков 1974; Михальцев 1975; Рыбаков 1980; Семенов 1974; Спесивцев 1980: 25–34].

⁶ Интервью с Ю. А. Зайцевым. Москва, 21 января 1991 г.

Хотя сходство описанных спектаклей с театром среды очевидно, творчество Спесивцева было многим обязано русским и польским традициям. Чтобы оправдать его неординарные постановки, многие критики ссылались на мэтров начала XX в. Один из авторов указывал на «лабораторный» аспект этого поиска новых форм, корнями уходящего в революционные практики с их карнавальностью (отсылка к работам Мейерхольда) и массовыми действиями [Балашова 1978: 31; Война 1979: 91; von Geldern 1993]. Другие критики напрямую связывали эстетику Спесивцева с эстетикой Мейерхольда и Вахтангова, а также напоминали читателю о роли, которую играли студии в начале XX в., когда эти режиссеры, так же как и Станиславский, отдавали предпочтение неопытным исполнителям, а не профессиональным актерам [Комиссаржевский 1975; Щербина 1978; Gauss 1999]. Эти отсылки должны были убедить скептиков, среди которых были как выступавшие против большинства театральных инноваций Спесивцева, так и склонные недооценивать результаты самодеятельного театра из-за участия в нем дилетантов.

Кроме того, на Спесивцева оказывали влияние зарубежные режиссеры, находившиеся по обе стороны железного занавеса. Хотя невозможно с уверенностью судить о том, до какой степени они сами находились под воздействием Ричарда Шехнера, их произведения все равно отражали дух его идей. По словам Юрия Зайцева, который был сценографом спектаклей Спесивцева, идея использовать в качестве площадки пригородный поезд зародилась тогда, когда режиссер узнал о латиноамериканском спектакле, который был поставлен в автобусе. «Не больно?» был задуман под влиянием польского режиссера Конрада Свинарского⁷.

Свинарский, прошедший обучение режиссерскому мастерству в Варшаве, в начале 1950-х стал учеником Бертольда Брехта, хотя позже отошел от брехтовских принципов дидактического театра с его плоскими представлениями о добре и зле [Grodzicki 1979: 134]. Самым большим успехом Свинарского, вдохновившим Спесивцева, была постановка драматической поэмы польского классика XIX в. Адама Мицкевича «Дзяды» (1973). Из-за антироссийского и религиозного содержания получить разрешение на ее постановку было практически невозможно, особенно после 1968 г. Свинарский преуспел лишь потому, что, по словам Казимира Брауна, избегал политических вопросов, обращаясь к «всеобщей и вечной борьбе человеческого духа, стремящегося к полноте выражения» [Braun 1996: 75]. Отсылки, которые могли повлечь за собой проблемы, избегал и Спесивцев, но он осознавал ценность методов постановки Свинарского, которые напоминали концепцию театра среды. Вопрос о влиянии Шехнера на Свинарского остается открытым из-за большого дефицита научных работ о польском режиссере на русском и английском языках, но сходство их идей невозможно не заметить. Первая половина «Дзядов» Свинарского проходила в фойе театра. Затем исполнители выстраивались в ритуальную процессию и перемещались в зал, но не на сцену. Вместо нее всю длину зала были построены подмостки. В одном эпизоде жандармы заполняли все пространство, зал превращался в тюрьму [Ibid.; Grodzicki 1979: 138–141]. Эту сцену можно было интерпретировать как метафору театра, за-

⁷ Интервью с Ю. А. Зайцевым. Москва, 21 января 1991 г.

ключенного в свое собственное пространство, хотя неясно, это ли имел в виду Свинарский. В 1979 г. польский критик Август Гродзицкий отметил, что эта постановка стала величайшим театральным событием за последние тридцать лет существования Польской Народной Республики [Grodzicki 1979: 141]⁸. Спесивцев, вероятно, видел постановку во время поездки в Краков.

Новшества Спесивцева не получили однозначного признания. Хотя критика в поддерживающих его творчество статьях была максимально сдержанной, один рецензент делился жалобами, которые высказывались зрителями спектакля, в основном в частных беседах, чтобы затем опровергнуть их в статье. Одним недоброжелателям не нравились множественные Ромео и Джульетты, другие не одобряли способ выбора ролей в «Тимуре» с помощью жеребьевки. Участники его спектаклей просто не умеют играть, говорили третьи. «Педагогические чудеса» не производили впечатления на тех, кто считал, что решения в спектаклях не были последовательными и свидетельствовали об отсутствии у Спесивцева таланта. Некоторые зрители ставили под сомнение цель постановки «Моей памяти поезда» в поезде и видели в этом лишь средство режиссера привлечь к себе внимание. Некоторые его приемы будто бы демонстрировали дурной вкус или повторяли уже известные приемы театра профессионального. Спесивцева называли претенциозным [Щербина 1978: 14]. Действительно, Спесивцев рекламировал самого себя и часто выступал в прессе по разным художественным вопросам, не только связанным со своей труппой. Но высказанные претензии были связаны в первую очередь с чувством беспокойства, вызванным его неконвенциональными подходами — а именно это и было целью театра среды. Оппоненты рассматривали элементы среды как фактор, отвлекающий от эстетических проблем, а не как часть самой эстетики. Для них эти методы представляли собой подмену смысла в том узком значении, в каком они его понимали.

Не обращая внимания на скептиков, благосклонные критики хвалили Спесивцева за то, что он переосмыслил отношения между актерами и зрителями. Аннинский красивее всех подвел итог достижений Спесивцева:

Секрет однако в том, что в ходе этой игры «всех со всеми» решается задача, куда более тонкая, чем «вовлечение массы в действие», — здесь обновляется сама роль зрителя... [Аннинский 1980].

И так считал не только он (см.: [Комиссаржевский 1978; Рыбаков 1980: 73–76; Смелянский 1976]).

Выводы

Постановки Спесивцева способствовали расширению студийного движения в послесталинскую и постхрущевскую эпохи. В своей работе он делал ставку на эксперимент и воспитание актеров, что также было ключевыми особенностями более ранних русских студий. Это касалось не только Спесивцева.

⁸ Краткое описание работы Свинарского в Театре на Малой Бронной см. в [Свинарский 1970].

В 1960-е годы эстрадная труппа «Наш дом» также акцентировала свой студийный характер. Владимир Малыщицкий в конце 1960-х основал «Студию» — труппу в Ленинградском институте инженеров железнодорожного транспорта, название которой подчеркивало стремление к новаторству и обучению. Другие многочисленные самодеятельные театры, причем не только Москвы и Ленинграда, сосредоточились на возрождении техник, которые создавали новые отношения со зрителями и одновременно позволяли актерам совершенствовать свое театральное мастерство. Эти студии стали отдушиной как для любителей, так и для профессионалов, которые были разочарованы творческими и бюрократическими ограничениями позднесоветской эпохи.

Даже если студийная среда Спесивцева не была уникальной, его постановки 1970-х годов предлагали московской публике иной театральный опыт. В то время его труппа больше, чем любой другой театр, нарушала ожидания, продиктованные природой «реалистического» театра, а также социалистического реализма. Этот театр не допускал никакого иного зрительского участия, кроме сидения в кресле и пассивного созерцания «реалистичного» изображения на сцене. Вместо этого Спесивцев продемонстрировал прочную связь между искусственностью театральной игры и театральностью повседневной жизни. Это было то, что тогда нельзя было увидеть на профессиональной сцене. Даже самые смелые постановки профессиональных театров того времени, а именно театров Эфроса и Любимова, не выходили за традиционные пределы театрального пространства, хотя это и не означает, что их творчество было неполноценным. Но самодеятельный театр внес важный вклад в культурную среду, которая ограничивала гибкость как самих постановок современного театра, так и театральной структуры в целом с ее четкими границами между категориями «профессионала» и «любителя».

Стоит добавить, что большинство любительских трупп не пыталось работать с театром среды, обращение к которому было характерно для творчества Спесивцева. Вместо этого они сосредоточились на ликвидации «четвертой стены» в камерных пространствах, облегчая интимное общение, которое тоже представляло редкость для обычного театра. Эта тема заслуживает особого рассмотрения, мы оставим ее на будущее. Новые театральные переживания, вызванные спектаклями студий, также объясняют, почему многие профессионалы сцены стремились работать с непрофессионалами. Интерес московских зрителей к этим постановкам свидетельствует о том, что по обе стороны железного занавеса существовал запрос на новый опыт и новые смыслы, которые театр мог привнести в жизнь людей.

Перевод с англ. А. А. Дьяковой, Н. А. Жидовских, П. М. Копцовой

Источники

- Алексин 1975 — Алексин А. Г. Действующие лица и исполнители. М.: Дет. лит., 1975.
Балашова 1978 — Балашова Н. Коммуна номер раз! // Панорама. 1978. №. 10. С. 22–31.
Аннинский 1980 — Аннинский Л. Ось маятника // Московский комсомолец. 1980. 3 июня.
Война 1979 — Война В. Поезд Вячеслава Спесивцева // Юность. 1979. №. 2. С. 88–91.

- Домбровский 1972 — *Домбровский В.* «Молодежный театр — голос прогресса» // Театр. 1972. №. 9. С. 116–125.
- Ковалев 1971 — *Ковалев И.* Цена слова и действия // Театр. 1971. №. 6. С. 141–146.
- Кожухова 1974 — *Кожухова Г.* Дойти до сути... // Правда. 1974. 25 июня.
- Комиссаржевский 1975 — *Комиссаржевский В.* Ромео и Джульетта на улице Текстильщиков // Литературная газета. 1975. 28 мая.
- Комиссаржевский 1978 — *Комиссаржевский В.* Метаморфозы прозы // Литературная газета. 1978. 11 янв.
- Левикова 1975 — *Левикова Е.* Твоя любовь по Шекспиру // Московский комсомолец. 1975. 11 июня.
- Михайлова 1983 — *Михайлова А.* Пространство для игры // Театр. 1983. № 6. С. 116–125.
- Михалков 1974 — *Михалков С.* Воспитание личности // Советская культура. 1974. 2 мая.
- Михальцев 1975 — *Михальцев И.* Театр «Гайдар» // Молодая гвардия. 1975. № 7. С. 198–205.
- Рыбаков 1980 — *Рыбаков Ю. С.* Лица театра. М.: Сов. Россия, 1980.
- Свинарский 1970 — [*Свинарский К.*] Говорят мастера польской сцены // Театр. 1970. №. 5. С. 189–190.
- Семенов 1974 — *Семенов Ю.* Шекспир в театре Гайдара // Комсомольская правда. 1974. 20 июня.
- Смелянский 1976 — *Смелянский А.* Люди из страны детства // Новый мир. 1976. № 10. С. 268–271.
- Спесивцев 1977 — *Спесивцев В.* Талантлив каждый! // Советская культура. 1977. 13 дек.
- Спесивцев 1980 — *Спесивцев В.* Моей памяти поезд. М.: Сов. Россия, 1980.
- Щербина 1978 — *Щербина Т.* Игра в игру — педагогический эксперимент В. С. Спесивцева // Клуб и художественная самодеятельность. 1978. № 7. С. 14–16.
- Юткевич 1983 — *Юткевич С.* Пространство совести // Театр. 1983. № 3. С. 3–22.

Литература

- Солнцева 1999 — *Солнцева Л. П.* Театры-студии 1980-х — начала 1990-х годов // Самодеятельное художественное творчество в СССР: Очерки истории. Конец 1950-х — начало 1990-х годов / Ред. М. В. Юнисов. СПб.: Дмитрий Буланин, 1999. С. 201–242.
- Beumers 1997 — *Beumers B.* Yuri Lyubimov at the Taganka Theatre, 1964–1994. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1997.
- Braun 1996 — *Braun K.* A history of Polish theater, 1939–1989: Spheres of captivity and freedom. Westport: Greenwood Press, 1996.
- Costanzo 2016 — *Costanzo S.* Breaching the Iron Curtains: Russian “theater tourists” to Eastern Europe 1965–1981 // Music, art and diplomacy: East-West cultural interactions and the Cold War / Ed. by S. Mikkonen, P. Suutari. London: Ashgate, 2016. P. 121–38.
- Gauss 1999 — *Gauss R. B.* Lear’s daughters: The studios of the Moscow Art Theatre, 1905–1927. New York: Peter Lang, 1999.
- Grodzicki 1979 — *Grodzicki A.* Polish theatre directors. Warsaw: Interpress Publishers, 1979.
- Schechner 1988 — *Schechner R.* Performance theory. Rev. and exp. ed. New York: Routledge, 1988.
- Schechner 1994 — *Schechner R.* Environmental theater. Exp. ed. New York: Applause, 1994.
- von Geldern 1993 — *von Geldern J.* Bolshevik festivals, 1917–1920. Berkeley: Univ. of California Press, 1993.

Worrall 1989 — Worrall N. *Modernism to Realism on the Soviet stage*. Tairov — Vakhtangov — Okhlopkov. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1989.

References

- Beumers, B. (1997). *Yury Lyubimov at the Taganka Theatre, 1964–1994*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers.
- Braun, K. (1996). *A history of Polish theater, 1939–1989: Spheres of captivity and freedom*. Westport: Greenwood Press.
- Costanzo, S. (2016). Breaching the Iron Curtains: Russian “theater tourists” to Eastern Europe 1965–1981. In S. Mikkonen, P. Suutari (Eds.). *Music, art and diplomacy: East-West cultural interactions and the Cold War*, 121–38. London: Ashgate.
- Gauss, R. B. (1999). *Lear’s daughters: The studios of the Moscow Art Theatre, 1905–1927*. New York: Peter Lang.
- Grodzicki, A. (1979). *Polish theatre directors*. Warsaw: Interpress Publishers.
- Schechner, R. (1988). *Performance theory* (Rev. and exp. ed.). New York: Routledge.
- Schechner, R. (1994). *Environmental theater* (Exp. ed.). New York: Applause.
- Solntseva, L. P. (1999). Teatry-studii 1980-kh — nachala 1990-kh godov [Theater-studios from the 1980s to the early 1990s]. In M. V. Iunisov (Ed.). *Samodeiatel’noe khudozhestvennoe tvorchestvo v SSSR: Ocherki istorii. Konets 1950-kh — nachalo 1990-kh godov* [Amateur artistic creativity in the USSR: Historical essays. Late 1950s — early 1990s], 201–242. St. Petersburg: Dmitrii Bulanin. (In Russian).
- von Geldern, J. (1993). *Bolshevik festivals, 1917–1920*. Berkeley: Univ. of California Press.
- Worrall, N. (1989). *Modernism to Realism on the Soviet stage*. Tairov — Vakhtangov — Okhlopkov. Cambridge: Cambridge Univ. Press.

* * *

Информация об авторе

Сьюзен Элизабет Костанзо

PhD

*доцент, факультет истории,
Университет Западного Вашингтона
USA 98225 WA, Bellingham, WWU,
Department of History MS-9061
Тел. +1 (360) 650–3062*

✉ susan.costanzo@www.edu

Information about the author

Susan E. Costanzo

PhD

*Associate Professor, Department of History,
Western Washington University
USA 98225 WA, Bellingham, WWU,
Department of History MS-9061
Tel.: +1 (360) 650–3062*

✉ susan.costanzo@www.edu