

УДК 792

ТЕАТР «СТЕППЕНВУЛФ»: ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ
РЕГИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА В СШАД. Г. Самитов¹¹ Российский Институт Театрального Искусства — ГИТИС, Малый Кисловский пер., 6, Москва, 125009, Россия

В статье анализируется организационно-творческая эволюция театра «Степпенвульф» из студенческого коллектива в крупный региональный театр США. Труппа театра создавалась как коллектив единомышленников, объединенных единым пониманием целей и задач театрального искусства и состоящий из разных специалистов, стремящихся создать единый творческий ансамбль. Стремительное развитие театра сопровождалось распадом постоянной труппы — характерным явлением для некоммерческих театров США, — однако творческим лидерам театра «Степпенвульф» в разные годы удавалось справиться с художественными кризисными явлениями, что подтверждается многочисленными наградами и, редкой для американских театров, гастрольной деятельностью, в том числе приглашением в Национальный театр Великобритании. Успех постановок повышается, театр получает широкую известность в стране, выезжает на заграничные гастроли, получает высшие профессиональные премии. Благодаря этим успехам театральное сообщество отметило театр, присудив ему, несмотря на серьезную конкуренцию на Бродвее в сезон 1989–1990 гг., премию Тони в номинациях «Лучший состав исполнителей», «Лучший режиссер», «Лучшая пьеса», что явилось серьезным признанием значимости деятельности театра «Степпенвульф» и региональных театров в целом.

Ключевые слова: Степпенвульф, гастрольная деятельность, Попечительский совет, региональный театр, некоммерческая организация, постоянная труппа, чикагские театры

STEPPENWOLF THEATRE — FEATURES OF THE DEVELOPMENT
OF THE REGIONAL THEATRE IN THE UNITED STATESDmitry G. Samitov¹¹ Russian Institute of Theatre Arts — GITIS, 6, Maly Kislovsky pereulok, Moscow, 125009, Russia. Federation

The article analyzes the organizational and creative evolution of the Steppenwolf Theatre from a student ensemble to a major regional theatre in the United States. The theatre troupe was created as a team of like-minded people united by a common understanding of the goals and tasks of the theatrical art and involved different specialists striving to create a unified creative ensemble. Its rapid development was accompanied by the disintegration of the permanent troupe, which is a characteristic phenomenon for non-profit theatres in the United States. However, the creative

leaders of the Steppenwolf Theatre in different years managed to cope with art crisis phenomena, which were confirmed by numerous awards and rare, for American theatres, tours, including invitation to the National Theatre of Great Britain. The success of the productions increases; the theatre gets wide popularity in the country, goes on foreign tours, and receives the highest professional awards. Thanks to these successes, the theatre community awarded the company, despite serious competition on Broadway in the season 1989–1990, by Tony Award in nominations: Best Performers, Best Director, and Best Play. That was a serious recognition of the significance of the Steppenwolf Theatre and regional theatres in general.

Keywords: Steppenwolf, tour activity, board of directors, regional theatre, non-profit organization, permanent troupe, Chicago theatres

Театр «Степпенвульф» возник в 1976 году как студенческий коллектив в Университете штата Иллинойс в городе Нормал. Инициаторами его создания стали Терри Конни, Джефф Перри и Гэри Синиз, которые в последующие годы поочередно выступали в качестве режиссеров и художественных руководителей коллектива. Отличительной чертой коллектива является ориентация на постоянную труппу, слаженный ансамбль единомышленников. Все члены труппы — актеры, режиссеры, а также драматург, инсценировщик и сценограф — это выпускники Университета штата Иллинойс, объединенные одной школой, общими взглядами на цели и задачи сценического искусства; и хотя в театре есть художественный руководитель, но все, начиная с его выборов, определения замыслов и планов, и кончая утверждением репертуара, происходит коллективно. Поэтому полное название коллектива звучит так: «Театральная труппа Степпенвульф» (Steppenwolf Theatre Company). Первые спектакли в Чикаго артисты стали показывать в 1977 году в подвале одной из школ предместья. Получив некоторую известность и признание, в 1982 году коллектив переехал в большое здание бывшей маслобойни с обустроенным залом на 220 мест.

Ансамбль «Степпенвульфа» — очень редкое явление в американском театре. Все вместе артисты долго и дружно работали, завоевывая известность и любовь зрителей Чикаго. Репертуар в театре тщательно обдумывается и отбирается так, чтобы все актеры могли играть в социально значительных и разнообразных пьесах. Иногда ставят классику, но предпочтение отдают современной драматургии. Первые большие успехи театра связаны с постановками пьес американских авторов: Т. Уильямса, Л. Уилсона, С. Шэпарда, Дж. Ди Фуско, а также англичан — С.-И. Тейлора, Г. Пинтера, К. Черчилля. В начале 1980-х годов высшую театральную награду города Чикаго — Премию Джозефа Джефферсона — получили спектакли «Стеклянный зверинец» и «Эксцентричный соловей» (вариант «Лета и дыма») Т. Уильямса, «Бальзам в Гилеаде» Л. Уилсона, «Настоящий Запад» С. Шэпарда. Показательно, что при этом каждый раз премия присуждалась не только режиссерам-постановщикам, но и лучшим актерам, включая актеров второго плана, и даже всему актерскому ансамблю.

В этот период наибольшим достижением в ансамблевой игре стал спектакль «Трассирующие». Режиссер Гэри Синиз увидел эту пьесу в Лос-Анджелесе, в небольшом некоммерческом театре «Одиссей». Спектакль и сама пьеса возникли из коллективной работы актеров — ветеранов Вьетнама во главе с актером и режиссером Дж. Ди Фуско. Страшная и смешная, ужасающая и трогательная картина войны, увиденная глазами простых солдат, основанная на личном опыте, произвела на чикагского режиссера неизгладимое впечатление. И он захотел со своими артистами поставить этот спектакль. Предстояла огромная работа, так как Г. Синиз старался достигнуть той степени правды, которой добились исполнители в театре «Одиссей». Для того чтобы его молодые, не знавшие войны актеры сумели показать нечеловеческие трудности военной жизни, ощутить то чувство товарищества, которое объединяет солдат на войне, режиссер проводил репетиции по типу учебного лагеря для новобранцев, устраивая на озере Мичиган в морозы походы и ночевки. Актеры вместе мерзли и преодолевали себя. Пережитое помогало достигнуть той убедительности и правды, которая характеризовала оригинальный спектакль и была совершенно необходима при обращении к подобной теме.

...На голой сцене, на фоне карты Вьетнама и обрывков маскировочных сетей показывалась судьба солдата, посланного воевать во Вьетнам. История начиналась с призыва в армию, ломающей волю человека подготовительной муштровкой, после которой он становится послушной пешкой в чужих руках. Далее следовали тяжелые переходы в полной выкладке. Предельное напряжение всех сил, полное физическое и психическое истощение. Пот, кровь... Ругань. Наркотики. Муки совести. Убийства. Таков ответ на проходящие сквозь всю пьесу слова:

Каково же там, во Вьетнаме?
Каково же это, убить человека?

«Во Вьетнаме была война, которая навсегда отринула ореол и славу всех войн», — отвечали своим спектаклем артисты из Чикаго. Ужасы войны перемежались интермедиями-пантомимами в стиле народного вьетнамского театра «ту-онг», когда под тихие вьетнамские мелодии зрителям можно было отдохнуть от напряжения и жестокости военных сцен, когда вместо озверевших солдат перед нами раскрывался душевный мир людей. Спектакль «Трассирующие» пользовался большим успехом и шел два сезона.

Приближаясь к десятилетнему юбилею своего существования, коллектив уже занимает в Чикаго одно из ведущих мест среди театров «off-loop», наряду с театрами «Органик» и «Уиздом Бридж». Если в 1979 году весь бюджет театра составлял 200 тысяч долларов, то к сезону 1983/84 гг. он возрастает до 634 тысяч, а число подписчиков на абонементы достигает 3029. По сравнению с показателями театра «Уиздом Бридж», это лишь второй результат. Но при этом годовая посещаемость обоих театров почти равна: 55 и 60 тыс. зрителей [1, с. 264, 290]. Близость показателей объясняется резким ростом популярности спектаклей, в частности «Трассирующих». Кроме того, к юбилею подготовили и премьеры классических произведений, показав «Три сестры» А. Чехова в постановке из-

вестного деятеля региональных театров Остина Пендлетона и «Фрекен Юлию» А. Стриндберга.

Именно в эти годы известность «Степпенвульфа» вышла за пределы родного города и достигла других региональных коллективов и офф-бродвейских групп. Очень высоко был оценен нью-йоркской критикой спектакль «Настоящий Запад» С. Шэпарда, получивший офф-бродвейскую Премию Оби (ОВ) в номинации «Лучший режиссер» (Г. Синиз) и «Лучший актер» (Д. Малкович). В 1983 году «Эксцентричный соловей» Т. Уильямса в постановке Т. Кинни с успехом шел в зале Митци Ньюхаус в театре Линкольновского центра в Нью-Йорке. А через год пьеса «Бальзам в Гилеаде» Л. Уилсона, показанная на сцене знаменитого в те годы экспериментального театра «Серки Репертор и Компани», вызвала ажиотаж в Нью-Йорке и стала настоящим хитом сезона. Постановка удостоилась не только хвалебных рецензий, но и серьезной статьи («Триумф постнатурализма») очень строгого театрального критика Р. Брустейна [2, с. 33–36]. Уже само название определяет отношение автора к просмотренному спектаклю: не просто положительное и одобрительное, а восторженное. И этой оценки заслужила, главным образом, не сама пьеса Л. Уилсона, а ее интерпретация, выполненная постановщиком Джоном Малковичем. Последний сумел, не нарушая ни текста, ни духа пьесы, написанной в натуралистическом и документальном стиле, использовать ее как сценарий для импровизаций в пиранделловской и брехтианской манере, где все значительные роли были блистательно исполнены членами ансамбля театра «Степпенвульф» во главе с Гэри Синизом и Лори Меткалф.

Когда в 1995 году театру «Степпенвульф» (первому из чикагских театров) была присуждена Премия Тони «Для выдающихся региональных театров» (Regional Theatre Excellence), все члены коллектива узнали, что такое слава. Лучшие спектакли коллектива получили приглашения к показам в других региональных и внебродвейских театрах: и в Кеннеди-центре в Вашингтоне, и в Лондоне в театре «Хэмптед», и на фестивалях в Перте и Сиднее в Австралии. Об этих спектаклях писали газеты и журналы, а режиссеров и актеров нарасхват приглашали в другие театры, на телевидение, в кино. Самая большая слава пришла к исполнителям спектакля «Гроздь гнева» по знаменитому роману Джона Стейнбека. Его даже приобрели для показа на Бродвее. Постановщик и инсценировщик этого спектакля, известный в Чикаго независимый режиссер Фрэнк Галати (много сотрудничавший с театром Гудмана) создал блестящий образец социально значимого и выдающегося в художественном отношении сценического произведения, вызвавшего интерес и получившего одобрение не только местной, но и центральной пьесы.

В общем и целом, казалось, что дела у театра идут прекрасно. Но на самом деле события развивались не столь однозначно. Еще в своей статье о «Степпенвулфе», написанной в 1984 году, Р. Брустейн воспел и спектакль, и режиссера, и актеров. Но он, вместе с тем, также проницательно заметил, что театр «Степпенвульф» переживает кризис: члены труппы, годами дружно работавшие в сложных условиях, получив известность, стали разъезжаться, получая вместе с известностью выгодные предложения ролей в кино и телестудиях. Брустейн в своей рецензии выразил надежду на то, что коллектив сумеет преодолеть этот кризис. Но сама про-

блема его очень тревожила, и он часто в своих статьях и книгах возвращался к ней с позиции действующего руководителя одного из значительных региональных театров, кровно заинтересованного в понимании происходящих процессов. Ситуация, когда с огромным трудом выращенная труппа вдруг разрушалась, по его мнению, складывалась по двум причинам. Чаще всего будущее театра зависело от Попечительского совета, который отказывался финансировать содержание постоянной труппы как слишком дорогой, предпочитая более дешевую систему ежегодных контрактов с актером или даже контрактов на одну постановку. Наиболее отчетливо это, как мы уже видели, проявилось в истории с репертуарным театром Линкольнского Центра Искусств в Нью-Йорке и уходом из Американского Консерваторного театра его создателя и бессменного (в течение 20-ти лет руководившего коллективом) руководителя Уильяма Болла, в знак протеста против решения Попечительского совета ликвидировать постоянную труппу в 1986 году.

Бывает, что труппа распадается изнутри с приходом долгожданного успеха, когда вроде бы для всех ее членов открываются новые, более широкие возможности вне родного коллектива. По подсчетам Р. Брустейна, даже в лучшие годы в стране число более или менее значительных театров, имевших постоянную труппу, не превышало пяти-семи: в 1981 году — 5-6 трупп, в 1988 году — 6-7 трупп [2, с. 212, 223]. Успех открыл перед всеми новые возможности, и театры постарались ими воспользоваться. Самую большую славу снискал Джон Малкович и как режиссер, и, особенно, как актер. В 1982 году, когда «Степпенвульф» на офф-Бродвее впервые показал спектакль по пьесе «Настоящий Запад» С. Шэпарда. В ней Малкович играл роль младшего брата. Прогноз о наличии большого таланта начал сбываться, когда молодой актер сыграл на Бродвее роль Бифа в пьесе А. Миллера «Смерть коммивояжера» в постановке Дастина Хоффмана, после чего газеты написали о его потрясающей игре и «кипящем спокойствии». Далее последовали многочисленные приглашения в кино. Мировую славу Д. Малковичу принесло исполнение главной роли в фильме «Опасные связи» английского режиссера Стивена Фрирза. Это был первый случай, когда на классическую роль в английском фильме приглашали не британского, а американского актера.

Широкую и устойчивую известность приобрел и Гэри Синиз — один из основателей театра, долгое время работавший в нем актером, режиссером и художественным руководителем, несмотря на постоянную востребованность в кино и телевидении. Выгодных и лестных приглашений хватало и для других актеров и режиссеров. В то же время, познакомившись с положением дел в других театрах и прочувствовав возможную угрозу грядущего распада коллектива, члены труппы сплотились, осознали преимущества коллективной творческой работы в сыгранном ансамбле единомышленников, где все знают и понимают друг друга. Большинство пришло к выводу, что нужно продолжать двигаться в направлении дальнейшего развития и построить свой более вместительный театр. Начиная с середины 1980-х годов, главной задачей стало строительство нового здания. Решено было строить новый театр с залом на 500 мест в качестве постоянного драматического театра. Новое здание было открыто в 1991 году. Позднее дополнительно был оборудован и открыт еще один небольшой

зрительный зал — Студия. Это событие стало настоящей победой для всего коллектива театра и его почитателей.

Обо всех этих событиях автору в долгой беседе 7 августа 1991 года подробно рассказывал административный директор театра «Степпенвульф» Стефен Рэк, проработавший в этой должности 12 лет. «Наиболее тяжелым делом явился сам процесс сбора необходимых для строительства 4,5 миллионов долларов», — говорил он. «Этой задачей мы занимались долгие 5 лет. Принимали ли в этом участие городские власти? Нет. Городские власти Чикаго не дали ничего. Федеральное правительство ассигновало 300 тыс. долларов. Фонды и корпорации, все вместе дали около 1 млн. долларов, а больше всего (1,5 млн. долларов) собрали отдельные граждане. Таким образом появились деньги для того, чтобы начать работы. Но на каждом новом этапе приходилось искать дополнительные средства. К счастью, нам удавалось занимать деньги, и таким образом мы преодолевали этот перерыв между тем, когда нам было необходимо платить по счетам, и моментом, когда мы получали очередной заем или субсидию» [3]. В общем и целом С. Рэк объясняет успех в построении нового здания и сборе средств тем, что у театра все эти годы росла популярность, ширилась аудитория, развивались творческие контакты. И действительно, если сравнить результативность деятельности театра по основным показателям, собранным С. Рэком в год 15-летнего юбилея и шестью годами ранее, то ее рост окажется поразительным. Резко увеличивается количество посетителей из числа держателей абонементов (с 3,092 до 18 тыс.). Именно завоевание зрителей и появление огромного числа подписчиков, авансирующих работу театра, позволило построить новое здание и увеличить в разы ежегодный бюджет, который к 1991 году достиг 4 млн. долларов. При этом следует отметить, что 75 % этой суммы были выручены от продажи билетов и абонементов, и лишь 25 % получены в виде дотаций от правительства, фондов, корпораций и пожертвований отдельных граждан. В новом здании 65 % мест отдали под абонемент, при том, что обычно в зале бывает занято 80 % мест.

К моменту открытия нового здания театра в 1991 году реноме труппы, пребывающей в состоянии творческого расцвета, стало известно не только в Чикаго, но и во всей стране. Актеры в возрасте от 27 до 40 являли собой превосходно сбалансированный ансамбль, основу которого составляли «члены ансамбля» — первооснователи, проработавшие вместе 15 лет. Некоторые из старожилов, прельстившись на какое-то время крупной ролью или гонораром, уходили в кино или телевидение, но почти в полном составе обязательно возвращались в свой театр. (Даже имеющий статус кинозвезды Джон Малкович поступил таким образом.) Из собственного опыта артисты знали, что творческая атмосфера в коллективе встречается очень редко, а в «Степпенвулфе» она поддерживалась годами. К тому же, именно в 1986 и 1987 годы в труппу пришли и стали «членами ансамбля» два замечательных художника: режиссер и автор инсценировок Фрэнк Галати и Остин Пендлтон — также маститый актер и режиссер, начавший свой путь в театральное искусство еще в 1962 году со знаменитой офф-Бродвейской постановки комедии А. Копита «О, мой папа, я в печали, мама тебя спрятала в чулане». Немного позднее, в 1993 году, к «членам ансамбля» примкнула талантливая актриса и режиссер Марта Леви.

Приход этих талантливых и опытных художников-единомышленников, имевших, к тому же, за плечами достаточно продолжительный опыт сотрудничества с театром, означал прилив «новой крови», свежих идей, а, следовательно, и достижения идеального уровня показателя IQ. Не последнюю роль в этом сыграло открытие студии, в которой началась активная экспериментальная работа с молодежью.

В 1990-е годы имя «Степпенвульфа» продолжает обрастать славой и известностью в Чикаго, да и во всей стране. Каждый сезон лучший из поставленных спектаклей либо получает премию, либо приглашается на гастроли в другие региональные театры, во внебродвейские коллективы и на Бродвей в переполненные публикой огромные коммерческие театры. При этом коллектив театра не поживает на лаврах, а продолжает искать и открывать новые имена, темы. Именно в это десятилетие в круг его интересов входит негритянская драма: премию Тони за лучшую пьесу в 1993 году получил спектакль «Песня о Якобе Зулу», показанный также на фестивале в Перте (Австралия) и на офф-Бродвее. Музей афроамериканской истории в 1995 году выступил с инициативой показа спектакля «Для цветных девушек, которые совершают самоубийства» Нтозейка Шенга. Также грандиозное представление «Номатенба» («Надежда») Э. Саймонсэна, Дж. Шабалама и Н. Шенг, задуманное и поставленное в театре Э. Саймонсэном, было показано в Кеннеди-Центре в Вашингтоне и в театре «Кроссрудс» в штате Нью-Джерси в 1996 году. С тех пор афроамериканская драма стала неотъемлемой частью всех репертуарных планов театра.

Еще в середине 80-х годов XX века для экономики региональных театров наступили трудные времена: Фонд Форда сильно сократил свои дотации, абсолютное большинство спонсоров последовало за ним. Попечительские советы выступили с требованиями сокращения расходов, жесткой экономии средств, включая отмену гастролей. Наступили времена «художественного дефицита», которые для многих региональных театров оказались роковыми.

Для коллектива театра «Степпенвульф» этот период, к счастью, оказался не самым трудным. Проблема гастролей к этому времени была уже решена: руководство считало гастрольные поездки прямой обязанностью театра, исполняемой учреждением в рамках миссии просвещения. Руководство театра разработало проведение гастролей таким образом, чтобы эта практика, с одной стороны, не наносила ущерба основной деятельности театра, с другой — обеспечивала высокое качество и регулярность. Новый проект под названием «Трафик» предполагал организацию поездок со специально подготовленными постановками камерных пьес с небольшим количеством действующих лиц в исполнении как молодых артистов, так и первых лиц труппы. Со временем популярностью у зрителей стали пользоваться подготовленные сотрудниками драматургического отдела литературные, поэтические и музыкально-литературные композиции. И, если первое время подобные гастрольные выступления показывались в пределах Большого Чикаго и штата Иллинойс, то по мере роста популярности спектаклей они стали показываться и в соседних штатах, и на различных американских фестивалях. Выступления представляли не только театр «Степпенвульф», но и все театральное сообщество Чикаго. Начиная с сезона 2005/2006 гг. в парке Миллениум стал ежегодно проводиться трехнедельный театрально-музыкально-литературный фестиваль под названием «Трафик Джем».

Со временем у театра сложились традиции тесных культурных контактов с зарубежными фестивалями. Лучшие спектакли регулярно уже многие годы показываются на фестивалях в Голуэе и Дублине в Ирландии, в Перте и Мельбурне в Австралии. Разумеется, гастроли проходят в Англии, где публика знает, любит и ждет «Степпенвульф». Театральный коллектив часто приглашают на кельтский фестиваль в Глазго в Шотландии и на фестивали, организуемые на базе Барбикан-центра в Лондоне. Наиболее выдающиеся спектакли удостоиваются показа на сцене Национального театра Великобритании.

ЛИТЕРАТУРА

1. Theatre Profiles: Vol.7: The Illustrated Guide to America's Nonprofit Professional Theatres, N. Y.: Theatre Communications Group, 1986, 199 pp.
2. Brustein R. Reimagining American Theatre. Chicago: Elephant Paperbacks, 1992, 307 pp.
3. Запись интервью Д. Самитова с административным директором театра «Степпенвульф» Стефеном Рэком. Чикаго, 7 августа 1991 года.
4. Theatre History Studies. The American Theatre, 1936–1961. Grand Forks: University of North Dakota, 1987. Vol. VII, 376 pp.
5. Zeigler J. W. Regional Theatre: The Revolutionary Stage. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1973. 298 pp.
6. Сайт театра «Степпенвульф» [Электронный ресурс] URL: <https://www.steppenwolf.org> (дата обращения: 10. 09. 2017).

REFERENCES

1. Theatre Profiles: Vol.7: The Illustrated Guide to America's Nonprofit Professional Theatres, N. Y.: Theatre Communications Group, 1986, 199 pp.
2. Brustein R. Reimagining American Theatre. Chicago: Elephant Paperbacks, 1992, 307 pp.
3. Zapis' interv'y u D. Samitova s administrativnym direktorom teatra «Steppenwolf» Stefenom Rekom. Chikago, 7 avgusta 1991 goda.
4. Theatre History Studies. The American Theatre, 1936-1961. Grand Forks: University of North Dakota, 1987. Vol. VII, 376 pp.
5. Zeigler J. W. Regional Theatre: The Revolutionary Stage. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1973. 298 pp.
6. Sajt teatra «Steppenwolf» [Elektronnyj resurs] URL: <https://www.steppenwolf.org> (data obrascheniya: 10. 09. 2017).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Д. Г. Самитов — канд. социол. наук; goodluck@bk.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Dmitry G. Samitov — Cand. Sci. (Sociology); goodluck@bk.ru