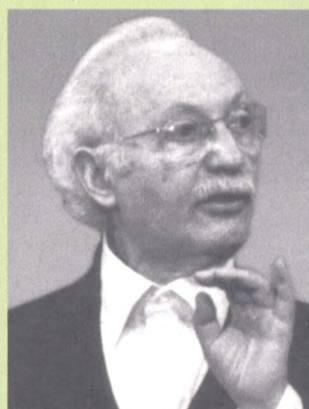
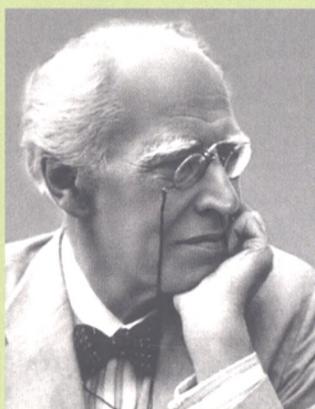


Сергей Черкасский

МАСТЕРСТВО АКТЕРА



СТАНИСЛАВСКИЙ
БОЛЕСЛАВСКИЙ
СТРАСБЕРГ

ИСТОРИЯ. ТЕОРИЯ. ПРАКТИКА

РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ СЦЕНИЧЕСКИХ ИСКУССТВ

Сергей Черкасский

**МАСТЕРСТВО АКТЕРА:
СТАНИСЛАВСКИЙ—
БОЛЕСЛАВСКИЙ—
СТРАСБЕРГ**

ИСТОРИЯ. ТЕОРИЯ. ПРАКТИКА

ИЗДАТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
ИНСТИТУТА СЦЕНИЧЕСКИХ ИСКУССТВ
Санкт-Петербург. 2016

УДК 792
ББК 85.334
Ч 481

Рецензенты:

В. Н. Галендеев,
доктор искусствоведения, профессор,
заслуженный деятель искусств России

В. М. Фильштинский,
профессор,
заслуженный деятель искусств России

Черкасский С. Д.

Ч 481 Мастерство актера: Станиславский — Болеславский — Страсберг:
История. Теория. Практика. — СПб.: РГИСИ, 2016. — 816 с.: ил.
ISBN 978-5-88689-111-9

В книге режиссера и педагога, доктора искусствоведения С. Д. Черкасского впервые в отечественной театральной литературе рассматриваются режиссура и педагогика Ричарда Болеславского (1889–1937) и Ли Страсберга (1901–1982) как опыт развития системы Станиславского. Исследована творческая деятельность возглавляемых ими коллективов — нью-йоркского Лабораторного театра (1923–1930), театра «Груп» (1931–1940) и Актерской студии (с 1947), работа которых является важнейшим сквозным сюжетом истории американского театра XX века. Проанализированы недоступные русскоязычному читателю труды Болеславского и Страсберга, в первую очередь книги «Мастерство актера: Шесть первых уроков» и «Сочиненные чувства».

Книга основана на многочисленных архивных материалах, содержит более четырехсот уникальных фотографий из архивов России, Америки и Польши. Исследование идет на нескольких уровнях — различные главы раскрывают новые страницы истории американского и российского театра XX века, поднимают основополагающие вопросы методологии актерского творчества и дают конкретные упражнения для практических тренингов по Методу Страсберга.

Издание адресовано всем людям театра — опытным актерам и студентам, критикам и историкам театра, любителям театрального искусства.

*Издание осуществлено при финансовой поддержке
агентства недвижимости «Дарко» и Н. В. Лавровой*

© С. Д. Черкасский, 2016
© Российский государственный институт
сценических искусств, 2016
© Издательство «Чистый лист», макет,
оформление, 2016

ISBN 978-5-88689-111-9

Содержание

Предуведомление.....	9
От автора	11
ПРЕДИСЛОВИЕ	19
Введение: территория Станиславского	21
Обзор литературы	30
О переводе.....	44

Часть первая

СТАНИСЛАВСКИЙ — БОЛЕСЛАВСКИЙ

Система Станиславского и сценическая деятельность
Ричарда Болеславского 1910-х — начала 1920-х годов

Глава первая

Исследование Станиславским внутренней психотехники актера

в 1900–1910-е годы.....	49
Наследие Станиславского и Система — проблемы соотнесения	49
Первые шаги Системы	52
Студия МХТ	60
Аффективная память как ведущий элемент Системы.....	70
Йога входит в работу актера над собой	76
Сверхсознание. «К бессознательному через сознательное».....	82
Новый этап Системы	87
«Урок действия» Станиславского и вахтанговская интерпретация Системы	93

Глава вторая

Освоение системы Станиславского в актерских и режиссерских работах Ричарда Болеславского 1910-х — начала 1920-х годов

Ричард Болеславский в Художественном театре	100
Первый спектакль Студии: «Гибель “Надежды”»	105
Ричард Болеславский в Студии	118
Театральность на сцене и в жизни, или Вахтангов — Болеславский: кто первый?	135

За пределами alma mater: «Рванный плащ» в БДТ.....	147
Три года в Европе.....	153
Представитель Станиславского в Америке.....	176

Часть вторая

БОЛЕСЛАВСКИЙ

Театрально-педагогическая деятельность Ричарда Болеславского 1920–1930-х годов

Глава третья

Американские гастроли МХТ 1923–1924 годов и их воздействие на американскую актерскую школу.....

Американский театр 1920-х годов.....	183
МХТ в зеркале американской критики.....	186
Американская актерская школа к 1920-м годам.....	201
Учителя и ученики.....	207
Эхо гастролей: новые театры, новые школы.....	211

Глава четвертая

Лабораторный театр. Болеславский — режиссер и педагог.....

Творческая программа театра-школы.....	215
Педагогический состав «ЛЭб».....	222
«Мадам» Мария Успенская.....	224
На уроке Болеславского.....	235
Хроника семи сезонов Лабораторного театра: 1923–1930.....	237
Первый год учебы.....	238
Опять все начинается с моря: «Плащ русалки».....	238
Встреча со зрителем: шекспировский карнавал и пуританские гимны.....	244
«Соломенная шляпка» и открытие Уайлдера.....	251
Третий зрительский сезон: победы и поражения.....	261
Сезон без зрителей.....	278
С Марией Германовой во главе.....	279
Лабораторный театр в истории американского театра XX века.....	284
Болеславский на Бродвее.....	291
Музыка, масштаб, ансамбль, успех.....	291
Встречи с Шекспиром и Крэггом.....	304
В плену коммерческого театра.....	312
Болеславский в Голливуде.....	318

Глава пятая

Театрально-педагогические принципы Болеславского.

«Шесть первых уроков»	326
«Творческий театр» и другие манифесты 1923 года	326
Первый урок: Внимание	331
Лекции 1925–1926 годов и «Основы мастерства актера»	333
Второй урок: Память эмоций.	339
Третий урок: Драматическое действие	344
Четвертый урок: Создание характера	349
Пятый урок: Наблюдения	354
Шестой урок: Ритм	355
Книга «Мастерство актера: Шесть первых уроков»	357
Болеславский — Станиславский: кто первый?	361

Часть третья

СТАНИСЛАВСКИЙ — СТРАСБЕРГ

Формирование Метода в театральной деятельности

Ли Страсберга 1930–1960-х годов

Глава шестая

Формирование творческого мировоззрения Страсберга

и его театральная деятельность 1920-х годов	371
Актерское искусство 1920-х глазами Страсберга	371
В поисках школы: на пути к Лабораторному театру	382
В театре «Гилд»	387
На подступах к театру «Групп»	392

Глава седьмая

Театр «Групп». Страсберг — режиссер и педагог

«Нас называли "группой"...»	406
Рождение нового театра: «Дом Коннелли»	410
«1931–» и свой зритель «Групп»	419
«Ночь над Таосом» и Групп-строй	426
Борьба за театр: «История успеха»	431
«Люди в белом»: первый хит театра «Групп»	440
«Аристократка»: неудача с последствиями	453

Глава восьмая	
Учебная программа театра «Групп» и влияние на нее русского театрального искусства 1920–1930-х годов (Станиславский, Вахтангов, Мейерхольд)	458
Три летних семестра театра «Групп»	458
Американцы в Москве	476
Станиславский — Адлер: уроки в Париже	486
Раскол в театре «Групп»	496
Глава девятая	
Развитие системы Станиславского в 1930-е годы и история ее публикации	499
Можно ли писать о Системе?	499
Поздний Станиславский	505
Аффективная память в работе Станиславского 1930-х годов	514
Станиславский и йога	522
Система приходит к читателю	528
Глава десятая	
Режиссерско-педагогическая деятельность Страсберга второй половины 1930-х — 1960-х годов	535
Адлер — Страсберг: анализ методологического конфликта	535
«Гай — Золотой орел»: земля уходит из-под ног	545
Смена лидера «Групп»: режиссура Гарольда Клёрмана	553
«Дело Клайда Гриффитса»: путь к Пискатору и Брехту	564
«Джонни Джонсон»: встречи и расставания	567
«Групп» без Страсберга. И все равно со Страсбергом	577
Перед выбором: педагогика или режиссура?	583
Актерская студия — храм Метода	588
Часть четвертая	
СТРАСБЕРГ	
Воспитание актера Метода	
Глава одиннадцатая	
The Method: основные положения	611
“A Dream of Passion” = «Сочиненные чувства»	611
Релаксация и многообразие психофизических подходов к ее достижению	620
Импровизация и этюды	634

Упражнение на эмоциональную память.....	644
Аффективная память как основа художественной креативности.....	651
Наука об аффективной памяти: подсказки актерам	657
От Станиславского к Страсбергу: тактика использования аффективной памяти	667
Глава двенадцатая	
Практика Метода	675
Работа актера Метода над собой: последовательность упражнений в тренинге Страсберга.....	675
Работа актера Метода над ролью: примеры из репетиций Ли Страсберга	700
Система и Метод — общность и различия	710
ПОСЛЕСЛОВИЕ	723
ПРИЛОЖЕНИЯ	
Список основных творческих работ Ричарда Болеславского.....	744
Театр.....	744
Кино.....	754
Литературное наследие	759
Список основных творческих работ Ли Страсберга.....	761
Театр.....	761
Кино.....	767
Литературное наследие	769
Список фотографий и изображений	771
Указатель имен.....	793
Указатель произведений.....	807
Summary	
Acting: Stanislavsky — Boleslavsky — Strasberg.	
History, Theory and Practice	813

Предуведомление

Многие из архивных фотографий в этой книге публикуются впервые не только в России, но и в мировой театральной литературе. Это стало возможно благодаря тому, что целый ряд российских и зарубежных архивов и библиотек поддержал поиски автора и содействовал в подборе и атрибуции фотографий. Более того, все они дали любезное и щедрое согласие на их безвозмездную публикацию.

Поэтому автор и издательство Российского государственного института сценических искусств (Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства) считают своим приятным и почетным долгом выразить глубокую признательность следующим учреждениям и их сотрудникам:

Музею МХАТ (директору М. Н. Бубновой, зам. директора М. Ф. Полкановой, главному хранителю В. Я. Кузиной, зав. отделом изобразительных фондов О. В. Серебровской, научным сотрудникам Т. В. Межиной, Г. Ю. Суховой, К. И. Энгельгардт);

Санкт-Петербургскому государственному музею театрального и музыкального искусства (директору Н. И. Метелице, главному хранителю Т. В. Власовой, сотруднику отдела рукописей и документов О. А. Краевой и сотруднику отдела фотографий Н. Г. Бандурович);

Нью-Йоркской публичной библиотеке исполнительских искусств — New York Public Library for the Performing Arts; Astor, Lenox and Tilden Foundations (директору Жаклин Дэвис, сотрудникам Театрального отделения Билли Роуз — Дагу Ресайду, Джереми Мегро, Луизе Марцинек, Аннемари ван Рёссель, координатору Кайове Хэммондз);

Институту театра и кино Ли Страсберга — The Lee Strasberg Theatre and Film Institute® (художественному руководителю Анне Страсберг, президенту Виктории Крейн, хранителю архива Елене Зеликовской, сотруднику по международным связям Иване Рузак и творческому консультанту Арону Шредеру);

Музею города Нью-Йорка – Museum of the City of New York (операционному директору Джерри Галахеру и руководителю лицензионного отдела Нилде Ривера);

Театральному музею Большого театра Варшавы — Muzeum Teatralne Teatr Wielki (директору Анджею Кручински);

Национальной библиотеке Франции — Bibliothèque nationale de France (хранителю коллекции исполнительских искусств Жан-Батисту Разу).

Музею Государственного академического театра имени Е. Б. Вахтангова (зав. музеем И. Л. Сергеевой, ст. научному сотруднику М. Р. Литвин);

Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеке (директору библиотеки А. Г. Гай, зам. директора Е. Г. Погосовой, зав. отделом рукописей, редкой книги, архивных и изобразительных материалов М. И. Цаповецкой, зав. сектором архивных материалов Т. А. Синельниковой, зав. сектором создания традиционных и электронных ресурсов О. В. Мокиной, зав. сектором изобразительных материалов А. А. Хитрик, зав. сектором изобразительных материалов, зав. отделом справочной и научно-библиографической работы Н. П. Будановой, зав. отделом библиотечного обслуживания Р. А. Кане);

Музею АБДТ им. Г. А. Товстоногова (научному сотруднику творческо-исследовательской части театра А. О. Баскинд и зам. художественного руководителя театра И. Н. Шимбаревич);

Школе театра «Нейбохуд Плейхаус» — Neighborhood Playhouse School of the Theatre (директору Памеле Моллер Керман, библиотекарям Кристине Сиркер и Уит Уотербери, координатору Аманде Каллахан);

Библиотеке Принстонского университета — Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library (библиотекаря Стівену Фергюссону, сотрудникам Анне-Ли Паулс, Сквирел Уолш);

Особая благодарность держателям авторских прав, безвозмездно предоставившим право публикации фотографий:

Фонду Э. Г. Крэга — The Edward Gordon Craig Estate, исполнителю Фонда Мари Тейлор, администратору Энтони Тейлору (эскизы Гордона Крэга);

Фонду Ал Хиршфелда — Al Hirschfeld Foundation и творческому директору Дэвиду Леополду (рисунки Ал Хиршфелда);

Галерее «Westwood Gallery» и директору Дане Альтман (фотографии Роя Шатта);

Анне Страсберг (фотографии из личного архива Ли Страсберга);

Ричарду Валенте (фотографии Альфредо Валенте);

Мюррею Вайсу и Фонду Ральфа Стайнера — Ralph Steiner Estate (фотографии Ральфа Стайнера);

Мишель Баш (фотографии Питера Баша);

Рональду Уиллису и Мелу Гордону за возможность использовать фотографии из их личных научных коллекций.

И, наконец, слова признательности за доступ к ценным архивным материалам еще целому ряду организаций и их сотрудникам:

Государственному центральному театральному музею имени А. А. Бахрушина (генеральному директору Д. В. Родионову, ученому секретарю Н. А. Машечкиной);

Российскому государственному архиву литературы и искусства (зав. читальным залом Д. В. Неустроеву);

Актерской Студии, Нью-Йорк — Actors Studio (исполнительному директору Деборе Диксон);

Библиотеке Университета Калифорнии в Лос-Анджелесе — UCLA Library Special Collections (сотруднику специальной коллекции Джулиане Дженкинс);

Библиотеке Вайнберг Университета Скрэнтон, Пенсильвания — Weinberg Memorial Library, The University of Scranton (хранителю коллекции Майклу Книзу и ассистенту хранителя Элизабет Шомахер);

Библиотеке Университета Техаса в Остине — University of Texas in Austin (куратору отдела исполнительских искусств Хелен Баер).

*Посвящаю моей жене, актрисе и педагогу
Галине Кондрашовой, без любви и терпения
которой этой книги просто бы не было*

От автора

Эта книга возникла как результат моей режиссерско-педагогической работы и ряда исследований, начатых еще в 1998 году. Тогда, проводя первые мастер-классы по системе Станиславского с зарубежными актерами и студентами, я быстро понял, что успешность или бесполезность занятий напрямую зависят от знания того, что именно уже известно моим слушателям о Станиславском. И от соотнесения новой информации, которую я вбрасывал на лекциях или в практических уроках, с тем, как их учили до встречи со мной. Необходимо было говорить с моими слушателями на их языке (не просто английском, но и профессиональном) вне зависимости от того, правильным ли казался мне их взгляд на Станиславского или толкования какого-то понятия его Системы¹ или нет.

Так я стал читать англоязычные книги о мастерстве актера. И неожиданно для себя открыл драматизм и величие истории Станиславского в Америке. Здесь были интригующие подробности мхатовских гастролей, романтика создания Лабораторного театра, сцены драматических конфликтов в театре «Групп» — ожесточенные, до слез, до разрыва, споры о методологии актерского творчества.

А потом я неожиданно обнаружил, что, занимаясь изучением американской интерпретации системы Станиславского, я погружаюсь в изучение самой Системы и, казалось бы, сугубо научное исследование истории театра «Групп» или Актерской студии обогащает мою ежедневную репетиционную и педагогическую практику. Анализ полемики вокруг Станиславского помогал мне заново постигать ход его мысли, заставлял определяться в моих собственных педагогических пристрастиях.

Так началось мое исследование.

В 2007 году, когда я приступал к работе в архивах Нью-Йоркской публичной библиотеки исполнительских искусств (NYPL PA) и посещал

¹ Термин «система» впервые появился в работе Станиславского «Программа статьи: моя система», написанной в июне 1909 года (см.: Архив Музея МХАТ. Ф. К. С. Станиславского. № 628. Л. 46–48). Однако и сам Станиславский, и другие авторы в разные годы писали слово «система» по-разному: «система», Система или просто система. В настоящей книге этот термин пишется так: система Станиславского или Система, при этом в цитатах сохраняется форма написания цитируемого автора.

занятия по Методу в Институте театра и кино Ли Страсберга (LSTFI), мне довелось оказаться на удивительной встрече. В один из дней в Актерском центре (The Actors Center) был назначен симпозиум, посвященный системе Станиславского в Америке, который организовал его руководитель и президент Майкл Миллер. Накануне Эстель Парсонс, актриса и бродвейский режиссер, лишь недавно оставившая пост художественного руководителя Актерской студии, собрала нас, ведущих симпозиум, у себя дома, чтобы обсудить программу завтрашнего дня. Среди пришедших были кинорежиссер Артур Пенн, историограф театра «Груп» Венди Смит, несколько членов Актерской студии.

Мы беседовали, наслаждаясь видом с пятнадцатого этажа через весь Гудзон. Кто-то спросил, видел ли я «Бонни и Клайда» (именно за этот фильм, поставленный Пенном, Эстель получила «Оскара»), кто-то интересовался моим исследованием, все расспрашивали о Болеславском. Но достаточно быстро, отчасти из-за моих вопросов, стали говорить о театре «Груп», о работе Ли Страсберга, у которого, кстати говоря, учились почти все присутствующие...

И в этом нью-йоркском разговоре — в пересказе анекдотов из репетиционной жизни далеких тридцатых, в ностальгическом припоминании спектаклей «Груп», которые никто из собравшихся не мог видеть в силу возраста, в радостном воссоздании впечатляющих мизансцен, ставших уже историей, в любовно-внимательном цитировании даже отдельных фраз последних могикиан «Груп» — мне вдруг послышалась до боли знакомая интонация.

Так в России говорят о спектаклях дореволюционного МХТ, говорят, словно видели их и хорошо помнят, говорят, увлекая себя и слушателя подробностями актерской игры художественников, досочиненными, нафантазированными вслед за чтением книг и разглядыванием старых фотографий. Так моя бабушка Т. А. Козловская вспоминала тишину и слезы в зрительном зале «Дней Турбиных», которых она видела во МХАТе в 1926 году, а дядя А. А. Черкасский начинал светиться изнутри, когда рассказывал о ролях Михаила Чехова.

Так — и в России, и в Америке, — вспоминая легендарные спектакли прошлого, мечтают о театре идеальном, о Театре, о ТЕАТРЕ.

И беседа группы немолодых и очень знаменитых американских актеров и режиссеров, столь жадно и радостно впитывающих в начале XXI века даже малейшие детали и черточки истории «Груп», поведала мне о его сути и значении для американского театра XX века, да и вообще для ТЕАТРА, не меньше, чем чтение многих театроведческих статей и книг.

Думается, что этот не строго научный способ доказательства значимости «Груп» может быть оправдан излюбленным утверждением Станиславского: «В нашем театральном деле понять — значит почувствовать!»

И потому, когда я писал эту книгу, разглядывал фотографии актеров «Груп» или редкие кадры спектаклей Болеславского в Первой студии и в Лабораторном театре, то именно чувство любви к героям моего ис-

следования, любви к Театру давало мне силы вечерами-ночами после репетиций или уроков копаться в архивных материалах. А когда в это же самое время я увидел фильм Вуди Аллена «Полночь в Париже», то вдруг остро почувствовал, как хотел бы вслед за героем фильма перенестись в двадцатые годы и встретиться — нет, не с Хемингуэем или Пикассо, как это происходит в фильме, — а с Ричардом Болеславским, который в начале двадцатых мог оказаться в том же парижском ресторанчике, или со Страсбергом, бредущим по нью-йоркским улицам после спектакля Станиславского...

Впрочем, отчасти мне это удалось. Защитив в 2012 году диссертацию, посвященную творчеству Болеславского и Страсберга, я никак не мог расстаться с героями моего исследования. А потому не только занимался со студентами тренингом эмоциональной памяти по Страсбергу, но и затеял необычный опыт воспитания молодых актеров. Студенты нашей мастерской в Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, приступившие к занятиям на первом курсе в сентябре 2012 года, получили задание — в качестве материала для этюдов взять не военную прозу или произведения русских классиков, как это обычно делается, а *документальную прозу* — мемуары актеров, дневники репетиций, разнообразные рассказы о творческой жизни Первой студии МХТ, которая, кстати, начала свою работу ровно за сто лет до нас, в сентябре 1912 года.

Тогда же произошло «распределение ролей» и каждый из студентов получил своего «подопечного» студийца. Изучая его или ее жизнь (семья, жизненный опыт до прихода в театр, основные роли в Студии и в МХТ, последующая творческая биография), сегодняшние студенты пытались не умозрительно, чувственно провести параллель между собою и теми, кто осваивал уроки Станиславского ровно сто лет назад. И выяснилось, что проблемы постижения актерского мастерства, театральной этики, даже конфликты внутри коллектива и тогда и сейчас оказались более чем схожими. Они выявляли и высокое предназначение театра, и — воспользуемся формулировкой П. А. Маркова — «недостатки театра вообще»¹.

Студенты мастерской перерыли огромное количество литературы, ездили в Москву, чтобы побывать в Леонтьевском у Станиславского или в Газетном у Вахтангова, взглянуть в зеркало мхатовской гримерки Станиславского, задать вопросы А. М. Смелянскому и И. Н. Соловьевой. Они ходили по архивам — и в Питере, и в Москве, и даже в Вильнюсе. В группе мастерской ВКонтакте и на Гугл-диске появились десятки фотографий спектаклей Первой студии МХТ и МХАТ 2-го, а стены нашей мастерской украсили портреты студийцев (под каждым из них был подписан возраст, в котором они поступили в Студию, и очень часто наши студенты оказывались их ровесниками). А во время курсовой вылазки в Москву одна из студенток экспромтом села (с разрешения музейщиков, конечно) за фортепьяно в доме Немировича-Данченко, другой вытащил из рюкзака

¹ См.: Смелянский А. М. Михаил Булгаков в Художественном театре. М., 1986. С. 360.

флейту, и вся мастерская спела песню, написанную студентами на шуточные стихи Вахтангова (именно они стали эпиграфом к первой части этой книги).

И первый в своей жизни зачет — показ кафедры актерского мастерства — студенты играли 15 января 2013 года, хорошо зная, что 15 января 1913 года состоялся первый показ «Гибели “Надежды”» Станиславскому и мхатовским старикам. А на втором курсе в студенческих этюдах 2013/14 учебного года на сцену вышли и «Миша Чехов», и «Ричард Болеславский», и даже сам «К. С.».

Хорошо помню студенческий этюд по мотивам книги Болеславского, воссоздающий ситуацию перед премьерным показом «Гибели “Надежды”» в 1913 году. Тогда актер Иван Лазарев, игравший судовладельца Босса, опаздывал, нервы всех уже были на пределе. И вдруг с извозчиком приходила телеграмма — Лазарева не будет, у него умерла дочь... Двадцатичетырехлетний режиссер Ричард Болеславский был вынужден принимать решение о судьбе спектакля. И через пару минут, не сказав уже готовившимся к выходу актрисам об истинной причине отсутствия их товарища, он гримировался в Босса.

Или другая ситуация, заимствованная из книги «Путь актера» М. Чехова. Компания первостудийцев, уставшая от бесконечных репетиций танцевальных сцен в «Мнимом больном», сняв огромные носы, курит в мужской уборной МХТ. И Чехов подбивает товарищей на «бунт». Дескать, сколько можно терпеть, что роли играют только «старики», мы тоже хотим! Надо пойти сказать Старику (так в театре за глаза звали Станиславского), что мы не потерпим!!! И тут из кабинки выходит не замеченный никем Константин Сергеевич. Берет Чехова за шиворот и...

Ну разве не интересно это сыграть?

Обосновывая выбор материала на заседании кафедры, мы говорили, что когда молодые актеры «примеривают» на себя театральные ситуации столетней давности или когда они играют отрывки из пьес, зная, что до них эти роли играли первостудийцы Миша или Леша, Сима или Софья, то включаются дополнительные механизмы актерской мотивации. И сегодняшние студенты будут уже по-иному читать о творчестве М. Чехова и А. Дикого, С. Бирман и С. Гиацинтовой или разбираться в причинах закрытия МХАТ 2-го, а в результате смогут очень лично постигать историю и творческую проблематику развития российского театра XX века. По крайней мере я надеялся и верил, что так должно получиться.

И когда через год я случайно услышал спор двух студенток об их подопечных («Нет, * была лучшей актрисой, чем...» — «Что? Но ведь моя ** сыграла...»), то понял, что наш педагогический эксперимент и впрямь в чем-то да удался.

А на третьем курсе, в феврале 2015 года состоялась премьера уже нашего спектакля «Гибели “Надежды”», который успешно вошел в репертуар Учебного театра СПбГАТИ и идет уже второй сезон. И нам было совсем безразлично, что сто лет назад «Гибель “Надежды”» первостудий-

цев игралась на Моховой. Да-да, нынешний Учебный театр нашей Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, бывший когда-то театральным залом Тенишевского училища, видел не только спектакли Мейерхольда или выступления Ахматовой, Есенина или Маяковского, но и гастролы Первой студии МХТ со спектаклями «Гибель «Надежды»», «Калики перехожие», «Сверчок на печи».

Кстати, «Сверчка на печи» мы тоже поставили. И «Месяц в деревне» (над этими спектаклями работали мои многолетние коллеги, педагоги мастерской Наталия Лапина и Виталий Любский). И, дописав эти строки, я пойду на репетицию одного из них.

Так что, как видите, я прожил с героями этой книги не один год и «общался» с ними очень по-разному. А сегодня мне хочется представить читателям этих столь непохожих, ярких, страстных мастеров театра — Ричарда Болеславского и Ли Страсберга.

Чтобы такая встреча на страницах стала возможной, потребовалась помощь многих и многих. За прошедшие годы материалы моего исследования становились предметом обсуждения широкого круга коллег. В особенности на этапе подготовки моей докторской диссертации «Режиссерско-педагогическая деятельность Р. В. Болеславского и Л. Страсберга 1920–1950-х годов как опыт развития системы Станиславского», когда ее содержание оттачивалось в беседах со многими российскими и зарубежными коллегами — актерами, режиссерами, педагогами, исследователями театра. И мне приятно выразить благодарность всем тем, кто на разных стадиях создания книги знакомился с ней целиком или с отдельными ее частями или главами.

Начну с тех, кто откликнулся письменными отзывами на мою работу, и выражу глубокую благодарность А. М. Смелянскому, А. В. Бартошевичу, Л. А. Додину, П. О. Хомскому, С. Я. Спиваку, И. Б. Малочевской, А. А. Якубовскому, В. П. Фунтусову, Ю. М. Шору, Л. В. Гавриловой, В. Б. Шаминой, О. Л. Некрасовой-Каратеевой. Особая признательность Л. А. Додину и В. М. Фильштинскому, которые долгие годы великодушно поддерживали меня в стремлении сочетать режиссерско-педагогическую работу с научными исследованиями.

Хочется также искренне поблагодарить коллег из Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства (ныне РГИСИ), содействовавших моей работе, — В. Н. Галендеева, В. И. Максимова, А. А. Чепурова, А. П. Кулиша, Ю. М. Барбоя, И. А. Некрасову, Г. В. Титову, С. И. Мельникову, Е. А. Кошевую, Л. Д. Алферову, Ю. М. Красовского, М. А. Ильина, Е. И. Кириллову, И. А. Богданова, С. С. Клитина.

Значительная часть этой книги была написана летом в доме творчества СТД «Театральный» на Карельском перешейке, где ее структура или фрагменты не раз обсуждались во время неспешных лесных прогулок с Л. Г. Сундстремом, И. В. Ступниковым, И. С. Цимбал, Н. А. Штейнберг, Л. И. Гительманом (1927–2008) и Г. А. Лапкиной (1921–2013), которым я сердечно признателен и многим обязан.

На протяжении моего исследования многие российские и зарубежные коллеги присылали мне свои публикации и архивные материалы, щедро делились своими знаниями, за что мне хочется искренне поблагодарить И. Н. Соловьеву, В. В. Иванова, Д. В. Трубочкина, А. В. Шемятовского, Е. Р. Беспалову, М. Н. Ласкину, А. В. Редько, С. В. Волкова, Мела Гордона, Марию Шевцову, Роз Уаймен, Джонатана Питчеса, Эндрю Уайта, Мариолу Шидловску, Дэвида Краснера, Мари-Кристин Отан-Матье, Тимотти Дойла, Еву Униевску.

Я был счастлив сотрудничеством и, смею надеяться, дружбой замечательных ученых, которые задолго до меня изучали творчество Ричарда Болеславского, это Рон Уиллис (1935–2015) и Марек Кулеша. Спасибо вам, дорогие коллеги-«болеславсковеды»!

Но особую благодарность я хочу выразить двум американским исследователям — Шарон Карнике и Роберту Эллерманну. Увидеть два этих имени рядом будет неожиданно для любого англоязычного специалиста по Станиславскому — так отличны их взгляды на вопросы соотношения педагогики Страсберга и Станиславского. Однако для моего исследования, да и для меня лично, встречи с ними оказались определяющими. Знакомство в 1998 году с Ш. Карнике и ее замечательной книгой «Станиславский в фокусе» впервые заставило меня взглянуть на «давно известные истины» с другого ракурса и побудило начать мое исследование. Его логика привела меня в 2007 году в Институт театра и кино Ли Страсберга, где встреча с Р. Эллерманном перевернула многие из моих представлений о педагогике Страсберга, а архивные материалы, с которыми он щедро и бескорыстно познакомил меня, оказались бесценными — без них мое исследование было бы совсем иным. А в 2009 году совместное участие в конференции «Станиславский в Финляндии» и беседы с Ш. Карнике подтолкнули меня вплотную заняться темой влияния йоги на Систему, результатом чего стала моя книга «Станиславский и йога», вышедшая в 2013 году на русском, а в 2015 и 2016 годах — на японском и английском.

И, конечно, я не могу обойти молчанием щедрость Института Страсберга и не поблагодарить его художественного руководителя и соучредителя Анну Страсберг, а также президента Викторию Крейн, давших мне возможность работать с архивами Ли Страсберга и посетить занятия ведущих педагогов института Лолы Коэн, Роберты Уоллак, Роберта Эллерманна.

Принципиальным для исследования оказалось и личное знакомство с замечательным исследователем, переводчиком текстов Станиславского на английский Жаном Бенедетти (1930–2012), состоявшееся во время симпозиума «Станиславский в Великобритании», который мы проводили вместе в 2007 году. Кроме того, я признателен целому ряду американских режиссеров и педагогов, поделившихся со мной своими размышлениями о профессиональной подготовке актеров, — Майклу Хоуарду (основателю школы Michael Howard Studios), Зельде Фичендлер (легендарному основателю и руководителю театра «Арена Стейдж»), Уильяму

Эсперу (руководителю школы William Esper Studio), Тому Оппенхайму (руководителю Stella Adler Studio), Дэвиду Чемберсу (профессору Школы драмы Йельского университета).

И, конечно же, режиссеру и актрисе Эстель Парсонс, открывшей для меня двери прославленной Актерской студии, где я не только посещал сессии, но также был удостоен чести провести одну из них.

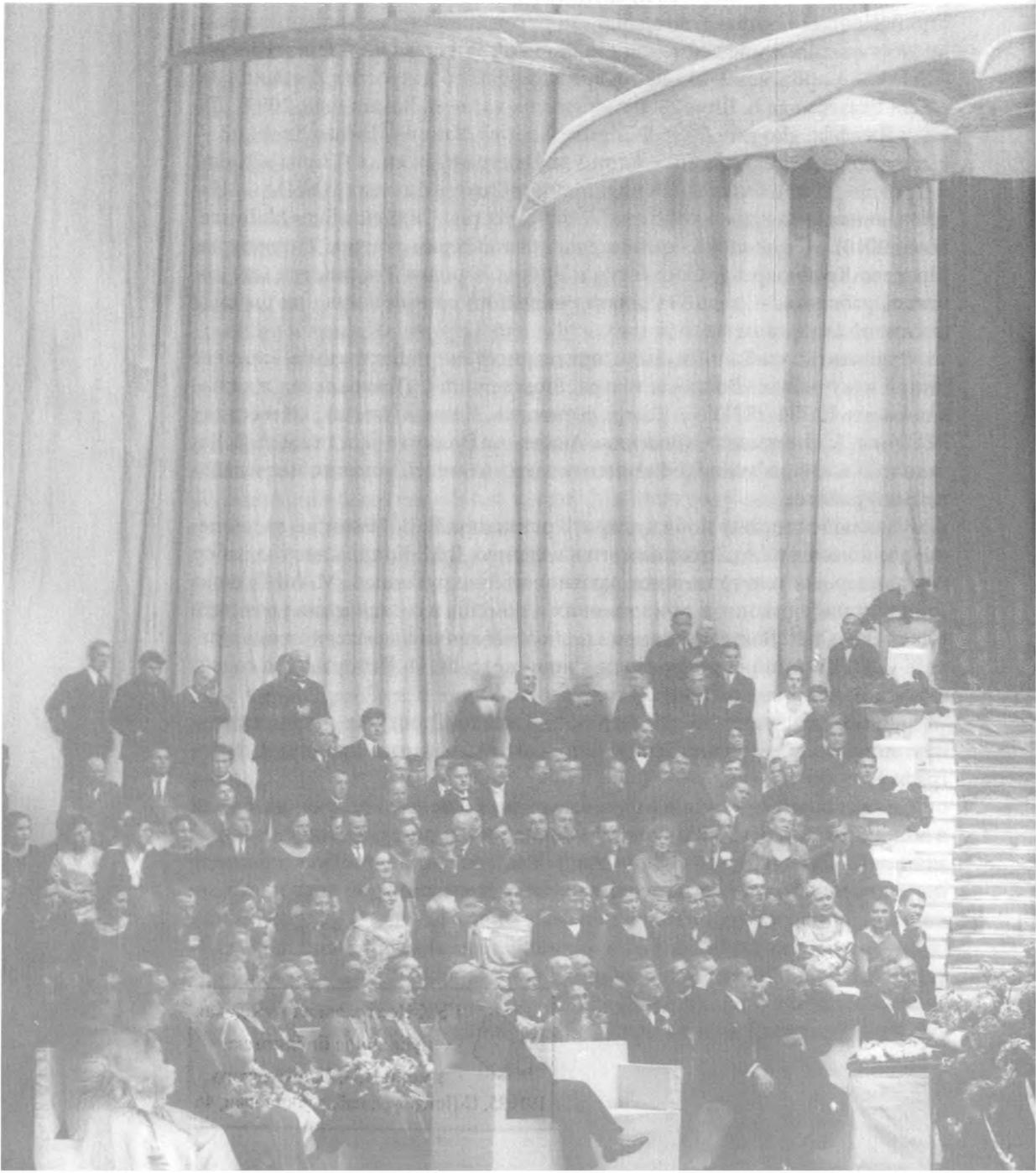
Мой взгляд на методологические принципы обучения англоязычных актеров был бы неполон без практической работы со студентами разных стран. Поэтому особая благодарность руководителям театральных школ, предоставившим мне возможность ставить на их сцене, — Нику Бартеру (RADA — Королевская академия драматического искусства, Лондон: «Великая Екатерина» Б. Шоу, 2000 и «Утиная охота» А. Вампилова, 2007), Дэвиду Джаффи (Eugene O'Neill Theatre Centre's National Theatre Institute — Национальный театральный институт Центра Юджина О'Нила: «Этюды о Геракле», 2003), Линн Уильямс и Майклу Скотт-Митчеллу (NIDA — Национальная академия драматического искусства, Сидней: «Бег» М. Булгакова, 2010). А еще слова признательности актерам театров Петербурга, Москвы, Красноярска, Смоленска и других городов России, где мне довелось работать, — ведь без опыта репетиций с ними я вряд ли бы смог писать об актерском мастерстве.

Фрагменты этой книги были предварительно напечатаны в качестве статей в журналах «Вопросы театра. Prosaenium», «Театральная жизнь», альманахе РАТИ–ГИТИС «Театр. Живопись. Кино. Музыка», «Известиях РГПУ им. А. И. Герцена», «Вестнике Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» и «Stanislavski Studies», и отклики читателей помогли мне в дальнейшей работе.

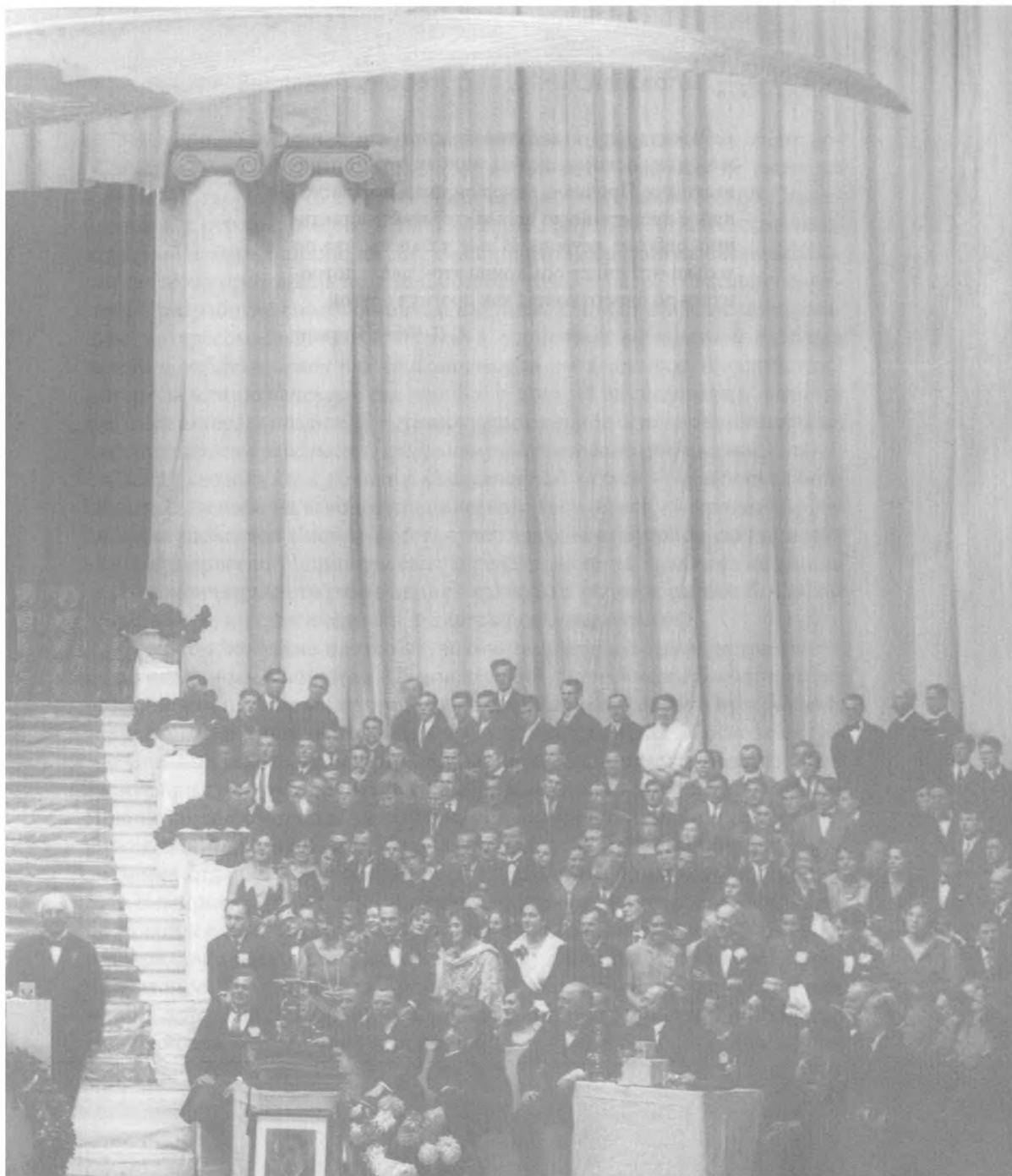
В заключение хочу поблагодарить редактора Е. В. Миненко за неоценимую помощь в подготовке книги к изданию, Г. М. Кондрашову за набор компьютерных текстов и многократное чтение рукописи, М. М. Гудкова за сверку информации в приложениях и помощь в составлении именного указателя, О. В. Волкову за помощь в составлении указателя произведений, С. П. Щипицина за переводы с польского, М. И. Петрузова за содействие в получении архивных материалов.

Особую признательность выражаю Скотту Тросту за изобретательную помощь в получении разрешения на публикацию архивных фотографий.

Сожалею, что не смогу перечислить всех коллег, которые помогли в моих архивных поисках, отвечали на мои вопросы, делились своими знаниями. Думается, что количество тех, кто оказывал мне бескорыстную помощь, лишний раз доказывает важность темы, которой посвящена эта книга.



Предисловие



...Радость вдруг заволновалась в его душе, и он даже остановился на минуту, чтобы перевести дух. Прошлое, думал он, связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекавших одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой.

А. П. Чехов. Студент

Введение: территория Станиславского

Сто лет назад К. С. Станиславский впервые определил суть своих поисков в области актерского творчества как исследование *системы* элементов творческого самочувствия актера. Эти *элементы*, по Станиславскому, отражают естественные законы природы, органические законы самой жизни. Ранний, аналитический, период развития системы Станиславского проходил в пристальном изучении каждого отдельного элемента, разработке способов овладения ими. Он был связан с повышенным интересом создателя Системы к элементам *внутренней техники* актера — *аффективной памяти, вниманию, воображению*. Впоследствии интересы Станиславского сместились в область исследования *внешней техники* актера, в поздний, синтезирующий, период основное внимание он уделял вопросам *действия* и «*реальному ощущению жизни пьесы и роли*».

Ввиду сложности и новизны поставленной задачи — отыскания объективных, всеобщих законов сценического творчества, — процесс исследования элементов Системы растянулся на годы, и вопросы *синтеза* элементов творческого самочувствия в репетиционной практике не нашли своего окончательного разрешения не только в работах самого К. С. Станиславского, но и в сегодняшней театральной педагогике.

При этом, положив начало изучению творческого самочувствия актера по отдельным элементам, Станиславский с неизбежностью спровоцировал не утихающие на протяжении всего XX века споры о *приоритете* элементов. В разных театральных школах, построенных на основе системы Станиславского, *ведущими* становились самые разные элементы Системы, при этом роль других преуменьшалась или даже вовсе отрицалась. И чаще всего водораздел между школами пролегал именно в связи с выбором ведущего элемента. Так, к примеру, М. А. Чехов приоритетное значение отдавал *воображению*, а роль *аффективной памяти* отрицал, В. И. Немирович-Данченко, оппонировав *методу физических действий*, беспокоился о *физическом самочувствии* и «*лице автора*», Г. А. Товстоногов придавал настолько большое значение действию, что направление, называемое Станиславским искусством переживания, определил как *театр действия*. В 1960–1980-е годы именно театр действия возобладал в российском театральном процессе.

Однако начиная с 1990-х годов маятник театральной педагогики качнулся в другую сторону. Возрождается интерес к *этидной педагогике* давнего сотрудника и оппонента Станиславского Н. В. Демидова, издан четырехтомник его «Творческого наследия». Л. А. Додин привлекает внимание к самым последним годам жизни Станиславского, когда «от достаточно жестких методов... разработанных терминологически: “сквозное действие”, “сверхзадача” и т. д. — он пришел к логике свободного поиска свободной жизни свободного человеческого духа»¹. В. М. Фильштинский настаивает, что жизнь, *бытие* человека состоит не только из действия, что необходимо видеть в жизни и осуществлять на сцене моменты, когда человек не действует, но *живет*. Растет внимание и к «раннему» Станиславскому. В. В. Фокин подчеркивает, что интерес Е. Грозовского к наследию К. С. Станиславского, по словам самого польского режиссера, «связан с идеей “лучеиспускания”, с увлечением Станиславского йогой»². Кроме того, А. А. Васильев переосмысливает традиционную схему действительного анализа, уроки которого он получил у самой М. О. Кнебель, и предлагает свой «*игровой концепт*»³, а книги М. М. Буткевича⁴, для которого *этиод* — это в первую очередь чувственный *опыт*, не только привлекают внимание к игровому театру, но ставят новые приоритеты в этидном воспитании актера.

Теория и практика театра оказываются всемерно обогащенными творческими спорами, разнообразием подходов и методик воспитания актера. Но сегодня, в начале XXI века и в начале второго столетия жизни системы Станиславского, многообразие школ и методов, отталкивающихся от Станиславского и прочно с ним связанных, столь велико, что возникает опасность запутаться, заблудиться, упустить суть из-за различия или, наоборот, внешней схожести методических приемов и сопутствующей им терминологии. Ведь, к примеру, под *физическим действием* сам К. С. Станиславский, М. Н. Кедров или Е. Грозовский понимают совсем разное.

Возникает настоятельная потребность соотнесения различных театрально-педагогических подходов, базирующихся на системе Станиславского. Необходимо осмыслить, как связаны между собой различные театральные школы, развивающиеся на основе учения Станиславского, — в чем они наследуют самой Системе или друг другу, где пересекаются, где полемизируют. Точно так же, как стремительная эволюция научного знания поставила перед гносеологией и философией науки последней четверти XX века задачу картографирования науки в целом, так и для театральной педагогики наступила пора создания карты «территории Станислав-

¹ Додин Л. А. Логика свободного поиска // Режиссерский театр от Б до Ю: Разговоры под занавес века М., 1999. Вып. 1. С. 111.

² Фокин В. В. Беседы о профессии. СПб., 2006. С. 51.

³ Васильев А. А. Лекция в Государственном Пушкинском театральном центре. Санкт-Петербург. 18 дек. 2003. Запись автора.

⁴ Буткевич М. М. К игровому театру: Лирический трактат. М., 2002; Буткевич М. М. К игровому театру: В 2 т. М., 2010.

ского». Становится необходимо определить, где и как соприкасаются многочисленные школы учеников и последователей Станиславского, а также всех, кто разделяет с ним фундаментальную заботу поиска объективных законов актерского творчества. Необходимо понять, на каких границах идут методологические сражения, а в чем разные школы союзничают.

При этом сегодня уже невозможно рассматривать развитие системы Станиславского вне анализа ее воздействия на мировое театральное искусство и вне учета обратного воздействия на нее зарубежной театральной мысли и практики. Ведь творческие открытия и непрестанные поиски создателя Системы имели определяющее значение не только для отечественного театра. И на протяжении всего XX века театральная педагогика во всем мире во многом базировалась на основополагающих идеях Станиславского, развивала их, полемизировала с ними.

Наиболее сильное влияние идеи Станиславского оказали на американский театр. В зарубежном театре XX–XXI веков именно в Америке система Станиславского была воспринята наиболее полно, именно здесь она стала основой для формирования национальной актерской школы. «Имя Станиславского на слуху во всех странах, но его популярность, даже мифологичность в Америке на несколько порядков выше, чем где-либо. Во многих европейских странах Станиславский — лишь часть легендарного, но далекого исторического пейзажа. Американцы же не только издают Станиславского непрерывно, но и являются главным источником познаний о К. С.», — справедливо замечает А. М. Смелянский¹. С этим соглашается крупнейший американский режиссер и театральный критик Гарольд Клёрман, утверждая, что «ни на один театр в мире метод Станиславского не оказал такого сильного влияния, как на американский»².

Отправной точкой распространения идей Станиславского в Америке стали двухлетние гастроли МХТ 1923–1924 годов. Спектакли театра, сыгранные в Нью-Йорке и в почти десятке других городов, не только потрясли театральную Америку, но привели к возникновению целого ряда театральных коллективов и школ, в том числе и нью-йоркского **Лабораторного театра** (The American Laboratory Theatre, 1923–1930). Именно он стал первым и важнейшим местом последовательного приобщения американских практиков театра к системе Станиславского, к поискам объективных законов существования актера и к *художественному* (в противовес коммерческому) театру целого поколения американских режиссеров и актеров. Именно отсюда вышли многие значительные фигуры американского театра XX века — С. Адлер, Г. Клёрман, Л. Страсберг, Ф. Фергюссон, Г. Хехт, которые не только станут пропагандистами системы Станиславского, но своей театральной деятельностью и педагогикой определяют актерский стиль трех поколений американских актеров.

¹ Смелянский А. М. Интервью / Записала О. Фукс // Культпоход. 2008. № 4. С. 36.

² Цит. по: Сибиряков Н. Н. Мировое значение Станиславского. М., 1988. С. 164.

Создатель и руководитель Лабораторного театра **Ричард Валентинович Болеславский** (1889–1937), актер МХТ, актер и режиссер Первой студии, в 1910-е годы был непосредственным участником всех узловых моментов эволюции Системы. Первым его актерским успехом в Художественном театре стала роль студента Беляева в «Месyце в деревне» Тургенева (1909), где Станиславский впервые последовательно применил в репетициях нарождающуюся Систему. Его первая режиссерская работа «Гибель “Надежды”» (1913) стала первым спектаклем Первой студии МХТ, провозгласившим начало эксперимента по овладению системой Станиславского, который дал российскому и мировому театру целое созвездие выдающихся актеров. Кроме того, Болеславский был участником репетиций «Двенадцатой ночи» (1917), отразивших поворот в исканиях Станиславского в сторону внешней техники актера и новый этап Системы.

Поэтому неслучайно, что после отъезда из России в 1920 году Болеславский сразу же оказывается в положении «посланца» системы Станиславского — и в Польше, и в Германии и Франции, и в Америке — и содержательно использует и развивает ее в своей режиссерско-педагогической работе.

Однако после эмиграции Болеславского его творчество оказалось вне интересов советского театроведения, а американская судьба и вклад в мировое распространение Системы и вовсе не были проанализированы. Тем не менее театральная деятельность Болеславского, его спектакли в Лабораторном театре и на Бродвее, равно как и полтора десятка голливудских фильмов с Гретой Гарбо, Марлен Дитрих, Кларком Гейблом, Джоном Барримором, Чарльзом Лаутоном, оставили заметный след в истории искусства театра и кино двух стран. А написанная им книга «Мастерство актера: Шесть первых уроков» (1933) стала первым в англоязычном мире изложением системы Станиславского и, выдержав огромное количество переизданий, остается востребованной по сей день¹.

Среди многих учеников Болеславского, безусловно, выделяется фигура **Ли Страсберга** (1901–1982) — одного из самых влиятельных педагогов актерского мастерства XX века, режиссера, теоретика театра. Он не только, по определению А. М. Смелянского, создал «индустрию Станиславского в Америке»² и многие годы содержательно развивал Систему, но для нескольких поколений американских актеров в каком-то смысле подменил фигуру Станиславского. Недаром в 1957 году Британская энциклопедия заменила словарную статью «Актерское искусство», написанную К. С. Станиславским, на статью Страсберга. При этом Страсберг всю жизнь подчеркивал свою связь с русской театральной школой, с художественными достижениями и методологическими открытиями не только К. С. Станиславского, но и Е. Б. Вахтангова, В. Э. Мейерхольда.

¹ *Boleslavsky R. Acting: The First Six Lessons. NY: Theatre Arts Books, 1933.*

² *Смелянский А. М. Торговать своей жизнью — прибыльное занятие: Интервью О. В. Егошиной // Новые Известия. 2009. 10 июня.*

В 1931 году Л. Страсберг вместе с Г. Клёрманом¹ и Ч. Кроуфорд² создал театр «Групп» (The Group Theatre, 1931–1941), первую американскую постоянную профессиональную труппу, противопоставившую коммерческому театру художественные принципы МХТ, избравшую систему Станиславского основой своей актерской методологии и опиравшуюся на современную ей американскую остросоциальную драматургию. Десятилетняя жизнь «Групп», ставшая кульминацией «красных тридцатых» в театре, на долгие годы оплодотворила дальнейшую практику американского театрального искусства, именно здесь система Станиславского стала видоизменяться в метод Страсберга, в Метод (the Method³). Этот творческий коллектив стал моделью для многих последующих репертуарных театров США, а наличие серьезной обучающей программы внутри театра, которой руководил Страсберг, привило его актерам и режиссерам определенный «педагогический ген». Почти все ведущие педагоги актерского мастерства послевоенной Америки — Стелла Адлер, Сэнфорд Майснер, Роберт Льюис, не говоря уже о самом Страсберге, — вышли из «Групп».

Более тридцати лет Страсберг руководил **Актерской студией** (The Actors Studio, создана в 1947 году). Этот уникальный «актерский клуб» стал местом, где профессиональные актеры могли постоянно совершенствовать свое мастерство. Именно здесь система Станиславского окончательно преобразилась в американский Метод, который в 1950-е годы приобрел свою самостоятельную, определенную и классическую форму, став основой национальной актерской школы США. Среди учеников Страсберга и наиболее ярких, как говорят американцы, «актеров Метода» — Марлон Брандо, Джеймс Дин, Монтгомери Клифт, Морин Стэйплтон, Энн Бэнкрофт, Джули Харрис, Джералдин Пейдж, Пол Ньюман, Ким Стенли, Ал Пачино, Дастин Хоффман, Роберт Де Ниро и многие другие. Отдельной главой в истории педагогики Страсберга стала его работа с Мэрилин Монро, именно ему благодарная ученица оставила по завещанию половину своего состояния. Страсберг также оказал влияние на режиссеров — Франка Корсаро, Артура Пенна, Алана Шнайдера, Хозе Кинтеро и многих других. Во время семидесятипятилетнего юбилея Страсберга

¹ Гарольд Клёрман (Harold Clurman, 1901–1980) — режиссер и театральный критик. Начинал в театре «Гилд», после распада «Групп» ставил на Бродвее (четыре номинации на «Тони»), был влиятельным театральным критиком, обозревателем журналов "The New Republic" и "The Nation" (1953–1980). Автор семи книг.

² Черил Кроуфорд (Cheryl Crawford, 1902–1986) — театральный продюсер и режиссер. Начинала в театре «Гилд», после работы в «Групп» стала независимым бродвейским продюсером, в 1947 году — одной из основательниц Актерской студии. За свою долгую творческую жизнь Черил Кроуфорд принимала участие в создании и руководстве театральными организациями, жизнь которых представляет практически все формы менеджмента американского театра.

³ Термин "the Method" используется в англоязычном театроведении как синоним интерпретации системы Станиславского в театрально-педагогическом творчестве Ли Страсберга. В настоящей книге, следуя англоязычной традиции, этот термин также употребляется как имя собственное и пишется с заглавной буквы — Метод.

в 1976 году подсчитали, что среди его учеников — 24 обладателя и 108 номинантов премии «Оскар»¹.

И сегодня педагогические подходы Страсберга, его интерпретация открытий раннего периода системы Станиславского и разработанные им механизмы использования аффективной памяти в актерском творчестве находятся в центре изучения и споров. Но главное — методика Страсберга помогает воспитывать ярких актеров, многие из которых учились и по сей день учатся в **Институте театра и кино Ли Страсберга**, созданном им в 1969 году (среди тех, кем гордится Институт, — Алек Болдуин, Анджелина Джоли, Скарлетт Йоханссон, Харви Кейтл, Ума Турман).

Основные положения театральной педагогики Болеславского и Страсберга зафиксированы в литературном наследии самих мастеров. Режиссеров-педагогов объединяет то, что они не просто передавали свое знание системы Станиславского следующим поколениям театральных практиков, но содержательно осваивали ее, развивали применительно к новым задачам театра и, что особенно важно, — теоретически осмыслили этот процесс. Поэтому их литературно-педагогическое творчество представляет особую ценность для современной сценической педагогики — ведь значительная часть из написанного и Болеславским, и Страсбергом посвящена именно *методологии обучения* актерскому мастерству.

Однако на русский язык литературное наследие и Болеславского и Страсберга до сих пор не переведено, не проанализировано и практически неизвестно российским деятелям театра — актерам, режиссерам, театроведам. Хуже того, многие из них с советских времен наслышаны о работе Болеславского и Страсберга, да и о самом Методе со слов их оппонентов или мало информированных критиков, а потому невольно оказываются в положении «не читал, но осуждаю».

Чего стоит, например, такой абзац, который начинается с директивного «несомненно», отдающего газетной передовицей былых времен: «Несомненно, именно на почве этих ошибок (в предыдущих фразах были заклеяны “беснующиеся” оккультисты и теософы, а также высмеяны йоговские упражнения. — С. Ч.) процветает в современной Америке та ветвь театральной педагогики, которая ведет свое начало от Р. Болеславского, актера и режиссера Первой студии, основавшего в 1928 г. Американский лабораторный театр. Его статьи о раннем периоде системы, его педагогическая практика с мистическими упражнениями — все это привело в результате к такому истолкованию “тренинга и муштры”, которое сомкнулось с психоанализом в духе З. Фрейда»². Нетрудно вспомнить, что в годы, когда был опубликован этот текст, заниматься «мистическими упражнениями» или «смыкаться» с психоанализом и Фрейдом было равнозначно смертному греху и, безусловно, полагалось неприемлемым для деятелей советского театра.

¹ См.: Lee Strasberg // Gale Encyclopedia of Biography. URL: <http://www.answers.com/topic/lee-strasberg> (дата обращения 15.08.2011).

² Гунпуус С. В. Гимнастика чувств. Л., М., 1967. С. 29.

Этот фрагмент взят из книги С. В. Гиппиуса «Гимнастика чувств» (1967), заслуженно популярной у практиков театра. А потому недостоверность на грани абсурдности того, что пишет Гиппиус, вызывает особое сожаление. Ведь перепутан не только год основания Лабораторного театра (он был создан не в 1928-м, а в 1923 году), но навешены ярлыки, даже близко не сопоставимые с педагогикой Болеславского. Вероятно, Гиппиус попросту не был знаком с его работами, иначе бы уважаемый педагог нашел бы — даже при подневольной необходимости осуждения эмигранта Болеславского — более точные слова.

По той же накатанной дороге идет и критика Страсберга, который, по мнению Н. Н. Сибирякова, «фетишизируя зачастую такие элементы системы, как аффективная память, творческое воображение, искажал положения Станиславского, сводя их иногда к психоанализу в духе Фрейда»¹. Это написано автором, имеющим, несомненно, более свободный доступ к материалам о жизни американского театра, и опубликовано в 1988 году, во втором варианте книги, — практически без изменения по сравнению с тем, что можно было прочесть еще в первом издании 1967 года².

И такие примеры идеологически-разгромного или в лучшем случае снисходительного отношения к американским последователям Станиславского, к сожалению, можно множить и множить. Оно во многом базируется еще и на преувеличении значения *позднего* этапа развития Системы, ведь ее *ранний* период советским театроведением признавался ущербным в силу влияния на Станиславского все той же буржуазной психологии и мистических учений (так принято было ругать йогу).

Показательна в этом смысле позиция замечательного театрального педагога Б. В. Зона, который общался со Станиславским в поздний период его жизни. Л. А. Додин рассказывает, что в 1960-е годы Б. В. Зон, «когда его спрашивали про книгу какого-нибудь ученика Станиславского, сразу говорил: “Ну, он ушел от Станиславского в десятом году, значит к этому надо относиться настороженно”. “Ну, он ушел от Станиславского в двадцатом году, значит к этому надо относиться очень настороженно”. “Ну, он общался с ним в последний раз в двадцать восьмом году, значит, надо относиться очень настороженно”»³. Фигуру умолчания раскрыть несложно — из всех учеников Станиславского, издавших книги об актерском мастерстве, только Р. В. Болеславский и М. А. Чехов покинули Россию и Станиславского в 1920 и в 1928 годах соответственно. Значит, к ним нам предлагается относиться «настороженно»?

Так формировался стереотип восприятия Болеславского как «недоучившегося» ученика, которому Станиславский успел передать лишь свой ранний и ограниченный опыт 1910-х годов, а вслед за этим — стереотип восприятия американца Страсберга как «недоучившегося» ученика

¹ Сибиряков Н. Н. Мировое значение Станиславского. С. 167.

² См.: Сибиряков Н. Н. Станиславский и зарубежный театр. М., 1967. С. 106.

³ Додин Л. А. Сплошная психофизика // Додин Л. А. Путешествие без конца. СПб., 2009. С. 36.

«недоучившегося» Болеславского, всю жизнь лишь осваивающего систему Станиславского и не могущего ее освоить дальше раннего периода.

С другой стороны, российские практики театра, видя игру «актеров Метода» в лучших фильмах американского кинематографа и восхищаясь работой Ал Пачино или Де Ниро, Дастина Хоффмана или Джека Николсона, вынуждены уже долгие годы строить догадки — порой весьма далекие от истины — об основах их мастерства, о методологии обучения американских актеров. И о том, чем же именно актерская школа Америки отличается от российской. В этой ситуации информационного вакуума вопрос соотношения Метода и Системы и вовсе стал предметом рассуждений досужных газетчиков, пишущих о звездах американского кино, и никогда не подвергался глубокому изучению.

Именно поэтому в задачу настоящего исследования входит ввести в отечественную науку о театре и театральную педагогику творческое наследие Ричарда Болеславского и Ли Страсберга и сделать первую попытку его научного анализа. Нам предстоит выяснить, к каким открытиям в области методологии актерского творчества пришли два выдающихся последователя и проводника системы Станиславского, соотнести театральное-педагогическое творчество этих мастеров с наследием их гениального учителя и разобраться, что в нем от ученического освоения Системы, а что является шагом вперед в развитии и углублении открытий Станиславского и представляет собой вклад в мировую театральную педагогику.

Для этого нам будет также необходимо проанализировать работу возглавляемых ими коллективов — Лабораторного театра и театра «Групп». Отсутствие в отечественном театроведении достаточной информации о жизни этих важнейших театров Америки XX века заставит нас углубиться в воссоздание их творческой истории и проанализировать наиболее яркие спектакли и актерские работы. Ведь каждый из этих театров поистине являлся театром-школой, полигоном для творческих опытов Болеславского и Страсберга и в режиссуре, и в педагогике.

При этом исследование жизни идей Станиславского в режиссерско-педагогических опытах Болеславского и Страсберга заставит нас прояснить целый ряд вопросов истории и развития самой Системы.

Вот основные из них.

В первую очередь необходимо разобраться во взаимоотношениях *раннего* и *позднего* периода Системы, выявить их внутренние связи или взаимное отрицание. Это неизбежно выведет на анализ эволюции взглядов Станиславского на важнейшие элементы Системы — *аффективную память* и *действие*. Ведь устоявшаяся периодизация Системы делит ее на две части именно в связи с переносом интересов Станиславского с аффективной памяти (ранний период) на действие (поздний период)¹. Вопрос соотношения

¹ Автор отдает себе отчет, что категория действия шире, чем составной элемент творческого самочувствия актера. И когда вслед за Станиславским мы «для краткости и удобства» называем действие одним из элементов Системы (Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. М., 1989. Т. 2. С. 112; М., 1990. Т. 3. С. 307, 310, 359 и др.), то «может показаться, — как пишет

этих элементов станет центральным для творческих дискуссий американских последователей Станиславского и определит своеобразие театрально-педагогической работы Страсберга. А в отношении Болеславского стандартным (и, как мы увидим, несправедливым) упреком будет недооценка им действия в связи с незнанием идей позднего Станиславского.

Не менее важен вопрос об *аналитической и синтезирующей* фазах Системы, т. е. о целостности или дробности методик Станиславского разных лет. Традиционно 1910–1920-е годы относят к аналитическому периоду Системы, оставляя объединяющим тенденциям лишь период 1930-х годов. Вопрос создания целостного творческого самочувствия на разных этапах Системы должен быть прослежен нами не только потому, что Болеславский и Страсберг, с одной стороны, и их американское театральное окружение, с другой, по-разному решали эту проблему, но и потому, что в последние годы он становится необычайно острым и для российской театральной педагогики.

Третьим вопросом, которому необходимо уделить пристальное внимание, должен стать вопрос о работе актера, воспитанного по системе Станиславского, в спектаклях *разных стилей и жанров*, иначе говоря, вопрос о территории применимости Системы.

Четвертый вопрос связан с малоизученной в российском театроведении темой *Станиславский и йога*. Осмысление Станиславским теории и практики йоги повлекло ее применение для воспитания актера по Системе, сыграло важную роль в установлении воззрений Станиславского на единство процессов физического и психического. Стержневая идея Станиславского «к бессознательному через сознательное» также во многом заимствована из йоги. Без ясного понимания взглядов Станиславского на эти вопросы непонятны пути развития Системы его последователями, в особенности в Америке 1920-х годов, где в представлениях о подсознании человека доминировали идеи фрейдизма.

Пятым вопросом, который необходимо будет рассмотреть подробнее, станет модификация системы Станиславского в истории *Первой студии*. Этот вопрос принципиален при анализе творческого пути Ричарда Болеславского.

Кроме того, отдельной темой должна стать история публикации Системы и ее прихода к русскому и к американскому читателю, существенно повлиявшая на весь ход мирового освоения системы Станиславского.

И. Б. Малочевская, излагая взгляды Г. А. Товстоногова, — что упрощается такое сложное, неоднозначное понятие, как «сценическое действие». Известно, что «действие» как научная категория теории театра интенсивно изучается еще с начала нашего [двадцатого] столетия. В театроведческой науке и педагогике сегодня существует множество его определений, взаимоисключающих толкований; в него вкладывается порою совершенно различный смысл. <...> Товстоногов сознательно превращал сложнейшую дефиницию в узко-специальную и эту многоплановую категорию вменял в конкретную рабочую формулу. Мастера интересовал в данном случае профессионально-технологический аспект сценического действия. Это не значит, что другие аспекты этого феномена не интересны» (*Малочевская И. Б. Режиссерская школа Товстоногова*. СПб., 2003. С. 42). Солидаризируясь с высказанной позицией, в настоящей работе и мы рассматриваем действие лишь в его аспектах, связанных с методологией актерского творчества по Станиславскому.

Имея в виду все эти задачи, мы заново проанализируем историю развития системы Станиславского и попытаемся проследить логику ее формирования. При этом ряд из поставленных вопросов будет освещен в первой части книги, хронологически связанной с 1900–1910-ми годами, другие будут оставлены для более пристального изучения в третьей части, где творческая деятельность Страсберга будет соотнесена с исследованиями Станиславского 1930-х годов.

В целом же книга построена по хронологическому принципу. Ее структурообразующим стержнем является линия прямой театрально-педагогической преемственности: Станиславский — Болеславский — Страсберг.

Основные сюжеты первой части книги разворачиваются в 1910-е — начале 1920-х годов (Болеславский учится и ставит спектакли), второй части — в 1920-е годы (Болеславский преподает, Страсберг учится), третьей части — в 1930-е годы (Страсберг ставит спектакли), четвертой части — в 1940–1970-е годы (Страсберг преподает).

При этом комплексный характер нашего исследования — необходимость анализа педагогической практики Болеславского и Страсберга и их теоретических воззрений на искусство актера совместно с историей руководимых ими творческих коллективов — привел к многослойной композиции книги.

Каждая из ее частей содержит вопросы и истории театра, и теории актерского мастерства, и набор практических упражнений и рекомендаций. Ряд глав посвящен развитию самой Системы (первая и девятая главы), другие впервые представляют историю сценических постановок Лабораторного театра и театра «Груп» (четвертая, седьмая и десятая главы) — в них возникают портреты актеров и режиссеров, живые театральные коллизии, человеческие страсти, воссоздается романтика строительства театрального коллектива.

Кроме того, внимание практиков театра необходимо привлечь к главам пятой, одиннадцатой и двенадцатой, которые представляют и анализируют книги Болеславского и Страсберга и содержат важнейшие их методические положения и упражнения. Думается, что они могут стать основой для первых практических занятий по Методу и дополнить программу уроков по актерскому мастерству в рамках школы Станиславского.

Обзор литературы

Список материалов, привлеченных для исследования, достаточно объемный. Поэтому сделаем лишь краткий обзор работ российских и зарубежных авторов, а также архивных документов, использованных в этой книге¹.

¹ За более полным списком литературы, который насчитывает более 1500 названий на русском и английском языках и включает в себя практически все книги и журнальные статьи, вышедшие по теме исследования до 2012 года, отсылаем заинтересованного читателя к диссертации «Режиссерско-педагогическая деятельность Р. В. Болеславского и Л. Страсберга 1920–1950-х годов

Проблема освоения системы Станиславского в американском театре осмысливается отечественным театроведением с середины XX века. Однако общей чертой работ советского периода (статей И. Н. Куликовой и Н. В. Минц, работ К. А. Гладышевой, книги Н. Н. Сибирякова¹) является их явно выраженная социологическая направленность, рассмотрение истории «завоевания» Америки системой Станиславского как процесса идеологической борьбы. Сегодня такой подход неизбежно обнаруживает свою парадоксальную сторону, ведь, по словам А. М. Смелянского, именно в нашей стране «канонизацией мы отвратили от основоположника [Системы] несколько поколений, зато в Америке его образ — без всякого принуждения — сохранился в первозданной чистоте»².

Кроме того, авторы упомянутых работ не ставят вопрос о продуктивности *развития* Системы в трудах его американских последователей. Они словно не допускают — или вынужденно не могли допустить — возможность независимой, глубокой исследовательской деятельности, а соответственно и *развития* Системы зарубежными учениками и последователями Станиславского. Поэтому «осмысляющим» Систему расставляются оценки в зависимости от того, насколько «правильно» (повторяющаяся оценка у К. А. Гладышевой) они поняли заветы Станиславского, насколько были осведомлены о его последних (интерпретируемых как несомненно лучшие) методах.

С начала 1990-х годов подходы к теме «Станиславский и Америка», естественно, изменились. Лидером в ее исследовании стал А. М. Смелянский, который совмещает подход крупного историка театра и знатока Системы со взглядом практика-организатора многих американских учебных программ МХАТа³. Усилиями А. М. Смелянского, И. Н. Соловьевой и сотрудников научно-исследовательского сектора Школы-студии МХАТ стали доступны многие новые материалы; их часть, касающаяся истории создания «Работы актера над собой», и переписка Станиславского с переводчицей книги Э. Хэпгуд воспроизведены в документальном исследовании В. В. Дыбовского «В плену предлагаемых обстоятельств»⁴. Кроме

как опыт развития системы Станиславского» (СПб., 2012). Наиболее важные книги по теме, вышедшие после 2012 года, включены в настоящий обзор.

¹ Куликова И. Н. Станиславский и американский театр // Театральный альманах. Кн. 6. М.; Л., 1947. С. 296–310; Минц Н. В. Станиславский и американский театр // Театр. 1962. № 12. С. 101–106; Минц Н. В. О влиянии МХАТ на мировое театральное искусство // Ежегодник МХТ за 1943 год. М., 1945. С. 587–615; Гладышева К. А. Развитие реализма в американском театре XX в. и система Станиславского: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1968; Гладышева К. А. Система Станиславского и формирование национальной актерской школы в США // Русская классика и мировой театральный процесс. М., 1983. С. 163–174; Сибиряков Н. Н. Станиславский и зарубежный театр. М., 1967. С. 98–125; Сибиряков Н. Н. Мировое значение Станиславского. М., 1988. С. 160–188.

² Смелянский А. М. Уходящая натура. Кн. 2. М., 2002. С. 67.

³ См.: Смелянский А. М. Профессия — артист // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. М., 1989. Т. 2. С. 5–38; Смелянский А. М. В поисках Эльдorado. Америка в судьбе Художественного театра // Уходящая натура. Кн. 2. С. 27–48; Смелянский А. М. Уходящая натура. Кн. 2. С. 14–26, 61–72.

⁴ Дыбовский В. В. В плену предлагаемых обстоятельств // Минувшее: Исторический альманах. 10. М.; СПб., 1992. С. 243–329.

того, был опубликован целый ряд материалов об американских гастролях МХТ 1923/24 года (письма О. С. Бокшанской, статьи А. Бурькина и В. Хохлова)¹.

Наиболее содержательной русскоязычной работой об американском периоде творчества Болеславского является статья М. Г. Литавриной «Американская игра и “русский метод”: попытка интеграции (Ричард Болеславский и его нью-йоркский “Лабораторный театр”)», которая не только насыщена фактическим материалом и дает объемный портрет своего героя, но ставит проблему движения от Системы к ее американской интерпретации². К этой работе примыкают брошюра Е. А. Артемьевой «Ричард Болеславский: Свой среди чужих, чужой среди своих», развивающая схожие подходы и во многом базирующаяся на материалах М. Г. Литавриной, краткая, но емкая статья из энциклопедии М. С. Ивановой³, а также главы хорошо иллюстрированной книги А. А. Васильева «Русский Голливуд» и популярная биографическая статья Р. Аюпджаняна «Голливудская “звезда” Болеславского»⁴.

Для воссоздания мхатовского периода творчества Болеславского принципиальное значение имеет фундаментальная статья П. А. Маркова «Первая студия МХТ (Сулержицкий — Вахтангов — Чехов)», статьи Н. Е. Эфроса, воспоминания С. Г. Бирман, С. В. Гиацинтовой, А. Д. Дикого, В. В. Шверубовича, отзывы современной ему газетной критики⁵.

Что касается творческой биографии Страсберга, то ее канву раскрывает статья Т. В. Бутровой «Ли Страсберг. Опыт портрета», опубликованная в нескольких редакциях⁶. В ней анализируется логика поисков американского режиссера и педагога, производится попытка соотнесения подходов Л. Страсберга и С. Адлера, а также приводится критика Метода. Страницы

¹ Бокшанская О. С. Письма О. С. Бокшанской Вл. И. Немировичу-Данченко: В 2 т. М., 2005. Т. 1 (1922–1931); Бурькин А. Американские гастроли: МХАТ покоряет Новый Свет // Независимая газета. 2001. 15 июня; Хохлов В. А. Заграничные гастроли московских театров и эмигрантский зритель в 20-е гг. // Новый исторический вестник. 2000. № 2. URL: <http://www.nivestnik.ru/> (дата обращения 15.12.2010).

² Литаврина М. Г. Американская игра и «русский метод»: попытка интеграции (Ричард Болеславский и его нью-йоркский «Лабораторный театр») // Мнемозина: Исторический альманах. Вып. 2. М., 2000. С. 374–391.

³ Артемьева Е. А. Ричард Болеславский: Свой среди чужих, чужой среди своих. М., 2007; Иванова М. С. Болеславский Ричард Валентинович // Русское зарубежье: Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века: Энциклопедический биографический словарь. М., 2010. С. 98–99.

⁴ Васильев А. А. Распутин и императрица // Васильев А. А. Русский Голливуд. М., 2010. С. 229–238; Аюпджанян Р. Голливудская «звезда» Болеславского // Театральная жизнь. 1997. № 9–10. С. 50–51.

⁵ Марков П. А. Первая студия МХТ: (Сулержицкий — Вахтангов — Чехов) // Марков П. А. О театре: В 4 т. М., 1974. Т. 1. С. 347–417; Эфрос Н. Е. Московский Художественный театр, 1898–1923. М.; СПб., 1924; Бирман С. Г. Путь актрисы. М., 1962; Гиацинтова С. В. С памятью наедине. 2-е изд. М., 1989; Дикий А. Д. Повесть о театральной юности. М., 1957; Шверубович В. В. О старом Художественном театре. М., 1990.

⁶ Бутрова Т. В. Ли Страсберг: Опыт портрета // Западное искусство. XX век: Между Пикассо и Бергманом. СПб., 1997. С. 74–88; Бутрова Т. В. От Системы к Методу // Западное искусство. XX век: Проблема развития западного искусства XX века. СПб., 2001. С. 328–349.

жизни театра «Груп», важные для понимания педагогики Страсберга и его взаимоотношений с актерами, одним из которых являлся Э. Казан, воссоздают главы книги А. Л. Дунаевского «Элиа Казан. Кино по Станиславскому» и предшествующая ей диссертация автора¹. Особую ценность имеет первая попытка познакомить русскоязычного читателя с фрагментами уроков Страсберга, предпринятая в публикации Н. В. Рождественской «Работа в Актерской студии Ли Страсберга. Начальные уроки»².

Но за исключением последней работы процесс освоения и развития системы Станиславского американским театром рассматривается преимущественно с позиций *истории театра* и вне глубокого анализа проблем методологии актерского творчества. Исследователь российского театрального зарубежья М. Г. Литаврина точно описывает круг важнейших вопросов, *выходящих за пределы* ее собственного исследования: «Было бы интересно сопоставить высказывания Болеславского этого периода об аффективной памяти, о “манках” (“triggers”), шести этапах или “уроках” “подготавливаемого артиста” — с положением, например, о “шести главных процессах” в докладе Станиславского на съезде театральных деятелей 1909 г. ... разделом “эмоциональная память” в книге “Работа актера над собой”... Но это потребовало бы отдельного самостоятельного исследования»³. Историк театра точно отмечает необходимость сравнения театральной педагогики Болеславского с различными периодами развития системы Станиславского, но оставляет эти проблемы, столь насущные и для теории актерского искусства, и для практиков театра, за пределами рассмотрения. Аналогичным образом обстоит дело и в большинстве других упомянутых исследований.

Наше исследование, напротив, ставит в центр рассмотрения режиссерско-педагогической деятельности Болеславского и Страсберга именно *проблемы методологии актерского творчества и развития системы Станиславского, вопросы воспитания актера школы Станиславского*. С этой целью нами вводятся важнейшие материалы, практически неизвестные отечественной театральной науке и впервые анализируемые в настоящей книге.

¹ Дунаевский А. Л. Элиа Казан. Кино по Станиславскому. Винница, 2004; Дунаевский А. Л. Освоение американским театром 30-х годов системы Станиславского и становление творческой концепции Элиа Казана: Дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2002.

² Рождественская Н. В. Работа в Актерской студии Ли Страсберга. Начальные уроки // Азы актерского мастерства. СПб., 2002. С. 72–85 (см. также: Рождественская Н. В. Ли Страсберг о переходе от начального этапа обучения актера к работе над ролью // Спектакль в сценической педагогике. СПб., 2006. С. 222–230).

К сожалению, автор этой публикации в основном подчеркивает моменты, где методики Станиславского и Страсберга схожи, что приводит к пропуску именно авторских упражнений Страсберга. К тому же из-за двойного перевода (источником публикации служило французское издание книги Р. Хетмона «Страсберг в Актерской студии») ряд положений статей страдают неясностью в передаче языка Метода.

³ Литаврина М. Г. Американская игра и «русский метод»: попытка интеграции // Мнемозина: Исторический альманах. Вып. 2. М., 2000. С. 381–382.

Среди трудов Болеславского это в первую очередь книга «Мастерство актера: Шесть первых уроков» (1933), а также статьи в американских журналах: «Лабораторный театр» (1923), «Станиславский — человек и его методы» (1923), «Основы мастерства актера» (1927), рецензия на американское издание «Моей жизни в искусстве» (1924)¹. Принципиальным для исследования педагогики Болеславского стало издание его неопубликованных лекций 1920-х годов, которые дополнили издание его книги «Мастерство актера» 2010 года². Существенно расширяют представления о творческой личности Болеславского две его автобиографические книги — «Путь улана» и «Пики вниз: меж огней в Москве 1917-го», первая из которых переведена на русский язык³.

При анализе литературного наследия Страсберга первостепенное внимание будет уделено его книге «Сочиненные чувства» (1987)⁴, которая по сути является авторским введением в Метод. Значительный интерес представляют программные статьи Страсберга — его первая большая статья «Актерское искусство и воспитание актера» (1941), статья «Мастерство актера» (1957), а также предисловия к сборнику материалов о системе Станиславского (1955) и к «Парадоксу об актере» Дидро (1957), его пространное интервью⁵. Живая речь Страсберга на уроках актерского мастерства записана в книгах под редакцией Р. Хетмона «Страсберг в Актерской студии: Магнитофонная запись сессий» (1965) и Л. Коэн «Записки Ли Страсберга» (2010)⁶. Кроме того она зафиксирована на фонограммах занятий Страсберга в Актерской студии, которые ныне хранятся в Центре театральных исследований в Висконсине, в архиве самой Студии в Нью-Йорке⁷.

¹ *Boleslavsky R. Acting: The First Six Lessons*. NY, 1933; *Boleslavsky R. The Laboratory Theatre // Theatre Arts Magazine*. 1923. Vol. 7. No. 3. P. 244–250; *Boleslavsky R. Stanislavsky — The Man and His Methods // Theatre Magazine*. 1923. No. 37. P. 27, 74, 80; *Boleslavsky R. Fundamentals of Acting // Theatre Arts Monthly*. 1927. Vol. 11. No. 2. P. 121–129; *Boleslavsky R. An Artist of the Theatre // Theatre Arts Monthly*. 1924. Vol. 8. No. 8. P. 572–573.

² *Boleslavsky R. The "Creative Theatre" Lectures // Boleslavsky R. Acting: The First Six Lessons: Documents from the American Laboratory Theatre*. London; NY: Routledge, 2010. P. 65–120; *Boleslavsky R. Lectures at the American Laboratory Theatre (1925–26) // Ibidem*. P. 121–179.

³ *Boleslavski R. Way of the Lancer*. Indianapolis: The Bobbs-Merill Co., 1932; *Boleslavski R. Lances Down*. Indianapolis: The Bobbs-Merill Co., 1932; Болеславский П. Путь улана. Воспоминания польского офицера 1916–1918. М., 2006.

⁴ *Strasberg L. A Dream of Passion: The Development of the Method*. Boston: Little, Brown, 1987.

⁵ *Strasberg L. Acting and the Training of the Actor // Producing the Play / Ed. J. Gassner*. NY: Dryden Press, 1941. P. 128–162; *Strasberg L. Acting // Encyclopaedia Britannica*. 14th ed. 1957. Vol. I; *Strasberg L. Introduction // Acting, a Handbook of the Stanislavski Method / Comp. T. Cole*. NY: Crown Publishers, 1955. P. 13–22; *Strasberg L. Introduction // Diderot D. The Paradox of Acting*. Archer W. *Masks or Faces?* NY: Hill and Wang, 1957. P. IX–XIV; *Strasberg L. Working with Live Material: Interviewed by R. Schechner // Tulane Drama Review*. 1964. Vol. 9. No. 1. P. 117–135. Также: *Strasberg L. Working with Live Material: Interviewed by R. Schechner // Stanislavski and America / Ed. E. Munk*. Greenwich, Conn.: A Fawcett Premier Book, 1967. P. 183–200.

⁶ *Strasberg at the Actors Studio: Tape-Recorded Sessions / Ed. R. H. Hethmon*. NY: Theatre Communication Group, 1991; *The Lee Strasberg Notes / Ed. L. Cohen*. London; NY: Routledge, 2010.

⁷ *Actors Studio Tape Recordings, 1956–1969 (series 339A) // Wisconsin Center for Theatre Research*. The University of Wisconsin; *Actors Studio Tape Recordings, 1963–1979*. The Actors Studio, NY;

А архив Института театра и кино Ли Страсберга располагает обширной видеотекой уроков Страсберга позднего периода¹. И на фонограммах и на видеозаписях режиссер-педагог комментирует сыгранные сцены или выполненные упражнения, обсуждает общие вопросы методологии актерского творчества, читает лекции по отдельным разделам театрального искусства и истории театра. Театральной педагогике Страсберга свойственно тяготение к самоосмыслению в историческом контексте, поэтому фрагменты его работ существенно дополняют наши представления о жизни американского театра первой половины XX века и о творчестве учителя Страсберга — Р. В. Болеславского.

Представленный выше обзор литературы на русском языке объясняет, почему настоящее исследование вынуждено в большей степени опираться на зарубежные публикации. Наиболее полным исследованием театрального творчества Болеславского на сегодняшний день до сих пор остается монография Дж. Робертса «Ричард Болеславский: его жизнь и работа в театре»² (1981). В ходе своих изысканий, выполненных в 1970-е годы, Дж. Робертс взял интервью у многих свидетелей работы руководителя Лабораторного театра, которые делают его книгу своего рода «хрестоматией по Болеславскому».

Всплеск интереса к творчеству Болеславского в американском театроведении, несомненно, был связан с дискуссиями о Системе и Методе, проходившими в 1960-е годы. Работе Дж. Робертса предшествовали две диссертации — Р. Уиллиса «Американский Лабораторный театр» (1968) и М. Харди «Театральное искусство Ричарда Болеславского» (1971)³, из которых Робертс взял много фактического материала, но которые все же содержат не использованные им интересные документы. Кроме того, осмысление театрального пути Болеславского в Америке предлагает статья Ш. Карнике из сборника «Блуждающие звезды: театр русской эмиграции» под ред. Л. Сенелика (1992)⁴. Она дополняется исследованиями творчества русских театральных педагогов-эмигрантов, ставших ведущими учителями Системы в Америке, из этого же сборника, диссертацией

частично доступны на сайте Института Страсберга. URL: <http://www.strasberg.com> (дата обращения 26.02.2011).

¹ Материалы архива Страсберга из Института театра и кино Ли Страсберга с 2011 года переданы в Библиотеку Конгресса в Вашингтоне (в самом Институте остаются все копии), однако библиотечная обработка и каталогизация архива далеки от завершения. Lee Strasberg papers. Library of Congress. Call Number: LCA Bay 2 (Unprocessed ac. 23,989).

² Roberts J. W. *Richard Boleslavsky: His Life and Work in the Theatre*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1981.

³ Willis R. *The American Laboratory Theatre, 1923–1930*: Ph.D. dissertation. University of Iowa, 1968; Roberts J. W. *The Theatre Theory and Practice of Richard Boleslavsky*: Ph.D. dissertation. Kent State University, 1977; Hardy M. C. *The Theatre Art of Richard Boleslavsky*: Ph.D. dissertation, University of Michigan, 1971.

⁴ Carnicke S. *Boleslavski in America // Wandering Stars: Russian Émigré Theatre, 1905–1940* / Ed. L. Senelick. Iowa City: University of Iowa Press, 1992. P. 116–128.

М. Гордона «Станиславский и Америка: русские учителя-эмигранты актерского мастерства» (2002)¹, а также материалами педагогики В. В. Соловьевой и А. М. Жилинского (книга «Радость актерской игры») и записью уроков М. А. Успенской².

Необходимо отметить также и фундаментальное исследование на польском языке Марека Кулеши «Ричард Болеславский: Умереть в Голливуде», реконструирующее весь жизненный путь Болеславского, которое развивает книгу Дж. Робертса в части кинематографической судьбы режиссера³. Короткому польскому периоду творческой жизни Болеславского, поставившего в Варшаве и Познани восемь спектаклей, а также его работе в России и Америке посвящены статьи польских театроведов и практиков театра Р. Ордынского, В. Краевского, Т. Хиза, Л. Шиллера, И. Шиллер, Е. Униевски⁴.

Жизненный и творческий путь Страсберга подробно воссоздан в беллетризованной монографии С. Адамс «Несовершенный гений Актерской студии» (1980)⁵, рельефно рисующей непростой характер режиссера-педагога, во многом повлиявший на его карьеру. Различным этапам работы Страсберга посвящены фрагменты книг актеров и режиссеров — Г. Клёрмана, Ч. Кроуфорд, Р. Льюиса, Э. Казана, М. Карновски⁶, насыщенная информацией подборка воспоминаний актеров и режиссеров театра «Груп» в журнале «Educational Theatre Journal»⁷. Истории этого театра посвящена

¹ *Gordon M[arc]. Stanislavsky in America: Russian emigre teachers of acting: Ph.D. dissertation. Tufts University, 2002.*

² *Jilinsky A. The Joy of Acting: a Primer for Actors. NY; Bern: Peter Lang, 1990; Notes on Acting with Maria Ouspenskaya // American Repertory Theater Magazine. 1954. Vol. 2. No. 1. P. 1–4; Vol. 2. No. 2. P. 1–4; Vol. 2. No. 3. P. 1–4; 1955. Vol. 2. No. 4. P. 1–4. См. также: Ouspenskaya M. Notes on Acting with Maria Ouspenskaya // Boleslavsky R. Acting: The First Six Lessons: Documents... P. 181–206.*

³ *Kulesza M. Ryszard Bolesławski: Umrzeć w Hollywood. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1989.*

⁴ *Ordynski R. Polak czolowym rezyserem w Hollywood // Wiadomosci Literackie. 1936. No. 50 (682). 29 Nov. S. 4; Krajewski W. Poeta ekranu // As. 1935. No. 11. 12 May. S. 4–5; Hiz T. Ryszard Bolesławski w Rosji // Scena Polska. 1937. Vol. 14. S. 47–52; Schiller L. Gdy Bolesławski przyjechał do Warszawy // Scena Polska. 1937. No. 14. S. 53–90; Ordynski R. Bolesławski w Ameryce // Scena Polska. 1937. No. 14. S. 91–95; S. p. Ryszard Bolesławski // Czas (Warsaw). 1937. Jan. 24. S. 11; Schiller I. 'Balladyna' w I Studio MchAT // Pamiętnik Teatralny. 1959. Vol. 8. No. 1–2–3. S. 346–37; Ze wspomnień o 'Balladynie' w I Studio MchAT: Fragmenty stenogramu / Ed. I. Schiller // Pamiętnik Teatralny. 1960. Vol. 9. No. 1. S. 346–353; Schiller I. Stanisławski a teatr polski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1965; Uniejewska E. Bolesławski i Molirowski jarmark wesołości // Aspiracje. 2014. No. 1. S. 48–53; Uniejewska E. "Trzy urojone chwile, wysnute z głowy poety" // Aspiracje. 2014. No. 3. S. 26–31.*

⁵ *Adams C. Lee Strasberg: The Imperfect Genius of the Actors Studio. Garden City; NY: Doubleday, 1980.*

⁶ *Clurman H. The Fervent years: The Group Theatre & the Thirties. NY: Da Capo Press, 1983; Clurman H. Lies Like Truth: Theatre Reviews and Essays. NY: Macmillan, 1958; Clurman H. All People Are Famous: Instead of an Autobiography. NY: Harcourt Brace Jovanovich, 1974; Crawford C. One Naked Individual: My Fifty Years in the Theatre. Indianapolis; NY: The Bobbs-Merrill Company, 1977; Lewis R. Slings and Arrows: Theatre in My Life. NY, London: Applause, 1984; Kazan E. Elia Kazan: A Life. NY: Da Capo Press, 1988; Carnovsky M. The Actor's Eye. NY: Performing Arts Journal Publications, 1984.*

⁷ *Reunion: A Self-Portrait of the Group Theatre / Ed. H. K. Chinoy // Educational Theatre Journal. 1976. Vol. 28. No. 4. P. 445–552.*

диссертация Р. Гаспера, а статьи Р. Эллерманна содержат доскональный анализ методологического конфликта Страсберг — Адлер¹. Фундаментальной летописью жизни театра «Груп» является объемное исследование «Подлинная драма жизни: театр “Груп” и Америка, 1931–1940» В. Смит (1990)², которое принадлежит к той же основательной театроведческой школе, что и книга Дж. Робертса о Болеславском. В ходе подготовки этого издания В. Смит были проведены десятки интервью актеров театра «Груп», имеющие ценность первоисточника. Поскольку они приведены только в этом издании, оно стало второй «хрестоматией» нашего исследования.

Одной из недавних публикаций о театре «Груп» стало многолетнее исследование Х. Чиной «Театр “Груп”: Страсть, политика и спектакли в эпоху депрессии» (2013)³, изданное уже после смерти автора. Важным подспорьем к изучению истории «Груп» является работа нью-йоркской театральной компании “Re:Group” (ее название можно перевести как «Груп заново») под руководством Али Мулхолланда, которая в последние семь лет не только поставила в Нью-Йорке несколько пьес из репертуара «Груп», но и издала многие значительные произведения драматургии 1930-х годов в трехтомном сборнике «Забывшие пьесы театра “Груп”»⁴.

Работа Страсберга в Актерской студии разносторонне проанализирована в работах Д. Гарфилда «Место для актера: История Актерской студии», Ф. Хирша «Метод, ведущий к безумию: История Актерской студии» (в названии обыграно название известной книги Р. Льюиса «Метод или безумие?»), С. Винеберга «Актеры Метода: Три поколения американского стиля игры»⁵ и в диссертациях Ж. Скарфенберга и В. Сеймора⁶.

Сборник «Переосмысление игры по Методу» под редакцией Д. Краснера вскрывает полемику вокруг педагогики Страсберга и выявляет развитие

¹ *Gasper R.* A Study of the Group Theatre and its Contributions to Theatrical Production in America: Ph.D. dissertation. Ohio State University, 1955; *Ellermann R.* Thinking Beyond the Myth // Scene 4 Magazine. 2001. May. URL: <http://www.scene4.com/archivesqv6/2000-2001/html/be-myth-may01.html> (дата обращения 5.06.2009); *Ellermann R.* Adler vs Strasberg: Smackdown in The Group // Scene 4 Magazine. July 2001. URL: <http://www.scene4.com/archivesqv6/2000-2001/html/be-adlerstra-jul01.html> (дата обращения 5.06.2009).

² *Smith W.* Real Life Drama: The Group Theatre and America, 1931–1940. NY: Knopf, 1990.

³ *Chinoy H. K., Wilmeth D. B.* The Group Theatre: Passion, Politics, and Performance in the Depression Era. New York: Palgrave, 2013.

⁴ The Lost Group Theatre Plays (“1931–” by Claire and Paul Sifton, “Success Story” and “Gentlewoman” by John Howard Lawson). NY: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2011; The Lost Group Theatre Plays: Volume II (“Weep for the Virgins” by Nellise Child, “Casey Jones” and “Thunder Rock!” by Robery Ardrey). NY: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2012; The Lost Group Theatre Plays: Volume III (“The House of Connelly” and “Johnny Johnson” by Paul Green, “Case of Clyde Griffiths” by Erwin Piscator). NY: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2013.

⁵ *Garfield D.* A Player’s Place: The Story of the Actors Studio. NY: Macmillan, 1980; *Hirsch F.* A Method to Their Madness: The History of The Actors Studio. NY: Da Capo Press, 2002; *Vineberg S.* Method Actors: Three Generations of An American Acting Style. NY: Schirmer Books, 1991.

⁶ *Scharfenberg J.* Lee Strasberg. Teacher: Ph.D. dissertation. University of Wisconsin, 1963; *Seymour V.* Stage Directors’ Workshop: A Descriptive Study of The Actors Studio Directors Unit, 1960–1964: Ph.D. dissertation. University of Wisconsin, 1965.

судеб Системы в работах других американских практиков театра. Эту же задачу решает статья самого Д. Краснера в представительном сборнике «Воспитание актера в двадцатом веке»¹.

Вопросы соотношения Системы и Метода по-разному вскрывались исследователями разных лет. Среди наиболее важных работ отметим исследование «Станиславский в фокусе», вышедшее в 1998 году и переизданное в расширенном виде в 2009 году². Его автор Ш. Карнике содержательно рассматривает процессы освоения системы Станиславского американской культурой, выделяя стадии переноса, перевода и преобразования (transmission, translation, transformation) Системы, одна из первых акцентирует значимость йоги в раннем этапе развития Системы. Однако в силу своего собственного практического опыта исследовательница относится к педагогике Страсберга априори негативно, что влияет на ряд ее выводов.

Важнейшую информацию дает работа К. Эдвардс «Наследие Станиславского и его вклад в русский и американский театры» (1965)³, представляющая одно из наиболее ранних исследований темы. Сохранила свое значение антология «Станиславский в Америке» (1966), здесь принципиальный интерес представляют хронология знакомства американцев с Системой, составленная П. Греем, а также интервью с Л. Страсбергом, В. Соловьевой, С. Адлер, С. Майснером и переводы фрагментов текстов самого Станиславского и Мейерхольда⁴.

Отметим также две книги М. Гордона «Техника Станиславского: Россия» (1987) и «Станиславский в Америке» (2010), изящно совмещающих обзор истории развития системы Станиславского в двух странах с примерами практических упражнений разных педагогов в конце каждой главы⁵. Две глубокие книги английских исследователей — Дж. Питчеса «Наука и традиции актерского мастерства по Станиславскому» (2005) и Р. Уаймена «Актерская система Станиславского. Наследие и влияние в современном театре» (2008)⁶ ставят Систему в контекст современных научных представлений о природе человека, рассматривают, какие «вы-

¹ *Method Acting Reconsidered: Theory, Practice, Future* / Ed. D. Krasner. NY: St. Martin's Press, 2000; *Krasner D. Strasberg, Adler and Meisner: Method Acting // Twentieth Century Actor Training* / Ed. A. Hodge. London; NY: Routledge, 2000. P. 120–150.

² *Carnicke S. Stanislavsky in Focus*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1998; *Carnicke S. Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-First Century*. 2nd ed. London; NY: Routledge, 2009.

³ *Edwards C. The Stanislavsky Heritage; Its Contribution to the Russian and American Theatre*. NY: New York University Press, 1965.

⁴ *Stanislavski and America: An Anthology from The Tulane Drama Review* / Ed. E. Munk. Greenwich, Conn.: A Fawcett Premier Book, 1967; *Gray P. A Critical Chronology* // Ibidem. P. 137–177; *The Reality of Doing: Interviews with Vera Soloviova, Stella Adler, and Sanford Meisner* // Ibidem. P. 210–227.

⁵ *Gordon M[el]. The Stanislavsky Technique: Russia: A Workbook for Actor*. NY: Applause Theatre Books, 1987; *Gordon M[el]. Stanislavsky in America: An Actor's Workbook*. London; NY: Routledge, 2010.

⁶ *Pitches J. Science and the Stanislavsky Tradition of Acting*. London; NY: Routledge, 2006; *Whyman R. The Stanislavsky System of Acting: Legacy and Influence in Modern Performance*. Cambridge, UK; NY: Cambridge University Press, 2008.

зовы» (по словам Р. Уаймен) бросали Системе работы Е. Б. Вахтангова, М. А. Чехова, В. Э. Мейерхольда.

Критика Метода с самых разных позиций содержится в работах Р. Хорнби, Дж. Харрупа, К. Коунселла, Д. Мамета, Ч. Маровица, Д. Ричардсона¹, в статьях и эссе Р. Брустина². При этом, как будет показано далее, многие авторы, неприязненно относящиеся к Страсбергу и критикующие его педагогику, на поверку оказываются недостаточно полно осведомлены об основных принципах и эволюции Метода и позволяют себе произвольно толковать его положения.

Практика Метода раскрыта не только в работах самого Страсберга, но и в книгах его сотрудников Э. Исти «Игра по Методу» и Л. Халл «Метод Страсберга в уроках Лори Халл», которые являются подробными пособиями по тренингу актера³.

Отдельного внимания заслуживают книги, посвященные обзорам театральной педагогики Америки. Это в первую очередь книга «Обучение американского актера» под редакцией А. Бартоу (2006), в 2013 году переведенная на русский под названием «Актерское мастерство: Американская школа» (здесь наше внимание в первую очередь привлекают статьи Л. Шидера «Метод Страсберга и развитие актерского мастерства» и А. Страсберг «Метод Ли Страсберга»)⁴ и сборники «Новое поколение педагогов актерского мастерства» Е. Меклера (1987) и «Педагоги актерского мастерства Америки» Р. Ранда и Л. Скорция (2007)⁵.

Представление о методологии обучения актеров дают также книги американских практиков театра, стоящих на основе системы Станиславского, но видящих перспективы ее развития иначе, чем Страсберг. Среди важнейших — книги С. Адлер «Техника актера» (1988), «Стелла Адлер об Ибсене, Стриндберге и Чехове» (1999), Г. Клёрмана «О режиссуре» (1972) и его статья «Принципы интерпретации» (1941), Р. Льюиса «Метод или безумие?» (1958), У. Хаген «Уважение к актерской игре» (1973) и «Вызов актеру» (1991)⁶. Технику Майснера едва ли не лучше, чем его собственная

¹ *Hornby R. The End of Acting: A Radical View. NY: Applause Theatre Books, 1992; Harrop J. Acting. London: Routledge, 1992; Counsell C. Signs of Performance: An Introduction to Twentieth-Century Theatre. London, 1996; Mamet D. True and False: Heresy and Common Sense for the Actor. NY: Vintage Books, Division of Random House, 1997; Marowitz Ch. The Other Way: An Alternative Approach to Acting and Directing. NY: Applause, 1999; Richardson D. Acting Without Agony: An Alternative to the Method. London: Allyn and Bacon, 1993.*

² *Brustein R. America's New Cultural Hero: Feeling Without Words // Commentary. 1958. No. 25. P. 123–129; Brustein R. The Keynes of Times Square // The New Republic. 1962. 1 Dec. P. 28–30; Brustein R. Are British Actors Better Than Ours? // NY Times. 1973. 15 April. Sec. 2. P. 1, 30.*

³ *Easty Ed. On Method Acting. NY: Ivy Books, 1966; Strasberg's Method As Taught by Lorrie Hull: A Practical Guide for Actors, Teachers, Directors. Woodbridge, Connecticut: Ox Bow Press, 1985.*

⁴ *Bartow A., ed. Training of the American Actor. NY: TCG, 2006. Актерское мастерство: Американская школа / Под ред. А. Бартоу. М., 2013.*

⁵ *Mekler E. The New Generation of Acting Teachers. NY: Penguin, 1987; Rand R., Scorcio L. Acting Teachers of America: a Vital Tradition. NY: Allworth Press, 2007.*

⁶ *Adler S. The Technique of Acting. NY: Bantam Books, 1988; Adler S. Stella Adler on Ibsen, Strindberg, and Chekhov. NY: Knopf, 1999; Clurman H. The Principles of Interpretation // Producing the*

книга в четырех томах «Сэнфорд Майснер о мастерстве актера» (1987)¹, раскрывают две книги его многолетнего сотрудника У. Эспера «Актерское искусство и ремесло» (2008) и «Руководство актеру по созданию образа» (2014)². Во всех этих работах сильны тенденции противопоставления раннего и позднего периодов системы Станиславского и акцентирование различных отдельных элементов Системы, что и приводит к различию индивидуальных школ американской театральной педагогики. Все эти издания, безусловно, существенны для осмысления судеб Системы и развития методологии Страсберга.

Разумеется, наше исследование было бы невозможно без привлечения значительного числа трудов по истории российского и американского театра на русском и английском языках.

Первая группа этих материалов связана с историей развития системы Станиславского. Здесь мы опирались на работы самого Станиславского, его дневники, записные книжки, переписку, стенограммы и записи его репетиций; мемуарные и методологические работы его учеников разных лет, актеров и сотрудников МХТ и его студий. Среди них — уже упомянутые книги С. Г. Бирман, С. В. Гиацинтовой, А. Д. Дикого, В. В. Шверубовича, а также книги Н. М. Горчакова, Б. Е. Захавы, А. Д. Попова, В. С. Смышляева, Б. М. Сушкевича, В. О. Топоркова и др.³, воспоминания и исследования о В. И. Немировиче-Данченко, Л. А. Сулержицком, Е. Б. Вахтангове⁴.

Бесценный материал содержится в фундаментальных работах И. Н. Виноградской, О. А. Радищевой, И. Н. Соловьевой⁵, в двухтомнике «Москов-

Play. P. 280–302; *Clurman H. On Directing*. NY: Macmillan, 1972; *Lewis R. Method — or Madness? NY: Samuel French, 1958; Hagen U. Respect for Acting*. NY: Wiley Publishing, 1973; *Hagen U. A Challenge for the Actor*. NY: Scribner, 1991.

¹ *Meisner S., Longwell D. Sanford Meisner on Acting*. NY: Vintage Books, A Division of Random House, 1987.

² *Esper W., DiMarco D. The Actor's Art and Craft: William Esper Teaches the Meisner Technique*. NY: Anchor Books, 2008; *Esper W., DiMarco D. The Actor's Guide to Creating a Character: William Esper Teaches the Meisner Technique*. NY: Anchor Books, 2014.

³ *Горчаков Н. М. Режиссерские уроки Вахтангова*. М., 1957; *Горчаков Н. М. Режиссерские уроки К. С. Станиславского*. М., 1951; *Захава Б. Е. Вахтангов и его студия*. М., 1930; *Захава Б. Е. Современники: Вахтангов, Мейерхольд*. М., 1969; *Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера*. М., 1976; *Попов А. Д. О художественной целостности спектакля*. М., 1957; *Попов А. Д. Воспоминания и размышления о театре*. М., 1963; *Смышляев В. С. Техника обработки сценического зрелища*. М., 1922; *Сушкевич Б. М. Семь моментов работы над ролью*. Л., 1933; *Топорков В. О. Станиславский на репетиции*. М.; Л., 1949.

⁴ *Соловьева И. Н. Немирович-Данченко*. М., 1979; *Сулержицкий Л. А. Повести и рассказы. Статьи и заметки о театре. Переписка. Воспоминания о Л. А. Сулержицком*. М., 1970; *Полякова Е. И. Театр Сулержицкого: этика, эстетика, режиссура*. М., 2006; *Вахтангов Е. Б. Записки, письма, статьи*. М., 1939; Евгений Вахтангов: Материалы и статьи. М., 1959; Евгений Вахтангов: Сборник / Сост., ред. и авт. коммент. Л. Д. Вендровская, Г. П. Каптерева. М., 1984.

⁵ *Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского: Летопись: В 4 т.* М., 2003; *Радищева О. А. Станиславский и Немирович-Данченко: История театральных отношений: В 2 т.* М., 1997, 1999; *Соловьева И. Н. Ветви и корни*. М., 1998; *Соловьева И. Н. Художественный театр: Жизнь и приключения идеи*. М., 2007.

ский Художественный театр. Сто лет»; важные архивные документы введены в оборот в изданиях «Художественный театр. Творческие понедельники» (2006), «МХАТ Второй. Опыт восстановления биографии» (2010)¹, необходимым для нашего исследования творческой жизни Первой студии стал двухтомник материалов о Е. Б. Вахтангове (2011)².

Логику внутреннего развития Системы проясняют работы Г. В. Кристи, В. Н. Прокофьева, их обстоятельные комментарии и вступительные статьи к восьмитомному собранию сочинений К. С. Станиславского³, вышеназванные статьи П. А. Маркова и А. М. Смелянского.

Исследования российских ученых дополняют англоязычные издания — книги зарубежных историков театра Д. Магаршака, Ж. Бенедетти, С. Мор, Б. Мерлин, представительный сборник «Путеводитель по Станиславскому» (2013) и др.⁴ Стоит также обратить внимание на английский журнал “Stanislavski Studies” («Изучаем Станиславского»), выходящий дважды в год с 2012 года⁵.

Вторая группа источников связана с историей американского театра первой половины XX века. Работы К. А. Гладышевой, Е. Н. Любимовой, И. В. Ступникова⁶ дают общую характеристику американского театра рассматриваемого периода, а также поднимают принципиальные вопросы актерского искусства. Сохраняет свое значение монография основателя школы американистики в ленинградском театроведении Б. А. Смирнова «Театр США XX века»⁷, несмотря на то, что время ее написания сказалось на ряде идеологических оценок и привело к ряду фактических неточностей.

(Сделав небольшое отступление, признаюсь, что, уточняя или даже поправляя наших предшественников-американистов, писавших свои работы в XX веке, автор книги всегда испытывал чувство благодарности за их самоотверженный труд. Ведь сегодня раздобыть фактическую информацию

¹ Московский Художественный театр: Сто лет. М., 1998. Т. 1. Спектакли и сценография. Т. 2. Имена и документы; Художественный театр: Творческие понедельники и другие документы, 1916–1919. М., 2006; МХАТ Второй: Опыт восстановления биографии. М., 2010.

² Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства: В 2 т. / Ред.-сост. В. В. Иванов. М., 2011.

³ Кристи Г. В. Работа Станиславского в оперном театре. М., 1952; Кристи Г. В. Книга К. С. Станиславского «Работа актера над собой» // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т. 2. С. V–XLIII; Прокофьев В. Н. В спорах о Станиславском. М., 1962.

⁴ Magarshack D. Stanislavsky: A Life. London: MacGibbon & Kee, 1950; Benedetti J. Stanislavsky: An Introduction. London: Methuen, 1982; Benedetti J. Stanislavski and the Actor. London: Methuen, 1998; Moore S. Stanislavski Revealed: The Actor's Guide to Spontaneity on Stage. NY: Applause Theatre Books, 1991; Merlin B. Konstantin Stanislavsky. London; NY: Routledge, 2003; Merlin B. Beyond Stanislavsky: The Psycho-Physical Approach to Actor Training. NY: Routledge, 2001; Merlin B. The Complete Stanislavsky Toolkit. London: Nick Heren Books, 2007; The Routledge Companion to Stanislavsky / Ed. R. Andrew White. London; NY: Routledge, 2013.

⁵ Stanislavski Studies: peer-reviewed e-Journal (<http://stanislavskistudies.org>), с 2015 издается в печатном виде Stanislavski Studies: Practice, Legacy and Contemporary Theatre (London, Routledge).

⁶ Гладышева К. А. Театр Соединенных Штатов Америки // История зарубежного театра: В 4 т. М., 1986. Т. 3. С. 198–253; Ступников И. В., Любимова Е. Н. Сценическое искусство США // История западноевропейского театра: В 8 т. М., 1988. Т. 8. С. 194–252.

⁷ Смирнов Б. А. Театр США XX века. Л., 1976.

или даже архивные документы и фотографии неизмеримо легче. Многие данные, например даты премьер спектаклей или документальные сведения о творческой жизни актеров и режиссеров, которые советским исследователям доставались невероятными усилиями, хлопотами по получению доступа в спецхран Публичной библиотеки для ознакомления всего лишь с газетной рецензией “New York Times” или многомесячным ожиданием депонированных англоязычных книг, сегодня можно получить квалифицированным поиском в Интернете. Ведь многие ведущие зарубежные библиотеки и архивы предоставляют доступ онлайн к своим документам, а общедоступные базы бродвейских постановок www.ibdb.com или кинематографических ресурсов www.imdb.com становятся мощным средством получения фактической информации.)

Становление *американской драматургии* освещено в отечественном театроведении достаточно подробно, оно стало предметом исследований М. М. Кореневой, А. С. Ромм, И. С. Цимбал, С. М. Пинаева, В. Б. Шаминой и др.¹ Наиболее глубокими работами об *американском актерском искусстве* 1920–1950-х годов являются лекция «Американские актеры первой половины XX века» И. С. Цимбал (портреты театральной семьи Барриморов и звездной пары А. Лант — Л. Фонтейн), книги М. Г. Литавриной «Американские сады Аллы Назимовой» и И. В. Ступникова «Кэтрин Корнелл»². Кроме того, в уже упомянутой статье И. В. Ступникова и Е. Н. Любимовой «Сценическое искусство США» дан содержательный анализ творчества ряда других актеров этого периода — Е. Ле Гальенн, Х. Хейз, Дж. Андерсон. Режиссерское искусство американского театра первой трети XX века содержательно анализируется в книге Ю. А. Клейман³.

Англоязычная литература об американском театре 1920–1930-х годов и деятельности театра «Гилд», где Страсберг и многие его товарищи по созданию «Груп» начинали свою жизнь в театре, представлена работами критиков и историков театра С. Янга, Б. Аткинсона, У. Итона, Н. Надела, Р. Уалдау, Р. Вэйнскотта⁴, воспоминаниями и теоретическими трудами

¹ Коренева М. М. Творчество Юджина О’Нила и пути американской драмы. М., 1990; Цимбал И. С. От Ю. О’Нила к современной американской драме: (Преемственность проблематики) // Социальная тема в современном зарубежном театре и кино. Л., 1976. С. 103–120; Цимбал И. С. Трагедия отчуждения // Наука о театре. Л., 1975. С. 260–276; Пинаев С. М. Поэтика трагического в американской литературе: (Драматургия Ю. О’Нила). М., 1988; Ромм А. С. Американская драматургия первой половины XX в. Л., 1978; Ромм А. С. Юджин О’Нил // История западноевропейского театра: В 8 т. Т. 8. С. 129–193; Шамина В. Б. Два столетия американской драмы: Основные тенденции развития. Казань, 2000.

² Цимбал И. С. Американские актеры первой половины XX в. Л., 1989; Литаврина М. Г. Американские сады Аллы Назимовой. М., 1995; Ступников И. В. Кэтрин Корнелл. М., 1973.

³ Клейман Ю. А. Американская режиссура первой трети XX века. СПб., 2011.

⁴ Young S. Immortal Shadows: A Book of Dramatic Criticism. NY: Hill and Wang, 1948; Atkinson B. Broadway. NY: Macmillan, 1974; Eaton W. P. The Theatre Guild: The First Ten Years. NY: Brentano’s, 1929; Nadel N. A Pictorial History of the Theatre Guild. NY: Crown Publishers, 1969; Waldau R. S. Vintage Years of the Theatre Guild, 1928–1939. Cleveland; London: The Press of Case Western Reserve University, 1972; Waincott R. H. The Emergence of the Modern American Theatre, 1914–1925. New Haven; London: Yale University Press, 1997.

участников театрального процесса 1920–1930-х годов¹. Театр «красного» десятилетия истории США проанализирован в работах Х. Таубмана, К. Тейлор, Дж. Рабкина и др.²

И, наконец, невозможно завершить обзор англоязычной литературы исследования без разговора о переводе трудов Станиславского. После семидесяти лет, в течение которых мировое театральное сообщество читало книги создателя Системы в усеченных переводах Элизабет Хэпгуд³ и с них переводило Станиславского на другие языки мира, в 2008 году появился новый перевод «Работы актера над собой», сделанный ведущим специалистом по Станиславскому Жаном Бенедетти. Впервые за всю историю публикаций Станиславского на русском и английском это издание соединило обе части книги в одном томе, как изначально мечтал сам Константин Сергеевич. А в 2010 году вышел новый перевод «Работы актера над ролью», сделанный Ж. Бенедетти, и эти издания, безусловно, откроют путь дальнейшему изучению и практическому освоению системы Станиславского во всем мире⁴.

К архивным материалам, привлеченным для исследования, относятся документы из многочисленных российских и зарубежных архивов и библиотек, полный список которых приведен в Предуведомлении. Во избежание повтора, акцентируем внимание лишь на самых важных документах. Это рукописи К. С. Станиславского, Р. В. Болеславского, С. Адлер и материалы работы Первой студии (из Музея МХАТ, Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина, Музея Театра им. Евг. Вахтангова, Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства), материалы о работе «Лэб» и «Груп», лекции Болеславского, ежегодные каталоги Лабораторного театра, коллекции М. Баркер, Ю. Стоддарт и Р. Бонена, американские газетные и журнальные рецензии на спектакли 1910–1950-х годов (из Нью-Йоркской публичной библиотеки исполнительских искусств), машинописи книг и записи бесед и лекций Л. Страсберга (из Архива Института театра и кино Ли Страсберга, Нью-Йорк).

Завершая обзор материалов исследования, стоит обратить внимание, что современный Интернет предоставляет возможность посмотреть фильмы, поставленные Ричардом Болеславским в Польше и в Голливуде

¹ *Le Gallienne E. With a Quiet Heart: An Autobiography.* NY: Viking Press, 1953; *Jones R. E., Macgowan K. Continental Stagecraft.* NY: Harcourt, Brace and Co, 1941; *Mielziner J. Designing for the Theatre.* NY: Ateneum, 1965; *Gorelik M. New Theatres for Old.* NY: Samuel French, 1940; *Langner L. The Magic Curtain.* NY: E. P. Dutton and Co., 1951

² *Taubman H. The Making of the American Theatre.* NY: Coward-McCann, 1965; *Taylor K. People's Theatre in Amerika.* NY: Drama Book Specialists, 1972; *Rabkin G. Drama and Commitment: Politics in the American Theatre of the Thirties.* Bloomington: Indiana University Press, 1964.

³ *Stanislavski C. An Actor Prepares / Tr. E. R. Hapgood.* NY: Theatre Arts Books, 1936; *Stanislavski C. Building a Character / Tr. E. R. Hapgood.* NY: Theatre Arts Books, 1949; *Stanislavski C. Creating a Role / Tr. E. R. Hapgood.* NY: Theatre Arts Books, 1961.

⁴ *Stanislavsky K. An Actor's Work: A Student's Diary / Tr. and ed. J. Benedetti.* London; NY: Routledge, 2008; *Stanislavsky K. An Actor's Work on a Role / Tr. and ed. J. Benedetti.* London; NY: Routledge, 2010.

(«Чудо над Вислой», «Распутин и императрица», «Разрисованная вуаль», «Отверженные», «Сады Аллаха» и др.), и даже увидеть его самого на экране в фильме «Возлюби ближнего своего» («Заклейменные»). Также доступны фильмы, где играет Ли Страсберг («Крестный отец II»), «Перевал Кассандры», «Правосудие для всех», «Променад», «Красиво уйти») и многочисленные фильмы 1930–1980-х годов, в которых играют актеры театра «Груп» и Актерской студии.

Увидеть героев исследования на экране, ощутить их почти живое присутствие для автора книги было принципиально важно, думаю, что и читателям это будет небезынтересно. Опять же, в нашем театральном деле понять — значит почувствовать...

О переводе

Все переводы с англоязычных источников, включая книги Ричарда Болеславского «Мастерство актера: Шесть первых уроков», «Пики вниз» и Ли Страсберга «Сочиненные чувства», сделаны автором в ходе настоящего исследования и публикуются впервые. В тех редких случаях, когда работы американских театральных педагогов и исследователей театра (или их фрагменты) были переведены ранее, мы стараемся привести эти переводы, ссылаясь при этом на источник, где они были опубликованы.

При переводе англоязычных текстов достаточно часто мы будем писать в скобках английское слово-первоисточник, чтобы был виден исходный термин. Продиктовано это следующими соображениями. В свое время при работе над переводом «Работы актера над собой» Э. Хэпгуд обнаружила, что очень часто никакое отдельное английское слово не может исчерпать всю совокупность значений некоторых русскоязычных терминов Системы. Чтобы дать англоязычному читателю представление об объеме смыслового значения русского термина, Хэпгуд стала в разных местах переводить один и тот же термин Станиславского по-разному. По ее мнению, три-четыре английских синонима раскрывали богатство оттенков и смыслов исходного русского термина. На практике это привело к совсем иным результатам — термины стали исчезать, растворяться, и англоязычный читатель, сталкиваясь с разным переводом одного и того же слова, попросту не понимал, что это есть термин, понятие Системы. Недаром Ш. Карнике пишет о *переживании* как о «потерянном термине», словно исчезнувшем из американского перевода¹.

С другой стороны, в некоторых случаях в зависимости от контекста одно и то же слово приходится или даже необходимо переводить по-разному (например, слово *acting* в зависимости от контекста переводится

¹ См. главу «Потерянный термин Станиславского» из книги *Carnicke S. Stanislavsky in Focus*. 2nd ed. P. 129–147, а также: *Carnicke S. An Actor Prepares / Rabota aktera nad soboi, Chast' I: A Comparison of the English with the Russian Stanislavsky // Theatre Journal*. 1984. Vol. 37. No. 4. P. 481–494.

и как *игра*, и как *мастерство актера*, и как *искусство актера*, и как *сценическое исполнение*). Поэтому, чтобы избежать проблем, аналогичных тем, что возникли при чтении перевода Хэпгуд, в случае, когда термины педагогического наследия Болеславского и Страсберга допускают различный перевод на русский, мы стараемся писать в скобках исходное английское слово.

В пятой, одиннадцатой и двенадцатой главах, где количество цитат из книг Болеславского и Страсберга особенно велико, ссылки будут даны прямо в тексте — на книгу “Acting: the First Six Lessons” в формате (AFSL, *), где * — номер страницы по изданию *Boleslavsky R. Acting: the First Six Lessons. NY: Theatre Arts Books, 1994*, а на книгу “A Dream of Passion” в формате (DP, *), где * — номер страницы по изданию *Strasberg L. A Dream of Passion. Boston: Little, Brown, 1978*.

Все даты по 31 января 1918 года приводятся по старому стилю, с февраля 1918 года — по новому стилю.



ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

СТАНИСЛАВСКИЙ — БОЛЕСЛАВСКИЙ

Система Станиславского и сценическая
деятельность Ричарда Болеславского
1910-х — начала 1920-х годов



Спи, младенец, мой прекрасный,
Баюшки-баю!
Тихо смотрит Станиславский
в колыбель твою.

Стану сказывать я сказки —
Полно, не грусти.
В круг войди, закрывши глазки,
Мышцы опусти.

Ты — Качалов будешь с виду
(«Лапы»¹ третий акт).
Провожать тебя я выйду, —
Ты оценишь факт.

*Евгений Вахтангов. Колыбельная.
Из Книги записей Первой студии²*

¹ Сокращенное название спектакля «У жизни в лапах» К. Гамсуна, в котором В. И. Качалов играл главную роль Пера Баста, а Р. В. Болеславский, вслед за Л. М. Леонидовым, — роль Блуменшена.

² Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства: В 2 т. Т. 1. С. 417–418.

ИССЛЕДОВАНИЕ СТАНИСЛАВСКИМ
ВНУТРЕННЕЙ ПСИХОТЕХНИКИ АКТЕРА
В 1900–1910-е ГОДЫ

Наследие Станиславского и Система —
проблемы соотнесения

Творческая судьба актера и режиссера Ричарда Болеславского словно готовила его к будущей педагогической деятельности. За фактами театральной биографии — играл в первом спектакле МХТ, поставленном исключительно «по системе», ставил первый спектакль Первой студии МХТ — возникает не просто знание системы Станиславского, но ее глубоко прочувствованное, совместное со Станиславским проживание. Именно сопричастность этапным поворотам в жизни Системы в 1910-е годы даст возможность Болеславскому не только содержательно передавать ее своим будущим американским ученикам, но и творчески развивать положения и идеи Станиславского тогда, когда, находясь вдали от учителя, он уже не сможет обратиться к нему за советом. Но, чтобы понять принципы развития Системы в творчестве Болеславского, необходимо проследить этапы развития самой Системы, столь хорошо известные Болеславскому и, собственно говоря, сформировавшие его как режиссера-педагога. Необходимо проанализировать со-бытие Болеславского и системы Станиславского.

Начинать нам приходится с неожиданного вопроса: а что, собственно говоря, мы подразумеваем сегодня под столь привычным словосочетанием — «система Станиславского»? Ведь состояние терминологического аппарата, которым сегодня пользуются и практики, и теоретики театра таково, что совсем неслучайно в предисловии к своему трактату «К теории театра» Ю. М. Барбой вынужден не без юмора признать: «Из трех слов, составляющих заглавие этой работы, в объяснениях нуждаются все три»¹. Поэтому и нам необходимо уточнить, что же именно подразумевается под главным понятием настоящего исследования.

Ученик Станиславского периода Оперно-драматической студии и внимательный комментатор его первого собрания сочинений Г. В. Кристи утверждает в предисловии к «Работе актера над собой в творческом процессе переживания» (1954), что «под условным наименованием “система Станиславского” сосредоточился обширный круг вопросов театральной практики и теории, разработанных в творческом наследии Станиславского.

¹ Барбой Ю. М. К теории театра. СПб., 2008. С. 4.

К ним относятся вопросы искусства актера и режиссера, артистической техники, театральной эстетики, этики, творческой методики, театральной педагогики, организации коллективного сценического творчества и др.» и что «артистическая техника, тщательно разработанная в “системе”, не может рассматриваться в отрыве от определяющих ее эстетических принципов Станиславского (курсив мой. — С. Ч.)»¹.

Ему возражает А. М. Смелянский, автор предисловия ко второму тому девятитомного собрания сочинений Станиславского (1989): «Следует отделить систему от тех или иных конкретных эстетических решений, к которым Станиславский приходил в тех или иных спектаклях. Система ни к одному из них не сводится (курсив мой. — С. Ч.)»². С ним соглашается и Г. А. Товстоногов: «Не надо отождествлять метод с эстетикой, она принадлежит истории. <...> ...Но методология Станиславского останется, открытые им законы актерского творчества внеисторичны, они на века»³.

Поскольку противоборство второй точке зрения было достаточно сильно, в одной из своих статей Товстоногов высказывается еще резче: «Как одни и те же формулы служат для расчетов орудий мирного труда и оружия массового уничтожения людей, как одни и те же законы грамматики необходимы великому поэту и автору научного трактата, так и законы актерского творчества, открытые и сформулированные Станиславским, приложимы к произведению любой идейной направленности и жанровой природы»⁴.

Это, конечно, расходится с утверждениями Г. В. Кристи о том, что в Системе «Станиславскому удалось не только сформулировать сущность прогрессивных традиций реалистического театрального искусства, обогащенных его личным творческим опытом, но и закрепить их в подробно разработанных приемах артистической техники и указать пути для претворения *этих традиций* в практику сценической работы (курсив мой. — С. Ч.)»⁵ или что в Системе «переведены на язык творческой практики все важнейшие эстетические принципы реалистического искусства»⁶.

Конечно, сегодня нам не сложно согласиться с правотой позиции, изложенной Смелянским и Товстоноговым, и понять, что позиция Кристи — вынужденная. Советским руководителям от культуры было выгодно идеологизировать Систему, увязывать ее исключительно с соцреализмом. И «после смерти Станиславского и канонизации его учения система не раз была призвана освящать и оправдывать сценическую ложь,

¹ Кристи Г. В. Книга К. С. Станиславского «Работа актера над собой» // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т. 2. С. XII.

² Смелянский А. М. Профессия — артист // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. С. 14.

³ Товстоногов Г. А. Открытие Вахтангова // Евгений Вахтангов: Сборник. М., 1884. С. 561.

⁴ Там же. С. 555.

⁵ Кристи Г. В. Книга К. С. Станиславского «Работа актера над собой» // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. С. XIII.

⁶ Там же. С. VIII.

против которой основатель МХТ боролся всю жизнь. Именно тогда система стала отождествляться с определенной эстетикой, прежде всего с эстетикой бытового, натуралистического театра»¹. Такой подход игнорировал исходный импульс возникновения Системы как методологии актерского творчества, *построенной на объективных законах природы*, и сводил на нет стремление Станиславского вывести педагогику актерского дела из подчинения определенной эстетике, лишал ее универсальности.

Поставим точку в этом вопросе словами самого Станиславского. В варианте предисловия к книге «Работа актера над собой», естественно, не опубликованного в тридцатые годы, он пишет: «Пусть артисты и сценические деятели творят *что и как* им вздумается (т. е. в любой эстетике. — С. Ч.), но при одном необходимом условии: чтобы их творчество не шло вразрез с самой природой и ее законами. Для того чтобы петь коммунистический “Интернационал” или царский гимн, необходимо иметь поставленный голос и технику. Вот об этой-то постановке и технике в области нашего искусства только и исключительно говорит эта книга. Она написана в защиту законов природы»².

И последний по времени выпуска словарь терминов системы Станиславского (1994) говорит в согласии с вышесказанным: «Система Станиславского — метод профессионального воспитания актера, комплекс приемов для приведения актера в творческое состояние»³.

Такую позицию разделяет и Страсберг. На вопрос интервьюера, «неизбежно ли обучение по Методу приводит к стилю актерской игры по Методу?», он категорически возражает: «Воспитание актера не связано напрямую с конкретным стилем»⁴.

Поэтому в этой книге под термином *система Станиславского* мы понимаем отнюдь не все творческое наследие Станиславского, а лишь его часть — *систему профессионального обучения и воспитания актера, построенную на изучении объективных законов природы*. Вопросы же актерской и режиссерско-постановочной деятельности Станиславского, его эстетические взгляды, принципы организации театрального предприятия и т. д., и т. п. остаются за пределами этого понятия, хотя, безусловно, активно привлекаются к анализу развития Системы. При этом сегодняшняя Система, разумеется, оказывается шире, чем прижизненная система Станиславского, и включает в себя открытия современной театральной педагогики, а также психологии, физиологии и других наук о человеке. (Ведь точно так же, когда мы сегодня говорим о периодической системе химических элементов, то имеем в виду ее нынешнее состояние, а не только научные данные, доступные при жизни Д. И. Менделеева.)

¹ Смелянский А. М. Профессия — артист // *Станиславский* К. С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. С. 14.

² *Станиславский* К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 2. С. 469.

³ «Система» К. С. Станиславского: Словарь терминов. М., 1994. С. 12.

⁴ *Strasberg L. Working with Live Material: Interviewed by R. Schechner // Tulane Drama Review. 1964. Vol. 9. No. 1. P. 118.*



К. С. Станиславский. 1902

Стоит упомянуть, что в англоязычной литературе *система* Станиславского достаточно часто называлась (да по инерции и называется) *методом* Станиславского. Последовательное смысловое разделение терминов *Метод* и *Система* восходит к 1990-м годам, когда большинство пишущих (но, опять же, — не все) стало использовать термин *Система* исключительно в связи с системой Станиславского, оставив термин *Метод* для разговора об американском развитии идей Станиславского.

Впрочем, под *Методом* американские авторы подразумевают тоже разное. Одни именуют так совокупность всех педагогических подходов американской театральной школы второй половины XX века, базирующихся на системе Станиславского. Другая, большая часть, под термином *Метод* подразумевает в первую очередь педагогику Страсберга, оставляя для описания театральных принципов Стеллы Ад-

лер и Сэнфорда Майснера — его коллег и оппонентов, так же, как и он, базирующихся на Станиславском, — устойчивые словосочетания *техника Майснера* или *школа Адлер*.

С другой стороны, прав Р. Эллерманн, предлагающий вовсе не разделять эти понятия и использовать термин *Система/Метод*, подчеркивая, что теория актерского мастерства, основанная согласно исходной мысли Станиславского на *объективных* законах природы, носит всеобщий характер. И как анатомия или биология не может носить национальный характер, так единым является и *Система/Метод*. Соглашаясь с посылом Р. Эллерманна, мы все же сохраняем исторически сложившуюся терминологию и в этой книге будем последовательно применять термин *Система* для обозначения системы Станиславского, а под термином *Метод* подразумевать педагогику Страсберга.

Первые шаги Системы

Отправной точкой истории написания будущих книг Станиславского по актерскому искусству принято считать 1902 год. Именно тогда Станиславский пишет о желании «приняться за книгу», составить «руководство для начинающих артистов», что-то вроде «грамматики актерского искусства»¹.

Но процесс написания этой «грамматики» растянется на годы. Материалом для скрупулезного и вдохновенного исследования создателя Си-

¹ Станиславский К. С. В. В. Котляревской. [21 июня 1902 г.] // Собр. соч.: В 9 т. М., 1995. Т. 7. С. 457–458.

стемы будут служить наблюдения за работой выдающихся актеров русского и зарубежного театра, а также литература по театральному искусству, психологии, философии, медицине. Но основным источником теоретических выводов Станиславского на всем протяжении работы будет его собственная актерская практика. Как точно подмечает В. Н. Галендеев, в работе Станиславского «формирование “органических законов творчества” чаще всего следовало за осмыслением катастроф “жизни в искусстве”»¹. Действительно, наиболее плодотворными моментами в продвижении вперед Станиславского-исследователя были моменты творческих кризисов Станиславского-актера.

Первый такой кризис — который и положил начало *последовательному* изучению внутренней техники актера — настиг Станиславского в 1906 году, когда «былая радость творчества»² во многих, некогда любимых им ролях была необъяснимым образом утеряна. Константин Сергеевич вспоминал, что острая потребность в пересмотре артистической техники возникла у него «во время пятидесятого исполнения одной пьесы (речь идет о спектакле “Доктор Штокман” 10 марта 1906 года в Берлине. — С. Ч.). Мы имели большой успех, но меня лично страшно поразило, что в то время, когда я был на сцене, я думал о том, что мне надо предпринять во время антракта, о письме, полученном мною, на которое я должен ответить, и т. д.»³.

Поскольку в этот момент Станиславский — не только актер, но и руководитель огромного театра, совершающего сложнейшее и ответственное гастрольное турне по Европе, такая рассеянность (зрителем, кстати, не замеченная, ведь спектакль «имел большой успех»⁴) могла быть извинительной. Но потрясенный Станиславский — вот она, глубина внутреннего императива — приходит к другому выводу (мы продолжаем прерванную цитату): «Впечатление от этого открытия было настолько сильным, что я хотел оставить сцену...»⁵.

И это говорит сорокатрехлетний мастер сцены, которого роли Астрова, Вершинина, Сатина, Гаева, Штокмана сделали не только ведущим актером в России, но и «звездой» европейских гастролей. Однако для Станиславского актер, не живущий мыслями и чувствами своего персонажа, не переживающий внутри себя того, что предъявляет зрителю, — недостойный обманщик. Требовательность Станиславского, фундаментальную для его учения, точнее других сформулировал П. А. Марков: «Вся система исходит из этического оправдания лицедейства»⁶.

¹ Галендеев В. Н. Учение К. С. Станиславского о сценическом слове. Л., 1990. С. 19.

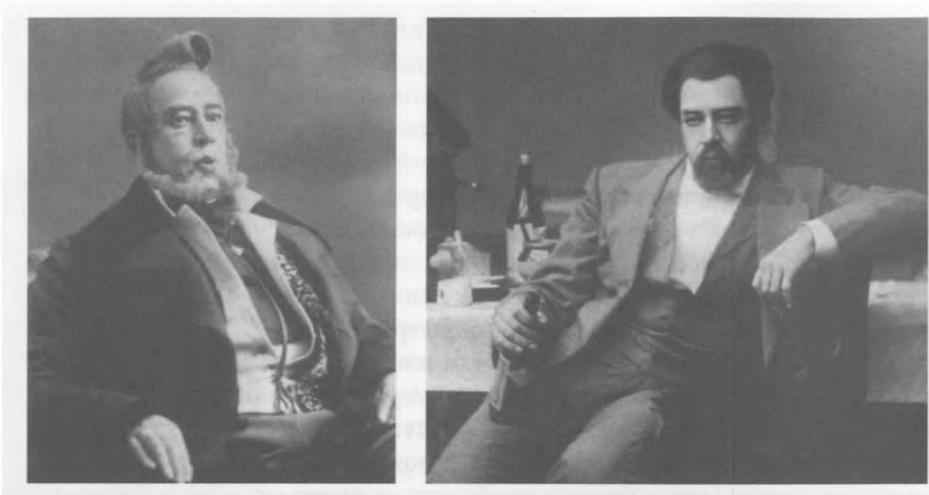
² Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве // Собр. соч.: В 9 т. М., 1988. Т. 1. С. 371.

³ Станиславский К. С. Беседа // Журнал «Студия». 1912. 29 апр. Цит. по: Кристи Г. В., Прокофьев В. Н. Комментарии // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1957. Т. 4. С. 536.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Марков П. А. Первая студия МХТ: (Сулержицкий — Вахтангов — Чехов) // Марков П. А. О театре: В 4 т. М., 1974. Т. 1. С. 351.



К. С. Станиславский в ролях Фамусова (1906) и Астрова (1899, съемка 1905)

Обратим внимание на то, как Станиславский завершает рассказ о потрясшей его собственной неискренности на сцене: «После этого я обратился к изучению психологии артистической деятельности...»¹.

Так, начиная с 1906 года исследования природы творчества актера становятся главным делом жизни Станиславского. И именно это, как он пишет в «Моей жизни в искусстве», положило начало его «артистической зрелости» (характерно, что для Станиславского создание МХТ, сценическое прочтение А. П. Чехова, постановка спектаклей, гремевших на всю Россию, — это всего лишь «артистическая юность»). И не случайно именно с этих пор он режиссирует отдельно от Немировича-Данченко, а после постановки горьковских «Детей солнца» (1905) отходит от современной ему драматургии. Будущий создатель науки об актерском искусстве страстно сосредотачивает свое внимание на последовательном изучении объективных законов творчества.

В сохранившейся рукописи 1907 года Станиславский формулирует приоритетную необходимость разработки внутренней техники актера и рассматривает природу таланта, темперамента, воли и фантазии². А с 1908 года он ведет подготовительные записи для будущих трудов по Системе (слова этого еще нет, но потребность в аналитической каталогизации уже есть), *систематизированные* по различным разделам: *мышечное ослабление, круг сосредоточенности, вера, сценическая наивность, аффективные чувства* и др.³

¹ Станиславский К. С. Беседа // Журнал «Студия». 1912. 29 апреля. Цит. по: Кристи Г. В., Прокофьев В. Н. Комментарии // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. С. 536.

² См.: Кристи Г. В. Книга К.С. Станиславского «Работа актера над собой» // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. С. XVII–XVIII.

³ См.: Архив Музея МХАТ. Ф. К. С. Станиславского. № 264–271. Цит. по: Кристи Г. В. Книга К. С. Станиславского «Работа актера над собой» // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. С. XVIII.

Термин «система» впервые появляется у Станиславского в июне 1909 года в рукописи «Программа статьи: моя система» (до этого он чаще всего употреблял название «новый психофизиологический метод»)¹. С этого момента основой сценического творчества полагается правильное *творческое самочувствие*, а не талант и темперамент, как было в трудах до 1909 года.

Так начинается аналитический период Системы — отыскание отдельных слагаемых творческого самочувствия актера, поиск его элементов, т. е. законов природы, управляющих им. Вот список элементов, которые указываются Станиславским в отделе рукописи под названием «Воспитание правильного самочувствия»:

- ослабление мышечного напряжения,
- аффективные переживания,
- аффективная память,
- сосредоточенность чувства, или творческая сосредоточенность, или круг сосредоточенности (впоследствии Станиславский будет использовать название *круг внимания*),
- общение,
- мысль и слово, наш выразитель и протокол чувств,
- расчленение и анализ чувства и мысли (впоследствии — *куски и задачи*),
- ясная логическая передача составных частей сложной мысли,
- словесная передача чувств (впоследствии — *словесное действие*),
- приспособление к характеру собеседника при передаче образных иллюстраций (впоследствии — *приспособления и видения*),
- приспособление ради желания ощутить чужие чувства (впоследствии — *восприятие и воздействие*),
- развитие творческой привычки (впоследствии — *тренинг и муштра*),
- и т. д.²

Это почти полный перечень будущих элементов Системы, в чем можно убедиться, сравнивая этот документ с «Работой актера над собой» (1938) и другими поздними материалами.

Ставя в конце перечня многоточие, Станиславский подчеркивал принципиальную незаключенность списка элементов. Он прекрасно понимал,



К. С. Станиславский в роли Вершинина (1901)

¹ Пожалуй, никто еще полноценно не обращал внимания на то, что появление термина «система» в словаре Станиславского в июне 1909 года совпадает по времени с широко отмечавшимся в России юбилеем системы Д. И. Менделеева. Днем открытия периодического закона традиционно считается 17 февраля (1 марта по новому стилю) 1869 года.

² См.: Станиславский К. С. Программа статьи «Моя система». Июнь 1909 г. Архив Музея МХАТ. Ф. К. С. Станиславского. № 628. Л. 46–48. См. также: Кристи Г. В. Книга К. С. Станиславского «Работа актера над собой» // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. С. XVIII.



К. С. Станиславский в роли Сатина.
М. Горький «На дне». 1902

что по мере исследований количество элементов будет расти и модифицироваться и список никогда не будет завершен, ибо постижение неисчерпаемой живой природы не может иметь конца (как, например, — продолжим использованное выше сравнение — никогда не будет открыт последний элемент системы Менделеева). И действительно, меньше чем через год в рукописях Станиславского добавится еще один элемент, приобретающий впоследствии большое значение в его трудах, — *логика чувств*¹. А позже среди элементов творческого самочувствия

появится *действие*, которое, как известно, станет для Станиславского краеугольным понятием.

Такая открытость системы элементов и их множественность неизбежно ставила вопрос об иерархии, приоритетности различных «элементов, свойств, способностей и дарований артиста» — того, что в конечном счете Станиславский объединит единым понятием — «элементы творческого самочувствия». Что же является важнейшим, первейшим элементом, с которого должно начинаться создание органической жизни на сцене?

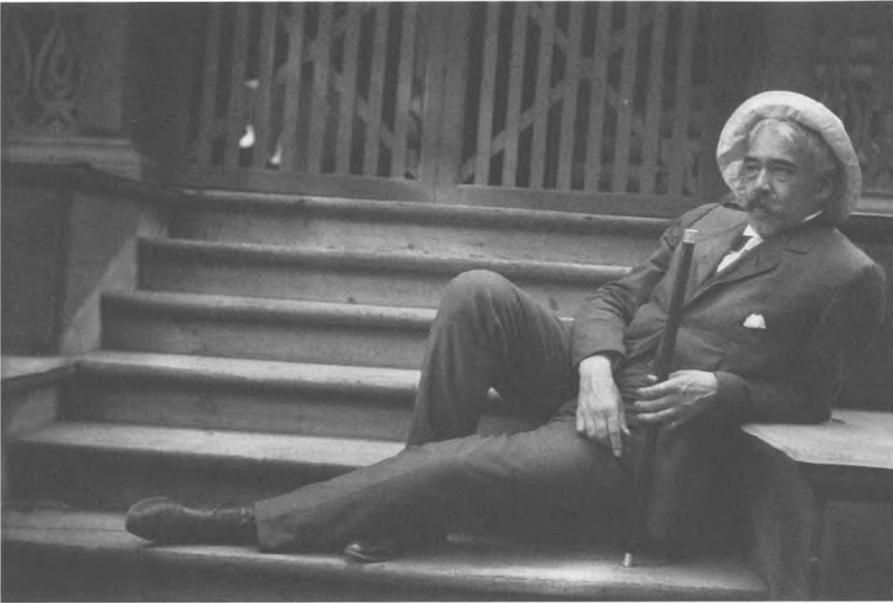
В разные годы исследовательской деятельности Станиславского ответ на этот вопрос был разным. Более того, смена ответа на этот вопрос или перенос акцента исследования на другой элемент или группу элементов и формирует границы периодов прижизненной системы Станиславского.

Первые практические опыты Станиславского после творческого кризиса 1906 года, производимые в его собственных актерских работах, начинались с развития и упражнения *мышечной свободы, сосредоточенности и чувства правды*². А в октябре 1908 года, в торжественной речи, посвященной десятилетнему юбилею МХТ, Станиславский сформулировал, если вдуматься, удивительную вещь: «После целого ряда подготовительных проб и исследований в области психологии и физиологии творчества мы пришли к целому ряду выводов, для изучения которых нам придется временно вернуться к простым и реальным формам сценических произведений»³. То есть руководитель театра фактически предложил подчинить формирование репертуара театра исследованиям в области актерского творчества!

¹ См.: Станиславский К. С. Книга III. Переживания. Архив Музея МХАТ. Ф. К. С. Станиславского. № 260, а также: Кристи Г. В. Книга К. С. Станиславского «Работа актера над собой» // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. С. XX.

² См.: Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 1. С. 376, 377–378, 381.

³ Станиславский К. С. Отчет о десятилетней художественной деятельности Московского Художественного театра // Собр. соч.: В 9 т. М., 1993. Т. 5. Кн. 1. С. 147.



К. С. Станиславский в Любимовке. 1903

И уже репетиции «Ревизора» (1908) стали для Станиславского не только процессом создания спектакля, но и педагогической лабораторией; недаром Немирович-Данченко говорил, что «Станиславский из режиссера... здесь обратился, прежде всего, в учителя»¹. На репетициях зазвучали новые термины: «гвоздь», «круг». По суждению их участника Б. М. Сушкевича, «эти два слова — родоначальники “системы Станиславского”... “Гвоздь” — это то, что мы теперь называем “сквозным действием”, “круг” — это то главное, чему учит система Станиславского — *внимание, творческое внимание*»².

Однако, как продолжает Сушкевич, *последовательно* «Система как таковая впервые начала применяться в работе над “Месяцем в деревне”»³. И действительно, занимаясь в 1909 году тургеневской пьесой, Станиславский не просто попытался привнести элементы новой внутренней техники в работу актеров, но полностью построил репетиционный процесс на принципах создаваемой им Системы.

¹ Немирович-Данченко В. И. Постановка «Ревизора» // Русское слово. 1908. 18 нояб. Цит. по: Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского: Летопись: В 4 т.: 1863–1938. М., 2003. Т. 2. С. 145. (В дальнейшем цитируется это издание.)

² Сушкевич Б. М. Семь моментов работы над ролью. Л., 1933. С. 8.

Проследить синонимические ряды основных понятий системы Станиславского могло бы стать задачей отдельного увлекательного исследования. Ведь прежде, чем окончательно утвердился термин *сквозное действие*, Станиславский перебрал целый ряд словосочетаний — кроме раннего термина *гвоздь роли*, были тут и *главный толчок*, и *лейтмотив роли*, и *душевный аккорд*. А сегодня, вслед за М. А. Захаровым, мы часто используем понятие *коридор роли*, подчеркивающее степень актерской свободы в его действенном движении к цели.

³ Сушкевич Б. М. Семь моментов работы над ролью. С. 8–9.

Как известно, спектакль стал яркой удачей Художественного театра и убедительной победой только еще формирующейся системы Станиславского, признанием его «нового метода». «Впервые, — как пишет Константин Сергеевич, — были замечены результаты моей долгой лабораторной работы»¹. Участником этой работы, проходившей поначалу почти секретно (репетиции шли при закрытых дверях, «перенос их на новую сцену, куда никто не допускался, включая В. И. Немировича-Данченко, было целым событием»²), оказался среди немногих избранных и Ричард Болеславский, игравший студента Беляева.

Подчеркнем, что вне зависимости от того, что первых репертуарных успехов Система добилась в пьесе психологического реализма, ее создатель рассматривал новый психофизиологический метод как универсальный и применимый ко всем жанрам. «Только этим новым путем найдется то, что мы все ищем в искусстве, — писал Станиславский А. А. Блоку, примериваясь к возможности постановки его поэтической драмы «Песни судьбы». — Только этим путем можно заставить себя и других просто и естественно переживать *большие и отвлеченные мысли и чувства* (т. е., по тогдашней терминологии Станиславского, выходящие за рамки жанра психологического реализма; курсив мой. — С. Ч.). Когда я подошел к Вашей пьесе с такими мыслями, то оказалось, что места, увлекающие меня, — математически точны и в смысле физиологии и психологии человека, а там, где интерес падает, — мне почудились ошибки, противоречащие природе человека»³.

Разумеется, открытия в области психологии творчества, сделанные на репетициях «Месяца в деревне», требовали развития, расширения эксперимента. В том же 1909 году по поручению Станиславского Л. А. Сулержицкий начал «занятия по системе» в Адашевской школе. И в 1910 году Константин Сергеевич говорит о Системе не только разработанной, но и проверенной «довольно тщательно» и утверждает, что ее можно преподавать ученикам и внедрять в практику театральной работы⁴.

С 1911 года Система становится официально признанным методом работы МХТ. Произошло это после того, как 4 августа 1911 года перед репетицией «Живого трупа» Немирович-Данченко обратился к труппе, настаивая на том, чтобы «новые методы работы были изучены артистами и приняты театром для дальнейшего руководства»⁵. Он сам, по свидетельству Станиславского, «принялся за так называемое изучение системы очень хорошо и горячо», «проделал все упражнения, и проделал их недурно»⁶. Но при этом Владимир Иванович в письме, не пред-

¹ Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 1. С. 407.

² Сушкевич Б. М. Семь моментов работы над ролью. С. 9.

³ Станиславский К. С. А. А. Блоку. 1908. 3 декабря // Собр. соч.: В 9 т. М., 1998. Т. 8. С. 117–118.

⁴ См.: Кристи Г. В. Книга К. С. Станиславского «Работа актера над собой» // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. С. XXI.

⁵ Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 1. С. 431.

⁶ Станиславский К. С. М. П. Лилиной. 1911. 13 августа // Собр. соч.: В 9 т. Т. 8. С. 278.

назначенном для чужих глаз, признавался: «Система не близка моему сердцу»¹.

Это неудивительно. Станиславский строил Систему актероцентрическую, Немирович-Данченко был последовательным проводником первенства автора («Спорю, конечно, и со Станиславским, который не может приступить к роли иначе, как исказив автора»², — сетовал как-то в письме жене Немирович-Данченко) и в это же самое время успешно применял методологию «заражения» актера автором (например, в «Братьях Карамазовых» 1910 года).

Станиславский знал позицию Немировича-Данченко, знал он и о прохладном отношении к Системе ведущих актеров театра — «Леонидов злится на систему, Москвин иронизирует»³, не говоря уже о неприятии Книппер-Чеховой. «С тех пор в Художественном театре сформировалось два отношения к “системе” Станиславского, — поясняет ситуацию О. А. Радищева. — Официальную репутацию “системы” составляло признание ее творческим методом МХТ. Неофициально, за кулисами, можно было сомневаться в ее практической надобности»⁴.

Приведем характерный рассказ Б. М. Сушкевича о первых шагах Системы в работе над «Живым трупом»: «На репетициях К. С. были установлены три основных вопроса системы: “Что?” — Мысль, “С каким отношением?” — Действие, и “Как?” — Форма. В этот момент работа шла по этим трем основным элементам. Я вспоминаю очень характерное упражнение или способ репетиций (я играл маленькую роль, в 4-й картине — сцена у Протасова — слуги докладывающего о приезде Шурочки). В течение всей репетиции я должен был останавливать действие и докладывать один раз напуганно, другой раз как величайший подарок, третий раз с каким то фривольным отношением к этой даме, в четвертый раз — делая выговор Протасову, и т. д., и не только докладывать с разным отношением, т. е. с разным действием, разной целью воздействия на Протасова, но и непременно еще в разном образе, в разной комбинации выразительных средств: иногда молодым, иногда старым, не произносящим чуть ли двадцати букв, и т. д. как угодно, но каждый раз по иному. Станиславский говорил, что нужно создать галерею образов, чтобы каждый говорил, придя на репетицию: “У меня есть таких-то пятнадцать образов, выбирайте что надо”.

<...> Дальше, когда дошло до выпуска спектакля и эта галерея образов перешла на репетиции В. И. Немировича-Данченко, он заметил: “Мне этого не надо. Мне нужна классическая простота и единое возможное

¹ Немирович-Данченко В. И. Письмо Е. Н. Немирович-Данченко от 9 августа 1911 года. Цит. по: Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского: В 4 т. Т. 2. С. 297.

² Немирович-Данченко В. И. Письмо Е. Н. Немирович-Данченко от 20 августа 1911 года. Цит. по: Там же. С. 300.

³ Цит. по: Радищева О. А. Станиславский и Немирович-Данченко: История театральных отношений, 1909–1917. М., 1999. С. 122.

⁴ Там же. С. 119.

толкование образа”. Станиславский тихо отошел в сторону, репетиции пошли старым способом»¹.

Это был острейший момент в жизни Станиславского и в истории развития Системы. Стало ясно, что для полноценных экспериментов в области методологии актерского творчества Станиславскому требуется отдельное пространство. Вспомнился опыт Студии на Поварской, созданной в 1905 году для экспериментальной работы В. Э. Мейерхольда, которую тот вел по поручению Константина Сергеевича...

В результате 5 января 1912 года Немирович вынужден был доложить собранию пайщиков МХТ о категорическом решении Станиславского создать Студию, в которой он «будет заниматься своею системою и готовить для Художественного театра актеров и даже целые постановки, назначенные ему театром, но не к определенному сроку. Как режиссер К. С. не отказывается являться по приглашению для советов... Как актер К. С. отказывается от больших ролей и ничего не имеет против небольших ролей, вроде Абрезкова»².

К. Л. Рудницкий справедливо замечает, что «историки МХТ и биографы Станиславского старательно заретушировали это поворотное событие его жизни в искусстве»³. Ведь такое решение Станиславского означало, что он впредь вообще не желает быть *постановщиком* Художественного театра, что Студия и педагогическая работа по Системе становятся главным делом его жизни. Актеры МХТ это поняли сразу, недаром, «выслушав требование Конст. Серг., собрание выразило глубокое сожаление по поводу того, что Конст. Серг. отходит от Театра»⁴.

Так в сентябре 1912 года возникла Студия МХТ. Именно туда переместились занятия по Системе с молодыми сотрудниками Художественного театра, начатые в 1911 году.

Студия МХТ

Прежде чем начать рассказ о Студии (впоследствии, после организации в 1916 году еще одной, Второй студии МХТ, она стала называться Первой студией МХТ), необходимо подчеркнуть уникальность самого института студий, впервые возникших в практике МХТ. Ведь студия (итал. *studio*, от латинского *studium* — место занятий, *studeo* — усердно работаю, занимаюсь) — это, как точно определяет Т. И. Бачелис, «особое учреждение, не театр и не школа, а “лаборатория для опытов”, нечто совершенно новое в истории театра вообще и в истории Художественного

¹ Сушкевич Б. М. Семь моментов работы над ролью. С. 9–10.

² Протокол собрания пайщиков МХТ. Музей МХАТ. Архив внутренней жизни театра № 8. Цит. по: Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского: В 4 т. Т. 2. С. 319.

³ Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство, 1908–1917. М., 1990. С. 176.

⁴ Протокол собрания пайщиков МХТ. Музей МХАТ. Архив внутренней жизни театра № 8. Цит. по: Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского: В 4 т. Т. 2. С. 319.



К. С. Станиславский. 1912



Л. А. Сулержицкий. 1911

театра в частности»¹. Поэтому в истории Системы студии МХТ займут совершенно особое место. Именно в них, вне обязательств репертуарного театра, происходила исследовательская и педагогическая работа Станиславского и его помощников разных лет.

Первая студия МХТ, которая, по словам М. А. Чехова, представляла собой «собрание верующих в религию Станиславского»², стала тем местом, где впервые (если не считать короткого опыта студии Адашева) начались *регулярные* учебные занятия по Системе³. И похоже, именно в Первой студии преподавание Системы под руководством Сулержицкого и Вахтангова в 1912–1916 годах было поставлено наиболее глубоко, последовательно и результативно. Разработка внутренней техники актера была здесь произведена так фундаментально, что оплодотворила театральную-педагогическую практику всего XX века. Здесь сформировался гений М. А. Чехова

¹ Бачелис Т. И. Станиславский и Мейерхольд // Мейерхольд: режиссура в перспективе века. М., 2001. С. 453. Это написано про Студию на Поварской (1905), которая хронологически была первой студией.

² Чехов М. А. За кулисами студии: [Интервью] // Чехов М. А. Литературное наследие: В 2 т. М., 1995. Т. 2. С. 456.

³ Стоит обратить внимание на то, что при жизни самого Константина Сергеевича последовательное, учебное (а не эпизодическое, в силу репетиционной необходимости) преподавание Системы происходило не так уж и регулярно. В 1909–1911 годах Л. А. Сулержицкий преподавал в школе Адашева; Е. Б. Вахтангов, Р. В. Болеславский, сам К. С. Станиславский и Л. А. Сулержицкий — в течение первых лет в Первой Студии; Е. Б. Вахтангов в 1914–1915 годах в его Третьей Студии и, отчасти, в «Габиме» в 1918 году; Н. В. Демидов — во Второй студии; К. С. Станиславский — в Оперной студии Большого театра в 1918–1922 годах и в классе для объединенных Студий в 1921 году и, наконец, в 1935–1938 годах — в Оперно-драматической студии.

и Е. Б. Вахтангова, здесь родилась целая плеяда ведущих мастеров российской сцены — Р. В. Болеславский, Б. М. Сушкевич, А. Д. Попов, С. В. Гиацинтова, С. Г. Бирман, А. Д. Дикий, М. А. Успенская, В. В. Готовцев, В. С. Смышляев, В. В. Соловьева, А. М. Жилинский, М. А. Дурасова, А. И. Чебан¹.

Небезынтересно, что Студия, нацеленная в первую очередь на постижение объективных законов актерского творчества, на эксперименты по Системе, воспитала множество режиссеров. По словам К. Л. Рудницкого, «никогда в жизни, ни до Первой студии, ни после нее, Станиславский такого количества одаренных режиссеров не подготовил. Из Первой студии вышли Е. Вахтангов, Р. Болеславский, Б. Сушкевич, А. Дикий, А. Попов, И. Берсенев, С. Бирман, В. Смышляев»². Недаром Станиславский, объясняя еще в 1912 году цели учреждения Студии, называя в первую очередь работу над «вопросами актерского творчества (система)», говорил, что в ее задачи входят и «новые опыты совместного творчества авторов, актеров и режиссеров», и «опыты над декоративными и световыми эффектами и возможностями сцены», и даже «опыты по хозяйственной части»³. Так обучение актерской профессии сопрягалось с приобретением навыков театрального строительства, студиец должен был уметь делать в театре все или почти все.

Что же касается собственно технологии актерского творчества, то если в попытках внедрения Системы в МХТ Станиславского еще интересовали вопросы внешней техники — и он задавал молодым сотрудникам вопросы «что?», «с каким отношением?» и «как?», то в начальных экспериментах Первой студии вопрос «как?» (т. е. все связанное с формой и внешней техникой) исчез принципиально⁴. Неудовлетворенный современным ему преподаванием техники актера, сводимой только к внешней технике, видя в ее разработке закрепление ненавистного ему актерского самочувствия в противовес искомому творческому самочувствию, Станиславский, ставя задачи для Первой студии, категорически отказался от разработки вопросов формы. Отсюда и максималистский тезис Вахтангова того периода, передающий требовательность Учителя: «Изгнать из театра театр. Из пьесы актера. Изгнать грим, костюм»⁵. В Первой студии, по словам Б. М. Сушкевича, усиленно культивировался «аппетит к содержанию, содержание, содержание до полутона, до вздоха, и — отсутствие формы до отсутствия даже звучания. Вот, в сущности, что вынесено в этот период, — техника внутреннего содержания, отсутствие всякой внешней техники»⁶.

¹ Для будущего разговора отметим, что целый ряд актеров Первой студии окажутся ключевыми фигурами американской театральной педагогики (М. А. Чехов, Р. В. Болеславский, М. А. Успенская, В. В. Соловьева, Л. Н. Булгаков, А. М. Жилинский, И. В. Лазарев), именно они, впрочем каждый по-своему, будут знакомить театральную Америку с системой Станиславского.

² Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство, 1908–1917. С. 180.

³ Сулержицкий Л. А. Из записи о Студии. Музей МХАТ. Архив Л. А. Сулержицкого. № 6477/47. Цит. по: Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского: В 4 т. Т. 2. С. 344.

⁴ Подробнее см.: Сушкевич Б. М. Семь моментов работы над ролью. С. 9–10.

⁵ Вахтангов Е. Б. Из записной книжки 1911 года. Запись от 12 апреля 1911 г. // Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства: В 2 т. Т. 1. С. 245.

⁶ Цит. по: Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство, 1908–1917. С. 176.



Студийцы Первой студии МХТ вместе с А. М. Горьким после спектакля «Праздник мира». 13 февраля 1914. Стоят: Л. И. Дейкун, М. А. Чехов, А. И. Попова, С. Г. Бирман, Р. В. Болеславский, Л. А. Сулержицкий, А. Д. Дикий, Н. Ф. Колин, Г. М. Хмара, Б. М. Сушкевич. Сидят: М. А. Успенская, М. Ф. Андреева, В. В. Соловьева, С. В. Гиацинтова, В. Л. Мчедлов, М. Горький, Е. Б. Вахтангов, Ф. В. Шевченко

Из чего состояла программа занятий в Студии? Сулержицкий, который вел Студию по указаниям Станиславского, производил «всевозможные упражнения по созданию творческого самочувствия, по анализу роли, по составлению волевой партитуры на основах последовательности и логики чувства»¹.

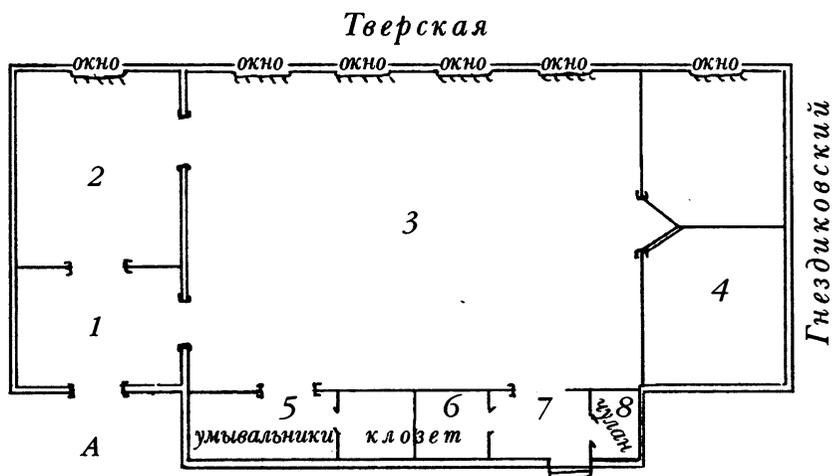
И опять конкретность деталей в воспоминаниях Б. М. Сушкевича о типичной репетиции 1912 года дает более точное представление о глубине самоограничения Станиславского и степени его отказа от исследования внешней формы, от внешней техники актера, чем иные обобщения. Вот как Сушкевич воссоздает процесс работы над чеховским рассказом «Ведьма»: «В помещении Студии на Тверской, в очень маленьком зале построены шесть-семь, в полном смысле слова, кабинок, как на пляже. В каждой кабинке сидит пара — дьячок и ведьма. Одновременно все репетируют и друг другу не мешают. Громко говорить нельзя. Как только вырывается звук — неверно. Только смотрят друг на друга и что-то шепчут. “Как” отсутствовало совершенно, даже нельзя звучать было. Нужно было находить только отношение, вытекающее из мысли автора»².

¹ Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве // Собр. соч.: В 9 т. Т. 1. С. 435.

² Сушкевич Б. М. Семь моментов работы над ролью. С. 11.

Когда позже Первая студия стала показывать спектакли публике, то, чтобы зритель воспринимал «театр без театральности», «театр шепотом», были предприняты определенные усилия. Помог «гениальный организаторский и режиссерский трюк Станиславского»¹, бывший в то время новаторским, а с тех пор с успехом применяемый для показа именно студенческих работ. Был создан соответствующий театральный зал без каких-либо признаков театра: театр без сцены, без рампы, без софитов, где пространством для игры могли стать как «сцена», так и зал. Зритель, сидя в «комнате действия», поневоле перестраивался и охотно воспринимал «новую форму исполнения без выразительности, даже без звучания, только на каких-то сложнейших отношениях, на внутреннем психологическом воздействии»².

Нам легко представить первое помещение Студии, расположившееся над кинотеатром «Люкс» в доме Заславского, который находился совсем недалеко от самого Художественного театра, на углу Тверской и Гнездииковского переулка. Немирович-Данченко гордился найденной для занятий Студии квартирой, которую — несмотря на разногласия с Константином Сергеевичем — «нанял лично»³, а потому он заботливо зарисовал ее план и выслал его в письме Станиславскому, снабдив объяснением назначения каждой комнаты. Вот этот план⁴:



А — Площадка на парадной лестнице (теплой, широкой).

1 — прихожая без окон; 2 — большая комната (стена капитальная); 3 — зал: 18×13; 4 — большая комната, отделяемая от зала тонкой перегородкой. Дверь в зал может быть перенесена куда угодно — против прихожей или против второй комнаты; 5 — Тут умывальники; 6 — клозет; 7 — ставить самовар или буфет и черный ход; 8 — чуланчик.

¹ Сушкевич Б. М. Семь моментов работы над ролью. С. 11.

² Там же. С. 11–12.

³ Немирович-Данченко В. И. Письмо К. С. Станиславскому. [21–23 июля 1912] // Немирович-Данченко В. И. Творческое наследие: В 4 т. М., 2003. Т. 2. С. 286.

⁴ План первого помещения для Студии МХТ воспроизводится по: Немирович-Данченко В. И. Письмо К. С. Станиславскому. [21–23 июля 1912] // Там же. С. 285.



Скобелевская площадь, 1912. Там, где на балконе дома Варгина стоят белые фигуры, с 1913 года будет находиться Студия МХТ

В результате обустройства этого пространства, зал (13 на 18 метров), в котором Студия начала свою работу в сентябре 1912 года, а в январе 1913 года показала свой первый спектакль «Гибель “Надежды”», вмещал 120 зрителей. Играли прямо на полу, а граница между «сценой» и залом была обозначена узенькой, наклеенной на пол полоской сукна.

Осенью 1913 года Студия переезжает в дом Варгина на Скобелевской площади¹, где зал был чуть больше (вмещал 170 человек), над сценой была натянута металлическая, с крупными ячейками, сетка, к которой крепились холсты декораций, а ряды для зрителей ступенями поднимались вверх над плоскостью сцены. Именно здесь будут сыграны все последующие спектакли Студии вплоть до 1922 года, когда она переедет в новое помещение (бывший театр Корша, ныне Российский академический молодежный театр), история которого уже больше связана с существованием Первой студии МХТ в качестве МХАТ 2-го.

Подчеркнем важнейшее обстоятельство — в первоначальные задачи Студии не входила постановка спектаклей. Исследования актерской психофизиологии, развитие внутренней техники — вот для чего Станиславский добивался организации Студии и высвобождал время для

¹ Тверская площадь с памятником Юрию Долгорукому в центре (а ранее — памятником генералу Скобелеву и статуей Свободы) не раз меняла свое название (1912–1918 — Скобелевская площадь, 1918–1993 — Советская площадь). Угловой дом Варгина, отодвинутый в сторону ради расширения Тверской улицы, надстроенный и слитый воедино с соседними зданиями, существует и поныне, в его части, обращенной на Тверскую улицу, находится книжный магазин «Москва». Вход в Первую студию был со стороны Тверской площади справа от конного памятника Юрию Долгорукому.



Л. А. Сулержицкий в Студии МХТ. 1913

педагогических экспериментов и теоретических штудий, отказываясь от исполнения больших ролей в спектаклях МХТ.

Но, как известно, природа театра, да и логика педагогического процесса (ведь именно спектакль проверяет продуктивность воспитания актера) взяли свое. И в начале 1913 года студийцы показали свой первый спектакль «Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса, поставленный Болеславским, недавним студентом Беляевым из «Месяца в деревне». Сперва эту работу Студии сыграли при закрытых дверях, ее смотрели только мхатовцы (Немирович, Качалов, Москвин, Книппер, Лилина, сам

Станиславский). А две недели спустя (4 февраля 1913) «Гибель “Надежды”» играли уже для приглашенной публики и критики¹. Но и после первых встреч со зрителем лабораторно-исследовательские занятия по системе Станиславского продолжали оставаться, как писал А. Д. Дикий о периоде 1913–1915 годов, «главным делом Студии. Ведь мы [студийцы] знали, помнили, что нас собрали именно для этого»².

В это время, да и в течение всего периода 1906–1915 годов сосредоточение на внутренней технике — и в практике МХТ, и в работе Первой студии — было программным для Станиславского. Как практик театра — режиссер и актер, он, конечно же, ценил театральную форму и знал в ней толк, но, как теоретик и экспериментатор, он сознательно ограничивал поиски — пути к творческому самочувствию виделись тогда в овладении исключительно внутренней техникой. Почему же?

Ответ кроется в понимании самочувствия актера на сцене как *противоестественного*. «Подобно доктору Штокману, — записал Станиславский уже в 1924 году, — я сделал великое открытие и познал давно известную истину о том, что самочувствие актера на сцене в момент, когда он стоит перед тысячной толпой и перед ярко освещенной рампой, — *противоестественно и является главной помехой при публичном творчестве* (курсив мой. — С. Ч.). Этого мало, — я понял, что при таком душевном и физическом состоянии можно только ломаться, представлять — казаться переживающим, но жить и отдаваться чувству невозможно»³.

Это была первая из открытых Станиславским «давно известных истин», послужившая фундаментом для построения его Системы и для последовательной разработки элементов творческого самочувствия.

¹ Отметим попутно, что для широкой публики Студия официально открылась постановкой Е. Б. Вахтангова «Праздник мира» — это был первый платный спектакль. Произошло это 15 ноября того же 1913 года, и такая хронология выхода работ Студии к зрителю лишь подчеркнула негласное творческое соперничество режиссеров Болеславского и Вахтангова.

² Дикий А. Д. Повесть о театральной юности. М., 1957. С. 235.

³ Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве // Собр. соч.: В 9 т. Т. 1. С. 373.



Кабинет Л. А. Сулержицкого в Студии МХТ

Для выявления принципиальности позиции Станиславского сравним ее со взглядами оппонирующего ему Мейерхольда, который в то же самое время, в 1913 году, создал в Петербурге свою лабораторию — Студию на Бородинской. Из той же «давно известной истины» Мейерхольд сделал выводы прямо противоположные. Их точно формулирует Т. И. Бачелис: «Мейерхольд принял “противоестественное” состояние актера, творящего перед тысячной толпой, как основное и естественное условие творчества, как специфику актера, его предлагаемые обстоятельства, его особую мощь, его коренное свойство, которое надо не преодолевать, а всячески использовать и развивать. Встав на эту точку зрения, он увидел перед собой необъятные просторы и свободу, которую дает актеру *мастерство представления*, и развил это искусство в предреволюционные годы до виртуозности, довел его до самых крайних выводов — до отрицания непосредственной правды чувств актерского переживания (поскольку в этих условиях подмостков и толпы “жить и отдаваться чувству невозможно”)¹».

В этом споре учителя и ученика, восходящем к «Парадоксу» Дидро, коренится разветвление дорог, которые поведут Станиславского по путям исследования внутренней техники, а Мейерхольда — внешней.

¹ Бачелис Т. И. Станиславский и Мейерхольд // Мейерхольд: режиссура в перспективе века. С. 469.

Их тезисы этого периода различны как никогда, выводы — диаметрально противоположны.

Для Станиславского повторяемость, публичность театрального спектакля — трудность, которую надо преодолевать (отсюда постановка проблемы «каждый раз как в первый раз»), для Мейерхольда — коренное свойство театра, которое надо не преодолевать, а умело использовать. Да, при повторности актерского творчества свежесть первоначальных чувств блекнет, а потому Станиславский сосредотачивается на разработке психотехники актера (в отрыве от внешней техники), а Мейерхольд — внешнего рисунка как наиболее устойчивого элемента актерского творчества (в отрыве от внутренней техники). В основе актерской техники Станиславского — аффективная память, круги внимания, общение, Мейерхольда — пантомима, маска, отказ от слов, геометрический план движений. Оба мастера — против перевоплощения, но Станиславский предлагает принцип «я в предлагаемых обстоятельствах», а Мейерхольд призывает просто менять маски (а не «гримировать душу»). Сталкивается разное понимание «я», творящего на сцене: для Станиславского это прежде всего — человек, для Мейерхольда — актер, комедиант, мастер. А потому актер Станиславского стремится раскрыть зрителю свою душу, свою человеческую сущность, а актер Мейерхольда — продемонстрировать себя как мастера масочного превращения. И, наконец, Станиславский добивается от своих актеров непрерывности линии чувства, Мейерхольд — непрерывности линии игры¹.

Приведенное сравнение позволяет «от противного» осознать жесткость позиции Первой студии в театральной полемике, особое место ее актера на театральном ландшафте времени, идущее от изначального исследовательского посыла Станиславского. А ведь вокруг, кроме актеров Мейерхольда, есть еще актеры Камерного театра Таирова, Старинного театра Евреинова и театра Комиссаржевской, императорских театров. Каждый предлагал свой способ сценического существования. Методика воспитания актера Первой студии противопоставлена им не только сосредоточенностью на внутренней технике актера, но и стремлением найти *объективные законы* творчества, заложенные в самой природе. И в свой первый период (1912–1916) зиждется на убеждениях, что *правда чувств* — основа и цель театра, что зрителей волнует лишь то, что эмоционально волнует актера, что мысль, идейная тенденция — производное от эмоции.

Такой аналитический, исследовательский подход первостудийцев приводит к весомым творческим победам. А. Д. Дикий не без основания утверждал, что молодые актеры «добивались такой глубочайшей естественности на сцене, которой не часто радовал зрителя даже Московский Художественный театр»².

¹ См.: Бачелис Т. И. Станиславский и Мейерхольд // Мейерхольд: режиссура в перспективе века. С. 466–480.

² Дикий А. Д. Повесть о театральной юности. С. 237.

Бывшему студийцу вторит критик: «Несомненно, что принципы психологизма были у него (актера Первой Студии. — С. Ч.) утончены и доведены до предельной и ясной четкости»¹. Но пронизательность П. А. Маркова, знание особенностей актерского процесса дают ему возможность отметить: «Была и тут опасность — физиологического воздействия на зрителя. Тогда, минуя средства собственно сценического воздействия, глубоким вздохом, мнимой значительностью, побряхтыванием, посапыванием окутывали зрителя — и зритель погружался в видимость подлинной реальной жизни. Подлинность была воображаемой. Здесь не было тогда эстетического оформления...»².

Размышления критика вычлениют важный вопрос о степени включения психофизиологического аппарата актера как в процессе его воспитания, так и в момент публичного творчества, на который различные театральные эпохи предлагают разные, порой диаметрально противоположные ответы (развитие театра XX века даст пример абсолютной «оголенности» психофизиологии актера у Е. Гротовского). П. А. Марков выявляет оборотную сторону энергии утверждения нового «психофизиологического» метода Станиславского, когда «соблазнительными по своей простоте, но в корне неверными средствами строились целые сцены — и тогда возрастал новый режиссерский и актерский штамп: актеры медленно улыбались, преувеличенно заботливо играли с вещами (медленно и методически ставили чайник, кипятили воду), нарастание волнений заменялось повторением физиологически воздействующих слов и жестов, короткий смех повторялся по несколько раз, вдумчиво и деловито оглядывали друг друга для обозначения недоверчивости, темп исчезал и заменялся ленивой текучестью движения»³. Повзрослевший студиец, режиссер А. Д. Дикий так поставил диагноз: «Мы “шли по чувству” от зарождения его и до спада, привыкли думать на сцене, хотя в соответствии с обликом Студии тех лет как бы думали сердцем; *это было мысль — чувство, но пока еще не мысль — действие* (курсив мой. — С. Ч.)»⁴.

Акцент на действие в творческих подходах Студии будет перенесен лишь во второй период ее работы, отсчет которого пойдет после смерти Сулержицкого (1916), охлаждения Станиславского к своему детищу и его возвращения для работы над «Двенадцатой ночью» (1917). В работе же Студии начального периода были исследованы и получили детальную разработку элементы исключительно внутреннего творческого самочувствия актера. Именно на основе этих методологических открытий в репертуаре Студии возникли ее этапные спектакли «Гибель “Надежды”» (1913), «Сверчок на печи» (1914), «Потоп» (1915).

¹ Марков П. А. Первая студия МХТ: (Сулержицкий — Вахтангов — Чехов) // Марков П. А. О театре: В 4 т. Т. 1. С. 408.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Дикий А. Д. Повесть о театральной юности. С. 237.

Однако, несмотря на явную укорененность творческих достижений Студии в ее педагогической программе, приходится признать, что мы до сих пор не располагаем фундаментальным исследованием *педагогике* Первой студии МХТ¹. Думается, эта интересная и важная тема еще ждет своего отдельного изучения. Мы же сосредоточим внимание лишь на трех аспектах обучения актера в практике Первой студии, во многом определивших дальнейшее развитие Системы. И первым из них будет использование *аффективной памяти* в творчестве актера.

Аффективная память как ведущий элемент Системы

Общеизвестно, что Станиславский заимствовал термин «аффективная память» из работ Теодюля Армана Рибо (1839–1916), знакомство с которыми относится к 1908 году. Идеи этого ученого, родоначальника опытного направления во французской психологии, профессора Сорбонны и Коллеж де Франс, где в 1889 году он основал первую французскую психологическую лабораторию, не могли не привлечь Станиславского. Ведь он искал в работах современных ему психологов опору для своих открытий в области объективных законов актерского творчества, а Рибо как раз и стремился утвердить психологию как экспериментальную науку, основывающуюся на естественно-научной методологии².

Рабочая библиотека Станиславского хранит шесть книг Т. Рибо, и они содержат многочисленные следы их подробного изучения³. Основным заимствованием Станиславского для театральной практики становится понятие *аффективной памяти* — *памяти на пережитые в жизни чувствования*. В отличие от зрительной, слуховой и иной памяти она «запечатлевает не самые факты и обстановку, а душевные чувства и физические ощущения, их сопровождающие», — конспектирует Рибо Станиславский⁴.

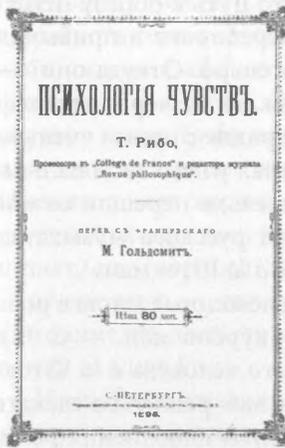
В книге Т. Рибо «Психология чувств» (она вышла в русском переводе еще в год открытия МХТ) Константин Сергеевич читает об исследованиях памяти визуальных, тактильных, слуховых и словесных образов, зна-

¹ К хрестоматийно известной статье П. А. Маркова, уже упомянутой выше, можно добавить лишь работы Н. Р. Балатовой. См.: *Балатова Н. Р.* Искания Первой студии // Театр. 1975. № 3. С. 122–127; *Балатова Н. Р.* К. С. Станиславский и первая студия МХТ: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1979.

² Т. Рибо одним из первых в Европе признал ряд положений рефлекторной теории И. М. Сеченова при объяснении сущности нейрофизиологических механизмов психической жизни. В работах, тематически наиболее близких Станиславскому и посвященных анализу внимания, воображения, эмоциональной памяти, Рибо ориентировался на представления о рефлекторных механизмах и моторных началах психики, а также на ее социальной природе.

³ *Рибо Т.* Психология внимания. Киев; Харьков, 1902; *Рибо Т.* Аффективная память. СПб., 1899; *Рибо Т.* Память в ее нормальном и болезненном состоянии. СПб., 1900; *Рибо Т.* Воля в ее нормальном и болезненном состоянии. СПб., 1900 и др. (Экземпляры с пометками К. С. Станиславского. Архив Музея МХАТ. Ф. К. С. Станиславского. № 11261 и № 11148.)

⁴ Цит. по: *Кристи Г. В., Прокофьев В. Н.* Комментарии // *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. С. 477.



Т. Рибо «Психология чувств» и «Аффективная память». Обложки изданий 1898 и 1899 годов

Теодюль Арман Рибо. [1906]

комится с подтверждениями того, что наши эмоции и страсти, как и восприятие звуков и визуальных образов, могут оставлять за собой устойчивые воспоминания. Возвращение таких воспоминаний провоцируется в жизни какими-либо случаем или инцидентом. Рибо впервые ставит вопрос: «Могут ли представления... пережитых эмоций самопроизвольно возрождаться в сознании или *вызываться усилием воли без всякого внешнего, приводящего события* (курсив мой. — С. Ч.)?»¹.

Идеи французского ученого были восприняты Станиславским столь легко и активно, потому что к моменту знакомства с книгой Рибо собственная практика актера подсказывала ему схожие выводы; Станиславский-исследователь уже открыл *в себе самом* функционирование психологических механизмов, описанных Рибо. Это произошло в работе над образом доктора Штокмана из пьесы Ибсена «Враг народа».

Ведь эта роль — которая поначалу создавалась как «счастливая роль», а позднее привела Станиславского к актерскому кризису 1906 года — оказалась в итоге не просто актерской удачей Станиславского. Она помогла свершить, как он скромно полагает, «открытие давно известных истин», а на деле — осуществить гигантский прорыв в науке об актере. Актер-исследователь пытается понять, почему в репетициях 1900 года роль оказалась столь близкой, почему он «зажил ею» с первой же пробы: «Очевидно, сама жизнь позаботилась заблаговременно о том, чтобы выполнить всю подготовительную творческую работу и запастись необходимым душевным материалом и *воспоминаниями об аналогичных с ролью жизненных чувствованиях* (курсив мой. — С. Ч.)»².

¹ Рибо Т. Психология чувств / Пер. М. Гольдсмита. СПб., 1898. С. 153. Или: Рибо Т. Психология чувств // Рибо Т. Болезни личности. Мн., 2002. С. 481.

² Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве // Собр. соч.: В 9 т. Т. 1. С. 320–321.

Станиславский несколько раз подчеркивает, что путь к образу Штокмана шел «от интуиции, сам собой»: «Все эти потребности и привычки [персонажа] появлялись инстинктивно, бессознательно. Откуда они? — Впоследствии я случайно догадался об их происхождении: через несколько лет после создания Штокмана, при встрече в Берлине с одним ученым, знакомым мне раньше по венской санатории, я узнал у него свои пальцы из “Штокмана”. Очень вероятно, что они бессознательно перешли ко мне от этого живого образца. А у одного известного русского музыканта и критика я узнал свою манеру топтаться на месте *à la* Штокман»¹.

И далее идет важнейший вывод: «Ощущения, вложенные мною в роль Штокмана, взяты были из *живых воспоминаний* (курсив мой. — С. Ч.). На моих глазах затравили моего друга, честнейшего человека *à la* Штокман, за то, что он по внутренним убеждениям не мог решиться сделать того, чего от него требовали высшие мира. В моменты исполнения роли, на сцене — эти *живые воспоминания* (курсив мой. — С. Ч.) бессознательно руководили мной и возбуждали каждый раз к творческой работе»².

Как жаль, что Станиславский не закрепил в словаре Системы свой столь понятный и образный термин — *живые воспоминания*! Наверное, термин *аффективная память* — не самый удачный. Он порождает путаницу — вместо прилагательного *аффективная* слышится более часто встречающееся слово *эффективная* (примером этого может служить ошибка в текстах самого Станиславского³) или возникают неправильные ассоциации с аффектом (тем острейшим состоянием, в котором человек настолько не контролирует себя, что даже за убийство в состоянии аффекта, как известно, карают не так строго). Но Станиславский решил все-таки воспользоваться научным термином, подчеркивая свою нацеленность на научную объективность.

Итак, путь к вдохновению нашупан — через *живые воспоминания*, через *аффективную память*. Пока возникающие у актера самопроизвольно, бессознательно. Но ведь Рибо предполагает, что возможно *сознательное, волевое воссоздание* пережитых ранее эмоций! А потому Станиславский продолжает знакомство с трудами по психологии и собственные репетиционные исследования. С 1909 года представления об аффективной памяти, заимствованные у Рибо, начинают срачиваться с практикой работы актера над собой, окрашивая многие опыты ранней Системы.

В рукописи «Программа статьи: моя система» аффективная память называется среди важнейших элементов «правильного самочувствия» актера,

¹ Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве // Собр. соч.: В 9 т. Т. 1. С. 320–321.

² Там же. С. 371.

³ В материалах к книге «Моя жизнь в искусстве» (Архив Музея МХАТ. Ф. К. С. Станиславского. № 42) есть запись Станиславского о встрече «с одним очень образованным и начитанным человеком, который в разговоре случайно бросил такую фразу. “Вы знаете, — говорил он мне, — что переживание и творчество артиста основаны на воспоминаниях *эффективных* (курсив мой. — С. Ч.) чувств и памяти?”» (см.: Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского: В 4 т. М., 1971. Т. 2. С. 128; в издании 2003 года эта ошибка исправлена).

отдельной строкой Станиславский выделяет необходимость «соответствующих упражнений» для «возбуждения аффективных переживаний и аффективной памяти»¹. В это же время он активно изучает книгу Рибо «Аффективная память» и делает выписки из его же «Психологии внимания»². Именно в этот период в работах Станиславского появляется еще один элемент, *необходимый*, как он пишет, для верного творческого самочувствия³. Этот элемент — *логика чувств*. Стоит обратить внимание на дословное совпадение с названием одной из книг Рибо.

Идеи Рибо оказались так близки Станиславскому, что впоследствии ему кажется, что он пользовался термином «аффективная память» чуть ли не с начала XX века. В книге «Моя жизнь в искусстве» (1926) Станиславский вспоминает о попытках «расшевелить... аффективную память» актеров даже при работе 1903 года над «Вишневым садом»⁴. Конечно, здесь Станиславский допускает анахронизм, и эта ошибка свидетельствует, что, даже не получив «подсказки» Рибо и не зная термина «аффективная память», будущий создатель Системы уже опирался на этот механизм человеческой чувственной памяти. Но начиная с 1909 года термин аффективная память действительно употребляется Станиславским и в репетициях, и в теоретических записях устойчиво и последовательно.

Станиславский всемерно настаивает, что актер может и должен жить в роли не чужими, а только своими собственными чувствами. В поисках материала, нужного для создания сценического образа, он должен все время обращаться к своей жизни, к личному опыту, искать в нем знакомые ему чувствования, *аналогичные* с переживаниями его персонажа. Именно с помощью аффективной памяти актер может вызывать в себе нужные по ходу действия пьесы переживания, испытанные когда-то при соответствующих обстоятельствах его собственной жизни. Г. В. Кристи подчеркивает принципиальность этой позиции: «Станиславский всегда считал жизненный опыт актера шире



К. С. Станиславский в роли Штокмана.
Г. Ибсен «Доктор Штокман». МХТ, 1900.
Скульптура С. Н. Судьбинина

¹ Станиславский К. С. Программа статьи «Моя система». Июнь 1909 г. Архив Музея МХАТ. Ф. К. С. Станиславского. № 628. Л. 46–47.

² См.: Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского: В 4 т. Т. 2. С. 194.

³ См.: Кристи Г. В. Книга К. С. Станиславского «Работа актера над собой» // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. С. XX.

⁴ См.: Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве // Собр. соч.: В 9 т. Т. 1. С. 345.

и интереснее его актерского опыта. Поэтому вслед за Щепкиным он требовал от актера в работе над ролью “идти от жизни”, а не от привычных условностей сцены...»¹.

У Станиславского записан его диалог с артисткой Ольгой Гзовской. Они репетируют комедию «Хозяйка гостиницы» (1913). Мирандолина — Гзовская в обиде на Кавалера. «У вас была в жизни аналогичная обида? Вспомните». — “Вспомнила”. — “Так скоро? Это не то”»².

Этот эпизод хорошо выявляет, что создатель Системы, по словам И. Н. Соловьевой, «отличал память-констатацию и память, включающую все существо, возвращающую звук, ритм, чувство. Питательна для художника только она, и Станиславский в высшей степени одарен именно ею»³. Здесь точно подмечено ясное понимание Станиславским связи аффективной памяти и памяти органов чувств, затрагивающих «все существо» актера. (Заметим на будущее, что именно эта взаимосвязь станет принципиальной для дальнейшего использования концепции аффективной памяти в творчестве Болеславского и Страсберга.)

В первой половине 1910-х годов Станиславский строит репетиционную работу в МХТ именно на привлечении аффективной памяти. В период репетиций Пушкинского спектакля⁴ Станиславский записывает последовательность работы над ролью: «...1. Материал надо брать из своей жизни и из своей аффективной памяти; 2. Надо из этого материала создавать свою аналогичную жизнь...»⁵, т. е. аффективная память — основа, отправная точка творческой работы.

И в Первой студии использование аффективной памяти для создания творческого самочувствия стало одной из центральных педагогических задач. Действительно, кто, как не Л. А. Сулержицкий — мореплаватель и режиссер, толстовец и плотник, садовник и писатель, который, казалось, прожил десяток судеб до прихода к главному делу своей жизни, мог служить наглядным примером чудодейственных возможностей аффективной памяти. Ведь его собственное творческое самочувствие так наглядно возникало через чувственную конкретику его рассказов-воспоминаний. Недаром Леонид Андреев писал, что Сулер, «как электрический скат... был заряжен необыкновенной живучестью (курсив мой. — С. Ч.) и той кипучей силой, что кажется почти неистощимой в своих разнообразных проявлениях и неутомимом движении. Он и пел прекрасно и, захоти, рассказывал чудесно, в литературную ткань рассказа вплетая,

¹ Кристи Г. В., Прокофьев В. Н. Комментарии // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. С. 477.

² Цит. по: Соловьева И. Н. Книга о счастье // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 1. С. 19.

³ Там же. С. 18–19.

⁴ Пушкинский спектакль Художественного театра (1915) состоял из трех частей — «Пир во время чумы», «Каменный гость» и «Моцарт и Сальери». Постановка и оформление — А. Н. Бенуа, режиссеры — К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко.

⁵ Станиславский К. С. История одной роли (о работе над ролью Сальери) // Собр. соч.: В 9 т. М., 1991. Т. 4. С. 44.

с искусством талантливого имитатора, подлинные слова и жесты каких-нибудь сартов или иных восточных людей»¹.

В 1914 году, внедряя идеи Станиславского—Рибо в театральную практику, Вахтангов внятно развивает мысль о том, что аффективные чувства — это *вторичные чувства*. Он намечает следующую последовательность создания «аффективной жизни», т. е. сценической жизни в театре переживаний, — «сначала круг внимания, затем задача и затем, как результат ее разрешения (вернее сказать, разрешения), аффективные чувства»².

Процитируем фрагменты лекции молодого режиссера-педагога Вахтангова достаточно подробно, их методическая ясность не потеряла значения и сегодня³.

«Источником наших сценических, не похожих на жизненные, особенных чувств являются не условные поводы, а наша способность к повторным переживаниям... — пишет Вахтангов. — И это повторное переживание не тождественно с нашими жизненными переживаниями. Потому мы наши сценические чувства в отличие от жизненных будем называть *аффективными чувствами*. Они управляются совершенно другими законами, чем те, которые управляют нашими чувствами в жизни. Кроме аффективных (повторных) чувств, у нас может быть на сцене, и даже непременно имеется, также и жизненное чувство. Но это жизненное чувство может быть только одним из двух: или мне приятно, что я хорошо переживаю аффективные чувства, или же мне неприятно, если я их переживаю скверно, неискренне. Когда я уйду со сцены, когда моя роль сыграна, то все мои аффективные чувства тотчас же меня покидают, и остается только какое-либо из этих двух жизненных чувств»⁴.

Простым примером Вахтангов поясняет существенное различие в природе «аффективных переживаний» и их жизненной основы: «В жизни, если мы пережили, например, горе, то разве мы можем в одну минуту от него освободиться или, еще больше, в пять минут перейти к столь же искренней радости. На сцене же сплошь и рядом актеру, пережившему в одном акте сильнейшее горе, следующий акт приходится начинать с беззаботного веселья, и наоборот»⁵. При этом Вахтангов подчеркивает, что вторичные чувства непременно «являются своими собственными чувствами актера, и из этих своих чувств актер создает требуемый образ»⁶.

¹ Л. А. [Андреев Л. Н.]. Сулержицкий // Русская воля. 1916. № 5. 19 дек. См. также: Сайт «Леонид Андреев». Андреев Л. Н. Л. А. Сулержицкий // URL: http://andreev.org.ru/biblio/Ocherki_Fel/LAS.html (дата обращения 25.08.2011).

² Вахтангов Е. Б. Записки, письма, статьи. С. 284.

³ К сожалению, лекции Е. Б. Вахтангова в Студенческой драматической студии, записанные учениками в октябре 1914 года, которые являются ценнейшим материалом, характеризующим педагогику раннего периода Системы, после 1939 года не переиздавались (см.: Вахтангов Е. Б. Записки, письма, статьи. С. 277–287).

⁴ Там же. С. 283–284.

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 284.

И Михаил Чехов, впоследствии оппонировавший Станиславскому по вопросам использования аффективной памяти, в 1910-е годы согласен с учителем. И хотя прав А. А. Кириллов, что уже в репетициях «Чайки» 1917 года любимый ученик «впервые позволил себе противоречить Станиславскому»¹ и что «последующая объективация собственных взглядов М. Чехова на актерское искусство началась с принципиального отказа от опоры на личные переживания и “аффективную память”»², даже в конце 1910-х годов Чехов-педагог и Чехов-популяризатор Системы активно использует представления Станиславского об аффективной памяти. В своей попытке изложить основы системы Станиславского, предпринятой в двух статьях 1919 года, Чехов сосредотачивает свое внимание только на трех элементах — аффективной памяти, внимании и воображении. Вполне по Станиславскому он определяет, что «аффективное воспоминание есть воспоминание об известном прожитом чувстве, снова перешедшем в переживание», и утверждает, что «ученик должен научиться создавать себе известное заказанное настроение путем “аффективных воспоминаний” и с этим настроением выполнять задачи»³.

Даже в 1923 году — уже на пороге второмхатовской жизни, пройдя опыт работы в последних спектаклях Вахтангова, — на вопрос анкеты Государственной Академии художественных наук, служат ли жизненное событие или *собственное жизненное переживание* материалом для его актерской работы, Чехов по-прежнему отвечает утвердительно.

И Валентин Смышляев, другой первостудиец, в книге 1921 года «Теория обработки сценического зрелища» посвящает целую главу — она называется «Чувства воспоминания» — принципам использования аффективной памяти⁴.

Таким образом, концепция использования аффективной памяти как ведущего элемента в создании творческого самочувствия актера не только была развита Станиславским теоретически и стала основой его репетиционной методики 1910-х годов, но и повсеместно использовалась его учениками, выходя в 1910–1920-е годы за пределы МХТ и его Первой студии.

Йога входит в работу актера над собой

Уделяя ведущее внимание аффективной памяти, Станиславский, естественно, продолжал исследование других открытых им элементов творческого самочувствия, искал способы их тренинга и развития. Ведь непрестанное упражнение элементов в подготовительной работе актера и есть его *работа над собой*. В течение 1910-х годов Станиславским ведется

¹ Кириллов А. А. Чехов играет Чехова // Вопросы театра. 2008. № 3–4. С. 256.

² Там же. С. 259.

³ Чехов М. А. Литературное наследие: В 2 т. М., 1995. Т. 2. С. 37.

⁴ См.: Смышляев В. С. Теория обработки сценического зрелища. Ижевск, 1921; Техника обработки сценического зрелища. 2-е изд., испр. и доп. М., 1922. С. 26–31.

тренинг и мышечной свободы, и сосредоточенности, и чувства правды, и аффективной памяти.

Важнейшим фактором разработки этого тренинга стало знакомство Станиславского с идеями и практикой йоги. Ярче всего ее влияние проявилось в работе Первой студии, где йога сыграла существенную роль в формировании почти всех первостудийцев (в наибольшей мере это прослеживается в творческих судьбах М. Успенской, Р. Болеславского, В. Смышляева, В. Соловьевой, М. Чехова).

Однако значимость влияния йоги на систему Станиславского в советском театроведении постоянно принижалась, а порой и вовсе отрицалась. В основе этого лежали, разумеется, идеологические мотивы — ведь нельзя же было допустить, что классик театрального искусства соцреализма черпал из «мистического учения индийских отшельников». Поэтому уже с конца 1920-х годов началось замалчивание одного из важнейших источников Системы, помноженное на почти полное отсутствие упоминаний о йоге в письменных трудах самого Станиславского, который вынужден был заниматься самоцензурой. И с течением времени отрицание связей Системы и многовековой древнеиндийской философии и практики осуществлялось все более агрессивно. «В реалистическом театре нет и не может быть никакого места для буддизма с его мистическим, реакционным бредом»¹, — пишет Н. А. Абалкин в книге «Система Станиславского и советский театр».

В. Н. Галендеев справедливо подытоживает: «О Станиславском любили писать, особенно в пятидесятые — шестидесятые годы, что он, дескать, пережил на рубеже веков и в первое (“декадентское”) десятилетие века кратковременное и не такое уже глубокое увлечение философией индийских йогов с их учением о пране — таинственной внутренней душевной субстанции, которая служит для связи человеческой души с космосом (или, если перевести на язык более близкий раннемхатовскому мировоззрению, с Мировой душой). Считалось, что Станиславский быстро и успешно преодолел влияние философии далеких индусов и все претворил в материалистическом понятии действия, где уже нет места никакой “мистике”»².

В книге «Станиславский и йога» и предшествующих ей статьях³ мы доказываем обратное. В этих работах было предпринято детальное (и по оценке В. В. Иванова, первое в отечественном театроведении «аналитическое и системное»⁴) исследование влияния йоги на Систему, включающее подробное текстологическое сравнение основных трудов ее создателя

¹ Абалкин Н. А. Система Станиславского и советский театр. 2-е изд. М., 1954. С. 117.

² Галендеев В. Н. Учение К. С. Станиславского о сценическом слове. С. 105.

³ Черкасский С. Д. Станиславский и йога. СПб., 2013; Черкасский С. Д. Станиславский и йога: Опыт параллельного чтения // Вопросы театра. Prosaenium. 2009. № 3–4. С. 282–300; Черкасский С. Д. Йогические элементы системы Станиславского // Вопросы театра. Prosaenium. 2010. № 1–2. С. 252–270.

⁴ Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства: В 2 т. Т. 2. С. 74.



Сын Станиславского И. К. Алексеев и Н. В. Демидов.
Бретань, Франция, 1911



Н. В. Демидов. Медитация. 1915–1916

с книгами йога Рамачараки, которые послужили основным источником для Станиславского. Кроме того были проанализированы записи репетиций Станиславского, свидетельства актеров МХТ и учеников его студий.

Думается, что кропотливо собранные упоминания йоги в текстах Станиславского разных лет, расшифрованные отсылки к йоге, не указанные самим Станиславским по цензурным причинам¹, и сравнение положений Системы с книгами йога Рамачараки «Хатха-йога» и «Раджа-йога», приведенные в нашей книге, убедительно показывают необходимость рассматривать влияние йоги на Систему как фактор отнюдь не кратковременный или быстро изжитый. Напротив, было доказано, что подспудное влияние йоги на Станиславского продолжалось всю его творческую жизнь, многие идеи йоги были им органично заимствованы и с какого-то момента воспринимались как свои собственные, а примеры и образы из йоговской теории и практики он использовал постоянно.

Станиславского познакомил с учением йогов в 1911 году Н. В. Демидов. Именно он — воспитатель сына Станиславского, бывший студент-медик Московского университета, изучавший тибетскую медицину в петербургской русско-бурятской школе П. А. Бадмаева², — предложил вниманию Константина Сергеевича книги йога Рамачараки, которые Станиславский тут же и прочел.

¹ В результате цензурного давления на Станиславского в середине 1920-х — 1930-х годов слова «йога» нет уже в «Моей жизни в искусстве» (1926), нет его и в русском издании «Работы актера над собой в творческом процессе переживания» (1938), хотя в предшествующем ему американском издании этой книги (1936) оно присутствует.

² Петр Александрович Бадмаев (??–1920) — врач тибетской медицины, первым перевел на русский язык трактат «Чжуд-Ши»; крестник императора Александра III; лечил членов семьи Николая II.

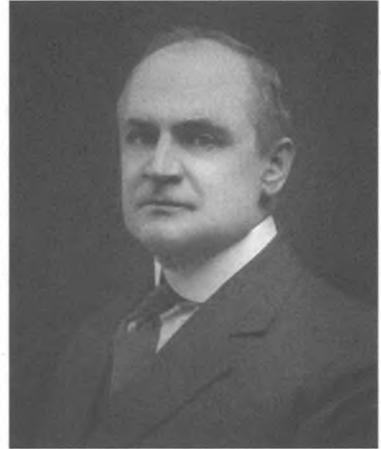
В личной библиотеке Станиславского, которая ныне находится в музее МХАТ, хранятся обе эти книги — «Хатха-Йога. Йогийская философия физического благосостояния человека» и «Раджа-Йога. Учение йогов о психическом мире человека», в которых Станиславский пытался найти ответ на интересующие его вопросы творчества.

В своих текстах Рамачарака — а под псевдонимом йога Рамачараки скрывался американский автор Уильям Аткинсон (William Atkinson, 1862–1932) — намеренно приближал древнее индийское учение к западному сознанию, и этот фактор, естественно, облегчил вхождение йоговских принципов в систему мышления Станиславского. Книги Рамачараки были необычайно популярны во всем мире, за десять лет, с 1903 года, было издано более десяти названий. Продолжают они переиздаваться и по сей день — и на английском, и на русском, и для многих читателей остаются — как и для Станиславского сто лет назад — введением в систематическое познание йоги¹.

Хотя, по некоторым сведениям, Станиславский мог быть знаком с идеями индийских философов и раньше². Это не удивительно — интерес к Востоку пронизывал русское искусство рубежа веков³. Но если свидетельства о раннем интересе Станиславского к йоге отрывочны и отчасти являются догадками, то в использовании им йоги после 1911 года — года знакомства с «Хатха-йогой» Рамачараки — сомневаться не приходится.

Территорией для внедрения древнеиндийской практики в воспитание актера становится Первая студия, где «импровизации перемежаются чтением “Хатха-йоги”»⁴.

Эта книга ходит по рукам, становится обязательным чтением. Вахтангов пишет студийцам в мае 1915 года: «Купите “Хатха-йога” Рамачарака. И от меня подарите Экземплярской. Пусть внимательно прочтет и летом *обязательно* делает упражнения отдела по дыханию и о “пране”»⁵.



Уильям Аткинсон, автор книг, выходящих под именем Рамачараки

¹ См., например: *Рамачарака. Хатха-йога: Учение йогов о физическом здоровье*. СПб., 1991; *Рамачарака. Раджа-йога: Учение йоги о психическом мире человека*. Ростов н /Д, 2004; *Рамачарака. Хатха-йога: Йогийская философия физического благосостояния человека*. М., 2007.

² Согласно А. Л. Фовицкому, Станиславский использовал йоговские упражнения в работе над «Дядей Ваней» во время гастролей 1906 года (см.: *Fovitzky A. The Moscow Art Theatre and Its Distinguishing Characteristics*. NY: A. Chernoff, 1923. P. 42).

³ Вероятно, в деле приобщения Станиславского к философии индуизма сыграл роль и Л. А. Сулержицкий, не только сведущий в восточном спиритуализме, но и знакомый с медитативной практикой духоборов.

⁴ Полякова Е. И. Театр Сулержицкого: Этика. Эстетика. Режиссура. М., 2006. С. 184.

⁵ Е. Б. Вахтангов — Студии. 5 мая 1915 г. // Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства: В 2 т. Т. 2. С. 93.

А от самой Веры Экземплярской, которая была ученицей Первой студии, Вахтангов требует отчета: «Когда прочтете “Хатха-йогу”, напишите мне»¹.

Важное свидетельство популярности йоги среди студийцев находим и у Болеславского, который вспоминал, что дискуссии в Студии «не умолкали ни на минуту, разве что когда мы были на сцене или в классе», и определял их главные темы: «Мы горячо спорили о первопричинах ритма, о связи сознания и эмоций, о применении йоги в искусстве актера»².

Приведенные выше воспоминания Б. М. Сушкевича о репетиции чеховской «Ведьмы» (когда актеры в «кабинках» почти беззвучно воздействовали друг на друга) дает представление о том, как идеи, вычитанные из йоговских книг, проверялись на практике³. Сушкевич не может произнести это вслух (год публикации воспоминаний — 1933-й), но описанные упражнения — не что иное, как упражнения на излучение праны.

Свободнее в своих высказываниях актриса Первой студии Вера Соловьева⁴, которая, уже находясь в Америке, вспоминала: «Мы много работали над концентрацией внимания. Это называлось “войти в круг”. Мы воображали круг вокруг нас и посылали лучи “праны” в пространство и для общения друг с другом. Станиславский говорил: пошлите прану сюда — я хочу передать ее кончиками пальцев, пошлите Богу, небесам... своему партнеру. Я верю в мою внутреннюю энергию, и я выпускаю ее — я распространяю ее»⁵.

Использование в упражнениях «праны» — индусской концепции жизненной энергии — безусловное свидетельство применения в практике Первой студии собственно йоговских техник. Согласно исследованию Е. И. Поляковой, первостудийцы штудируют «популярное изложение “Хатха-йога” — тех упражнений и опытов индийских йогов, которые помогают им достигать абсолютной сосредоточенности. <...> Студийцы “лучеиспускают” и “лучевоспринимают”, “замыкаются в круг”, тренируют наблюдательность, упражняются в “создании творческого самочувствия”»⁶. «Станиславский сам займется упражнениями по йоге, в них найдет “круг внимания” и возможности обращения к скрытым источникам энергии человека»⁷.

Опыт приобщения к йоге в Первой студии остался со многими студийцами на всю жизнь, а упражнения, уходящие корнями в йогу, надолго

¹ Е. Б. Вахтангов — Студии. 5 мая 1915 г. // Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства: В 2 т. Т. 2. С. 94.

² *Boleslavski R. Lances Down*. Indianapolis: The Bobbs-Merill Co., 1932 P. 55–56.

³ См.: Сушкевич Б. М. Семь моментов работы над ролью. С. 11.

⁴ Вера Васильевна Соловьева (1892–1986) — актриса МХТ и Первой студии (Ио в «Гибели “Надежды”», слепая Берта в «Сверчке на печи»), в МХАТ 2-м сыграла королеву в «Гамлете». Играла в театре Мих. Чехова, с 1935 года работала в США, где основала Актёрскую студию Веры Соловьевой.

⁵ Цит. по: Gray P. *The Reality of Doing: Interviews with Vera Soloviova, Stella Adler, and Sanford Meisner* // *Stanislavski and America: An Anthology from The Tulane Drama Review* / Ed. E. Munk. Greenwich, Conn.: A Fawcett Premier Book, 1967. P. 202.

⁶ Полякова Е. И. Станиславский. М., 1977. С. 302.

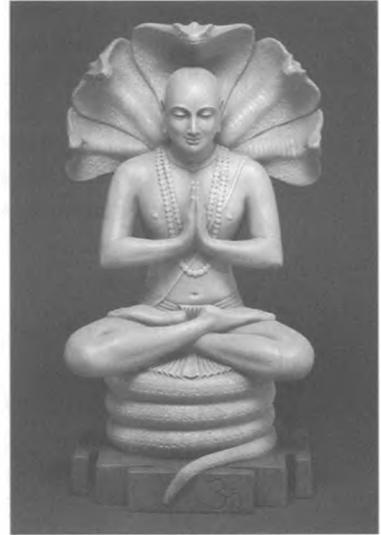
⁷ Полякова Е. И. Театр Сулержицкого: Этика. Эстетика. Режиссура. С. 184.

вошли в их практику. Книга «Станиславский и йога» дает примеры этого в творчестве Михаила Чехова (который нашел отголоски йоги в теософии Рудольфа Штейнера и рассматривал излучение как один из важнейших приемов актерской психотехники), Ричарда Болеславского и Марии Успенской (об «упражнениях души» в их нью-йоркском Лабораторном театре и приверженности буддизму Успенской мы еще будем говорить во второй части книги), Валентина Смышляева, который через всю свою творческую жизнь пронес интерес к восточной эзотерике и стал рыцарем «ордена Света»¹.

Среди многочисленных пометок Станиславского в экземпляре «Хатха-йоги», хранящемся в архиве МХТ, есть важнейший абзац, содержащий предостережение тем, кто рассматривает йогу как набор физических трюков или просто восточную форму физической культуры. Станиславский понимал, что для актера самое ценное в йоге — именно глубинная согласованность внешних физических упражнений и духовного воспитания, связь непрерывной череды упражнений, пронизанных восходящей линией самосовершенствования. Так йога закладывала основы целостного, холистического видения человека даже в период, когда Станиславский подчеркнуто разделял внутреннюю и внешнюю технику актера.

Знакомство Станиславского с книгами Рамачарки происходило в период, когда он уже начал создавать Систему в терминах ее составных «элементов». И еще до встречи с йогой, среди элементов, необходимых для верного творческого самочувствия, им были названы *ослабление и напряжение мышц, общение, творческая сосредоточенность* (или *круг сосредоточенности*)².

Но именно йога дала Станиславскому надежную *технику* для развития этих (*освобождение мышц*³, *общение*⁴, *внимание*⁵) и ряда других элементов Системы (*видения*⁶, *«я есмь»*⁷). Кроме того Станиславский использует йоговскую концепцию *праны*, опирается на йоговские представления о *солнечном сплетении* как о центре эмоционально-психической жизни, в противовес головному мозгу как носителю сознания (любопытны практические рекомендации Станиславского по использованию этих



Патанджали, автор-составитель «Йога-сутры». II в. до н. э.

¹ См.: Черкасский С. Д. Валентин Смышляев — актер, режиссер, педагог. С. 26–30.

² Станиславский К. С. Программа статьи «Моя система». Июнь 1909 г. Архив Музея МХАТ. Ф. К. С. Станиславского. № 628. Л. 46–48.

³ См.: Черкасский С. Д. Станиславский и йога. С. 50–52.

⁴ См.: Там же. С. 52–58.

⁵ См.: Там же. С. 58–60.

⁶ См.: Там же. С. 60–63.

⁷ См.: Там же. С. 71–75.

центров в процессе сценического монолога¹). Он справедливо усматривает параллели между положениями йоги о пране и уже усвоенными им идеями Т. Рибо, подарившего Системе не только понятие «аффективной памяти», но и термины «излучение» и «влучение», или «лучеиспускание» и «лучевосприятие», принципиальные для описания процесса общения по Станиславскому².

Таким образом, йоговские принципы пронизывают все исследования психотехники актера в ранний период Системы. Не потеряли они своего значения и впоследствии, поэтому мы вернемся к этой теме при разговоре об эволюции Системы в 1920-е и в 1930-е годы в третьей части книги.

Теперь же необходимо обратить внимание на то, что знакомство Станиславского с теорией и практикой йоги не только привнесло новое понимание уже освоенных элементов, перечисленных выше, но и обогатило Систему элементами и положениями, ранее в ней отсутствовавшими.

Сверхсознание.

«К бессознательному через сознательное»

Именно из йоги Станиславский почерпнул концептуальную идею связи творческого состояния и *бессознательного*, заимствуя представление о *сверхсознании* как источнике творческой интуиции и трансцендентального знания. Эта идея пронизывает все дальнейшие поиски Станиславского начиная с середины 1910-х годов. Лозунг, провозглашенный на первой репетиции «Села Степанчиково» Достоевского (1916), — «к бессознательному через сознательное» — был в дальнейшем повторен создателем Системы бесчисленное множество раз. А в конце жизни, в предисловии к «Работе актера над собой» (1938), Станиславский будет указывать на ключевое значение ее шестнадцатой главы «Подсознание в сценическом самочувствии артиста», в которой для него — «суть творчества и всей “системы”»³.

Для Станиславского бессознательная жизнь человека распадается (в согласии с представлениями йогов) на две составляющие — подсознание, которое есть в каждом индивидуальном человеке, и сверхсознание, которое превосходит индивидуума, своего рода высшее сознание, область трансцендентного. Искусство прикасается именно к этой *Высшей составляющей*, приоткрывает ее и именно поэтому может говорить поверх культур, веков, индивидуальных различий. Весь эмоциональный и, смею сказать, религиозный пафос Станиславского относительно «тайн животворящей природы», все его театропонимание связано с открытием этого чудесного феномена человеческой психики.

¹ См.: Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 2. С. 323. См. также: Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского: В 4 т. Т. 2. С. 332.

² См.: Черкасский С. Д. Станиславский и йога. С. 53–54.

³ Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 2. С. 41.

При этом роль сверхсознания в системе элементов творческого самочувствия по Станиславскому настолько велика, что многие исследователи театра, незнакомые со связями системы Станиславского и учения йоги, даже уверены, что именно Станиславский ввел это понятие и сам новый термин — *сверхсознание* — в психологию и в науку о творчестве актера¹.

Однако сам Станиславский еще в рукописи 1916–1920 годов «Работа над ролью. “Горе от ума”», размышляя над этим важнейшим для него вопросом, берет в союзники йогов. Так, утверждая, что «единственный подход к бессознательному — через сознательное» и что «единственный подход к сверхсознательному, ирреальному — через реальное, через ультра-натуральное, то есть через органическую природу»², Станиславский открывает источник своего понимания предмета: «Индусские йоги, достигающие чудес в области под- и сверхсознания, дают много практических советов в этой области. Они также подходят к бессознательному через сознательные подготовительные приемы, от телесного — к духовному, от реального — к ирреальному, от натурализма — к отвлеченному. И мы, артисты, должны делать то же»³.

При этом Станиславский нигде строго не определяет, что такое сверхсознание и подсознание. Наверное, потому, что каждый артист хоть раз в жизни да испытывал могучую силу вдохновения, когда в свои права вступает именно оно — сверхсознание. А тому, кто этого не испытывал, — все равно не объяснить. Поэтому в разговоре об этом элементе «нашей чудодейственной природы» Станиславскому оказывается ближе образный подход. Так, американское издание «Работы актера над собой» (1936) содержит абзац, который из русского издания был изъят цензурой или самим Станиславским. Когда Названов работает над этюдом сжигания денег, он, по словам Торцова, оказывается на берегу «океана подсознания», приливы которого накатывают на него. Торцов метафорически оценивает включенность ученика, говоря о волнах этого прилива. Когда Названов бессознательно теребит обертку пачки денег, Торцов говорит, что он «на пороге», когда Названов, продолжая этюд, смотрит на часы, Торцов говорит о «большой волне», когда Названов пристально оценивает произошедшее, Торцов комментирует, что вода добралась до его пояса, а когда Названов погружается в сосредоточенную неподвижность, Торцов шепчет зрителям: «Сейчас он в океане подсознания»⁴.

В этом фрагменте словарь Станиславского, заимствованный из йоги, неожиданным образом оказывается близким и понятным американцам,

¹ Такие утверждения можно встретить в: *Manderino N. Stanislavski's Fourth Level: A Super-conscious Approach to Acting*. Los Angeles: Manderino Books, 2001. P. 4; а также в: *Stanislavski and America: An Anthology from The Tulane Drama Review*. P. 104.

² *Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 4. С. 141.*

³ Там же. С. 142.

⁴ *Stanislavski C. An Actor Prepares*. NY: Theatre Arts Books, 1936. P. 274–275. Это различие русского и английского текста книги Станиславского было впервые подмечено Ш. Карнике. См.: *Carnicke S. Stanislavsky in Focus*. 2nd ed. London; NY: Routledge, 2009. P. 167.

чь предствления о психологии человека к 1930-м годам во многом обязаны теориям Фрейда. Как замечает Ш. Карнике, для американского читателя образ *океана подсознания* «мог легко напомнить фрейдовский психоанализ религиозности как «океанического чувства», и на самом деле ассоциации с религиозными чувствами здесь вполне уместны. И хотя Станиславский, наверное, отверг бы темный, скрытый фрейдистский взгляд на подсознание, он вполне принял бы вышеупомянутую духовную ассоциацию. Ведь толстовское «переживание», как желаемое творческое состояние актера на сцене, во многом перекликается с восточной духовностью, стоит только вспомнить описание Йогонанды медитации как момента «океанической радости»¹. Актер, как и йог, захваченный творческим самочувствием, испытывает нечто подобное, когда его ум, тело и душа объединяются не только друг с другом, но и с партнерами на сцене и присутствующими в зале»².

На протяжении долгого времени толкователи Станиславского пытались представить дело таким образом, что термины «сверхсознание» и «подсознание» — синонимы. А комментарии 1957 года к собранию его сочинений и вовсе сообщают, что «сверхсознание» — термин, некритически заимствованный Станиславским из идеалистической философии и психологии. <...> В конце 20-х годов Станиславский отказался от термина «сверхсознание» и заменил его термином «подсознание», который более точно выражает его взгляды на природу творчества актера и находится в соответствии с современной научной терминологией»³.

Однако прав А. М. Смелянский в том, что сегодня «не только театроведы, но и психологи пытаются осмыслить в научном плане некоторые практические наблюдения Станиславского, в частности, настойчивое разделение им понятий «подсознания» и «сверхсознания» артиста»⁴. Смелянский ссылается на П. В. Симонова, который полагает, что Станиславский не просто употребляет синонимические слова, но обнаруживает чрезвычайно глубокое и существенное различие двух механизмов, участвующих в творческом акте. Сверхсознание есть особый вид неосознаваемого психического. Если подсознание заведует сугубо индивидуальными приспособительными реакциями организма, автоматизированными навыками, оттенками эмоций и их внешним выражением, то сверхсознание участвует «в формировании гипотез, «бескорыстных» (познавательных) мотиваций» и «осваивает те сферы действительности, прагматическая ценность которых сомнительна, неясна»⁵. Именно сверхсознание артиста является областью «открытий,

¹ *Yogananda P. Autobiography of a Yogi. Los Angeles: Self Realization Fellowship, 1993. P. 167.*

² *Carnicke S. Stanislavsky in Focus. 2nd ed. P. 167.*

³ *Кристи Г. В., Прокофьев В. Н. Комментарии // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. С. 495.*

⁴ *Смелянский А. М. Профессия — артист // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. С. 26.*

⁵ *Симонов П. В. Категория сознания, подсознания и сверхсознания в творческой системе К. С. Станиславского // Бессознательное. Т. 2. Тбилиси, 1978. С. 524–525.*



Патанджали

изобретений, новостей. Сверхсознание открывает неизвестное, подсознание подбрасывает штамп. В источнике сверхсознания формируются самые сумасшедшие творческие проекты, самые неожиданные художественные гипотезы, которые в большой степени противостоят консерватизму сознания, охраняющего нас от всего случайного, сомнительного, не апробированного практикой»¹.

Конечно, не только учение йоги подводило Станиславского к такому пониманию психической жизни человека и баланса его сознательной и бессознательной жизни. Схожее структурирование бессознательного существовало и в европейской мысли, современной Станиславскому. Поэтому создатель Системы мог также опираться на труды немецкого философа Эдуарда фон Гартмана (1824–1906), чья книга «Философия бессознательного» (1869) была необычайно популярна в России в течение многих лет². А в личной библиотеке Станиславского хранятся выписки из

¹ Смелянский А. М. Профессия — артист // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. С. 26.

² Анализ структуры бессознательного по Гартману, схожей с представлениями Станиславского, приведен в: Ellenberger H. The Discovery of the Unconscious: The History and Evolution of Dynamic Psychiatry. NY: Basic Books, 1970. P. 210.

статьи 1915 года «Подсознание и его патология»¹ С. Л. Суханова, обсуждающей взаимоотношения между сознательным «Я» и подсознанием.

Представляется, что такой «замес» из разных источников стал возможным для Станиславского потому, что, создавая книги под псевдонимом Рамачараки, американец Аткинсон свободно смешивал идеи йоги с более близкими по времени теориями². И такое сращивание западных и восточных взглядов на феномен бессознательного оказалось вполне плодотворным.

В результате Станиславский действительно черпает из многих источников. Так, рассматривая феномен памяти, он, как фон Гартман, полагает память складом бессознательного и, как И. М. Сеченов, считает, что память собирает следы впечатлений от воздействий окружающего мира, которые мы получаем через органы чувств нашей нервной системы³. Верный принципу «понять — значит почувствовать», Станиславский пропускает научные положения через сравнение с собственным опытом. И приводит пример механизма долгосрочной работы памяти, связанный со своими детскими впечатлениями от посещения оперы, когда музыка была еще скучна ребенку: «...сила впечатлений была огромна, но не осознана тогда, а воспринята органически и бессознательно, не только духовно, но и физически. Я понял и оценил эти впечатления лишь впоследствии, по воспоминаниям»⁴.

Сегодня, проследивая связь Системы с йогой и с немецкой философией XIX века, мы можем восстановить в правах исходную мысль Станиславского. Как пишет П. В. Симонов, «проницательно уловив недопустимость объединения термином “подсознание” всего, что не осознается — от деятельности внутренних органов до творческих озарений, — великий и глубокий мыслитель К. С. Станиславский ощутил настоятельную нужду в каком-то другом понятии, которое обозначало бы только высшие и наиболее сложные механизмы творчества. Последнюю категорию неосознаваемых процессов он назвал “сверхсознанием”»⁵.

Станиславский видит подсознание как путь к сверхсознанию: «...чтоб завязать общение со своим сверхсознанием, надо, чтоб артист умел “взять некие пучки мыслей для того, чтоб их бросить в свой подсознательный мешок”. Пища для сверхсознания, материал для творчества заключается

¹ Суханов С. Л. Подсознание и его патология // Вопросы философии и психологии. 1915. Кн. 128 (III). С. 368–369.

² См.: Whyman R. The Stanislavsky System of Acting: Legacy and Influence in Modern Performance. Cambridge, UK; NY: Cambridge University Press, 2008. P. 89.

³ См.: Сеченов И. М. Рефлексы головного мозга // Сеченов И. М. Избранные произведения. М., 1952. Т. 1.

⁴ Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве // Собр. соч.: В 9 т. Т. 1. С. 70.

⁵ Симонов П. В. Сознание, подсознание, сверхсознание // Наука и жизнь. 1975. № 12. С. 46 или Симонов П. В. Категории сознания, подсознания и сверхсознания в творческой системе К. С. Станиславского // Бессознательное. Природа. Функции. Методы исследования. Том II. Тбилиси, 1978. URL: <http://psychologylib.ru/books/item/f00/s00/z0000029/st088.shtml> (дата обращения 18.12.2015).

в этих “неких пучках мыслей”¹. Этот пример из йоги встречается и в рукописи «Работа над ролью. “Горе от ума”», и в репетициях Достоевского².

Таким образом, идеи Станиславского о подсознании и сверхсознании укоренены в западноевропейской философии середины XIX века в соединении с идеями из Сеченова и Рибо и подтверждены его чтением по философии и практике йоги. Его практический опыт привел к убеждению, что многие творческие проблемы могут быть решены, если актер перестанет думать о них постоянно и позволит ответам возникать самими собой. Примером таких плодотворных вспышек подсознания могут служить как счастливая история создания роли доктора Штокмана Станиславским, так и более частный пример из восьмой главы «Работы актера над собой в творческом процессе воплощения», где Названов неожиданно почувствовал персонажа по имени «критикан» в результате случайно испорченного грима³. Собственно говоря, вся литература о театре полна рассказами о таких творческих озарениях. Механизмы возникновения вдохновения за счет предварительной работы подсознания описывают — каждый по-своему, но согласуясь по сути — и Суханов, и Рибо, и Рамачарака. В результате диалога с ними Станиславский хотя и не предлагает своего строгого определения подсознания или теории его механизмов, но активно включает представления о бессознательном, подсознательном и сверхсознательном в практическую работу актера. Для него — это тайна, управляемая природой и косвенно доступная через сознательную психотехнику актера.

Взаимосвязанная разработка трех проанализированных выше аспектов Системы (использование аффективной памяти, включение йоговских принципов в тренинг элементов творческого самочувствия и возникновение концепции сверхсознания) были основой работы Станиславского по развитию актерской техники в течение всей первой половины 1910-х годов. Перелом в воззрениях создателя Системы наступил, как и в 1906 году, вслед за кризисом Станиславского-актера.

Новый этап Системы

Как известно, первая половина десятых годов была отмечена удачами в применении Системы в спектаклях МХТ реалистической направленности — «Месяц в деревне» (1909), «Живой труп» (1911), «Провинциалка» (1912). Вместе с тем начиная с репетиций «Гамлета» (1910–1911) накапливаются проблемы — актер, занятый лишь *внутренней* техникой, теряет способность играть «сверхчеловеческие страсти» Шекспира или жанрово-острую или стилевую драматургию («Мнимый больной», 1913).

¹ Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 4. С. 144.

² См.: Станиславский репетирует: Записи и стенограммы репетиций / Сост. и ред. И. Н. Виноградская. М., 1987. С. 73–74.

³ См.: Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. М., 1990. Т. 3. С. 234–238 и далее.

По словам самого Станиславского, возникает «вывих между внутренними побуждениями творческих чувств (т. е. переживанием роли. — С. Ч.) и воплощением их своим телесным аппаратом»¹. Кульминация осознания этих проблем происходит в работе над Пушкинским спектаклем.

Создатель Системы, как всегда, беспощаден к себе. «Я жестоко провалился в роли Сальери», — с горечью пишет Станиславский-актер. «Но я не променяю этого провала ни на какие успехи и лавры: так много важного принесла мне моя неудача»², — продолжает уже Станиславский-исследователь. И ставит диагноз не только проблемам репетиционной работы 1915 года над «Моцартом и Сальери», но, косвенным образом, и всему раннему этапу Системы: «...чем больше я вкладывал чувства и духовного содержания, тем тяжелее и бессмысленнее становился текст, тем невыполнимее была задача»³. Творческая встреча Станиславского с пушкинским стихотворным словом, лаконизмом и музыкой речи поэта имела огромное значение и, как отмечает Т. И. Бачелис, «заставила пересмотреть всю наработанную к этому времени *внутреннюю технику*, задуматься снова над материалом актерского творчества и над важностью его *внешних выразительных средств* (курсив мой. — С. Ч.). В искания Станиславского вошло *слово*, которому он, увлекаясь психологией, уделял до этого мало внимания»⁴.

Так новый творческий кризис Станиславского — второй по значимости для истории его работы над «грамматикой актерского искусства» после кризиса 1906 года, связанного с ролью Штокмана, — приводит к решительному повороту в развитии Системы, к смене приоритетов в иерархии ее элементов. «*Правда чувств*», «*логика чувств*» как основной художественный материал актерского творчества сменилась «*правдой действия*» и «*логикой действия*». Чувство вместо предмета, материала и цели искусства стало одним из слагаемых сценического образа. Говоря словами историка театра: «Чувство было исключено из начального момента творчества — оно стало результатом верного действия...»⁵. И ведущим, основным элементом с годами становится именно действие. Произойдет это не вдруг, в ходе длительных экспериментов конца 1910-х — середины 1920-х годов.

Расширение диапазона исследований Станиславского (к элементам внутреннего творческого самочувствия прибавились элементы внешнего творческого самочувствия) и неизбежно последовавший за этим пересмотр принципов работы над ролью приводят к тому, что с десятых годов экспериментальная и литературная деятельность Станиславского начинает идти «параллельно по нескольким руслам “системы”». Постепенно на-

¹ Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 1. С. 426–427.

² Там же. С. 453.

³ Там же. С. 451.

⁴ Бачелис Т. И. Станиславский и Мейерхольд // Мейерхольд: режиссура в перспективе века. С. 483.

⁵ Там же. С. 484.

капливается материал не только для первой, но и для второй части книги «Работа актера над собой» (вопросы пластики, ритма, голоса, речи); возникают наброски «педагогического романа», относящиеся к работе актера над ролью; ведется также систематическая работа по подготовке книги о природе театрального искусства и различных направлениях в нем»¹.

Но предстояло пройти через еще один творческий кризис — кризис марта 1917 года, когда Станиславский «не разродился ролью» Ростанева в «Селе Степанчикове», чтобы не только произошел вышеописанный перелом в Системе, но и возникли предпосылки для ее перехода в новую, *синтезирующую* фазу.

По горькому замечанию И. Н. Соловьевой, причина неудачи Станиславского в не показанной публике роли Ростанева, которого он репетировал в сезоне 1916/17 года, остается «одной из загадок истории театра и психологии творчества»². Ведь, по многим свидетельствам, Станиславский «репетировал прекрасно»...

Рискнем предположить, что, поглощенный поэтапным налаживанием элементов Системы в процессе репетиций, прилюдно анализируя — в целях обучения Системе других актеров — свою внутреннюю технику, делая ее предметом аналитического рассмотрения, препарируя целостный и сокровенный творческий процесс, Станиславский парализовал свою могучую творческую природу. По образному определению Н. В. Демидова такого рода актерских ступоров при изучении, тренировке и налаживании элементов творческого самочувствия по отдельности, Станиславский-актер превратился в сороконожку, потерявшую способность ходить под гнетом размышлений, какая из ног должна начать движение. Это была катастрофа, после генеральной репетиции Станиславский был снят Немировичем-Данченко с роли. И принял решение — в тот момент ему было всего 54 года — никогда в жизни больше не браться за новые роли (лишь в силу необходимости, во время гастролей за рубежом в 1922–1924 годах он согласился играть воеводу Шуйского в старом спектакле «Царь Федор Иоаннович»).



Ф. М. Достоевский «Село Степанчиково и его обитатели». МХТ, 1917.
Ростанев — Н. О. Массалитинов

¹ Кристи Г. В. Книга К. С. Станиславского «Работа актера над собой» // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. С. XXII–XXIII.

² Соловьева И. Н. Станиславский // Московский Художественный театр: Сто лет. Т. 2. С. 165.

Система проверялась Станиславским на самом себе, и за соединение в одном лице испытателя и испытуемого приходилось дорого платить. То, что произошло на репетициях «Села Степанчикова», может быть названо (оставляя в стороне глубокую личную драму Станиславского-актера) кризисом *аналитического* подхода.

Ведь в этот период своего исследовательского творчества Станиславский шел путем естествоиспытателя-натуралиста. В 1926 году, когда он уже продвинулся в своих размышлениях гораздо дальше, чем в год «ростаневского» кризиса, Станиславский воссоздает программу исследовательских работ, начатых еще в 1906 году, в следующей логической последовательности. Первое: «к гениям на сцене почти всегда само собой приходит творческое самочувствие, притом в высочайшей степени и полноте»¹. Второе: «все люди от искусства, начиная от гения до простых талантов, в большей или меньшей степени способны доходить какими-то неведомыми интуитивными путями до творческого самочувствия»². Третье: «я задаю себе вопрос: нет ли каких-нибудь технических путей для создания творческого самочувствия?»³

И далее, демонстрируя дискретность в подходах к творческому самочувствию актера, Станиславский продолжает: «Если невозможно овладеть им сразу, то нельзя ли это *делать по частям*, — так сказать, *складывая его из отдельных элементов* (курсив мой. — С. Ч.)? Если надо каждый из них выработать в себе *отдельно*, систематически, целым рядом упражнений, — пусть!»⁴ И, может быть, в стремлении настроить легкомысленную актерскую братию на продолжительную работу Станиславский, сам невероятный труженик, усугубляет: «Раз что гениям дана от природы способность получать творческое самочувствие в полной степени, то, быть может, обыкновенные люди добьются приблизительно такого же состояния *после большой работы над собой* и хоть не в полной, высшей, а лишь в *частичной* мере (курсив везде мой. — С. Ч.)»⁵. В такой постановке вопроса не только суть аналитического этапа Системы, требующего овладевать элементами по отдельности и тщательно-долго. Здесь уже видится призрак знаменитых «долгостроев» в практическом применении Системы (например, в Оперно-драматической студии за два года пройдут лишь два акта чеховской пьесы — всё по частям, по отдельным линиям, которых с десятком).

Именно преподавая Систему по выше намеченному плану, помощник Станиславского Н. В. Демидов дойдет до спора с Учителем и возропщет против всех этих *отдельно, отдельных, по частям...* Но это произойдет позже, когда Н. В. Демидов останется один, за старшего «системщика» во время отъезда Станиславского в Америку.

¹ Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 1. С. 375.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 375–376.

Однако многие увидели опасности раньше. К 1915 году изначальная настороженность Немировича-Данченко к Системе решительно возросла, она кажется ему «настоящим ядом театра», он видит, что теория Станиславского «зарылась в путях и потеряла цель»¹.

Ему вторит А. Н. Бенуа (один из основоположников «Мира искусства») ставил в МХТ и Мольера, и Пушкина), уверенный в том, что Константин Сергеевич сам стал «мнимым больным» и «вообще ничего не видит, кроме той схоластики, которую он изобрел и которая грозит превратиться в нечто несравненно порочнее, нежели все прочие театральные схоластики»².

Да и актеры МХТ, с которыми Станиславский занимается «по системе», порой обманывают его, имитируя желанный для режиссера-педагога процесс. Горькие тому свидетельства — более поздние наблюдения М. А. Булгакова, давшие основу сатирическим страницам «Записок покойника» («Театрального романа»), или написанное Немировичем-Данченко на полях главы «Чувство правды и вера» из «Работы актера над собой» примечание: «Надо дать главу от актеров, как они обманывали Арк. Ник. (т. е. самого Станиславского. — С. Ч.)»³.

В этом почти неизбежном кризисе аналитического подхода — невероятный трагизм. Ведь избежать аналитического, скрупулезного «музыку я разъял, как труп» во вновь налаживаемом деле актерской науки, следующей исключительно законам природы, было невозможно. Перескочить этот период — значит попасть в плен «вообще», столь ненавистного Станиславскому, и пойти по пути ремесла. Элементы Системы (т. е. законы природы в самом себе) актер-творец должен открыть, исследовать, полюбить. При этом Станиславский нацеливал на кропотливое и постепенное освоение элементов творческого самочувствия, недаром он так часто использовал определение этапов творческой работы, сформулированное С. М. Волконским: надо трудное сделать привычным, привычное — легким, легкое — прекрасным.

Но если музыкант Сальери мог скрыть свои музыкальные штудии, а гениальный Микеланджело и вовсе производил анатомические изыскания под покровом ночи, то актер — инструмент и исполнитель в одном лице — обречен показывать зрителям свои несовершенные пробы. Ведь ценность овладения элементами поверяется только встречей со зрительным залом. Актер может очень хорошо расслаблять мышцы, концентрировать внимание и общаться с партнером в тиши репетиционного зала, но действительно ли он владеет арсеналом своей психотехники и искусством воплощения образа, можно понять лишь во взаимодействии с третьим

¹ Смелянский А. М. Уходящая натура. Кн. 2. С. 117.

² Бенуа А. Н. Письмо М. А. Дурасовой от 5 дек. 1915 г. Цит. по: Радищева О. А. Станиславский и Немирович-Данченко: История театральных отношений, 1909–1917. С. 242 и Смелянский А. М. Уходящая натура. Кн. 2. С. 117.

³ Цит. по: Радищева О. А. Станиславский и Немирович-Данченко: История театральных отношений, 1917–1938. С. 389.

автором спектакля — зрителем. А потому актеру, осваивающему Систему в себе, не спрятать черновиков! Это справедливо по отношению к актерам или студентам школы Станиславского, осваивающим искусство переживания сегодня, когда они идут по уже проторенным и исследованным (более того — методически разработанным и проверенным, обоснованным) путям. А что же происходило, когда законы живой природы только нащупывались в творчестве актера. Без провалов и катастроф, свидетелями которых оказывались и партнеры, замечавшие Станиславскому, что он стал хуже играть, и зрители, не принимавшие новых проявлений любимого артиста, в деле создания Системы обойтись было невозможно. Поэтому прав А. М. Смелянский, когда говорит, что Станиславский, «одержимый мессианской идеей, идущий сальерианским путем, жизнью заплатил за грамматику актерского искусства»¹. И милая, забавная история о семидесятитрехлетнем авторе Системы, представляющем себя мышью, имеет и трагическое измерение. («М. О. Кнебель рассказывала, как студийцы застали его, больного старика и всезнающего олимпийца, вылезавшим из-под кровати. Смущенный, он объяснил, что пытался понять самочувствие мыши, скребущейся там в темноте»².) Это не анекдот про чудачества выживающего из ума патриарха МХТ, а история о жертвенности исследователя, о беззаветности служения своему делу.

В 1917 году актерский кризис Станиславского в репетициях «Села Степанчикова» прозвучал первым трагическим предупреждением. Позитив аналитического подхода истощал себя, на повестку неотвратимо вставали вопросы синтеза. Но решены они будут еще очень нескоро...

Приведем интересный документ, характеризующий методы работы над ролью по Станиславскому середины десятых годов. В подробном письме к О. В. Гзовской от 22 июля 1913 года Станиславский поэтапно описывает своей партнерше по «Мнимому больному» ту внутреннюю духовную работу, которая необходима для достижения правильного самочувствия в роли служанки Туанет. Он подробно поясняет, как почувствовать себя в сквозном действии роли Туанет — «осмеять, дискредитировать медицину в глазах Аргана», как подпитывать «чувство правды и веры», как «оживить в душе настоящие жизненные задачи», найти «приспособления, наиболее пригодные для данных задач или положения»³. Предупреждает: когда «поверите сквозному действию — внимательно проверьте, нет ли наигрывания, подчеркивания, обманывает ли это настоящего собеседника, близко, когда смотришь друг другу в глаза»⁴.

Далее идут советы, как наживать (идя от себя) через «внутреннее состояние» «главную душевную характерность» Туанет — «она каждую

¹ Смелянский А. М. Станиславский последних лет: Лекция в Санкт-Петербургском отделении СТД РФ. 2000. 6 марта. Запись автора исследования. Архив автора.

² Смелянский А. М. Уходящая натура. Кн. 2. С. 105.

³ Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 8. С. 352.

⁴ Там же. С. 352–353.

вещь делает с шутовством, с радостью»¹. Станиславский ставит перед О. Гзовской сотни задач, предлагает множество внутренних упражнений.

Потом он переходит к описанию второй части работы, которую необходимо делать, «пока *отнюдь не связывая со всем предыдущим*, — *напротив, старательно отделяя* только что описанные упражнения от тех, которые я сейчас опишу. Начните искать внешний образ Туанет, то есть француженку, кухарку, деревенскую девицу. Как она ходит, говорит, бегаёт, смеется, сидит. Какой у нее голос, костюм. Как она убирает комнаты, моет горшки и прочее»².

И в конце остроумных и подробно описанных этапов внутренней (духовной) и внешней (физической) работы над ролью, которые — Станиславский настаивает! — необходимо вести отдельно, «совершенно независимо», он неожиданно бросает коротко: «Как связывать первую часть, духовную, со второй, физической, — поговорим при свидании»³.

Смеем утверждать, что Станиславский невольно лукавил и обрывал свое письмо вынужденно. Тогда, в середине десятых годов он еще не знал, не мог изложить на бумаге, «как связать духовную часть с физической».

Потребовались годы, прежде чем он нашел ответ на этот вопрос. Это произойдет лишь в последнее десятилетие его жизни. И станет переходом от аналитического к синтезирующему этапу развития Системы. Но именно с «ростаневского» кризиса 1917 года — через продолжающиеся исследования внешнего творческого самочувствия — начинаются поиски, вектор которых ведет к синтезирующим подходам Станиславского тридцатых годов и к новому, целостному пониманию актерского искусства.

«Урок действия» Станиславского и вахтанговская интерпретация Системы

Сдвиг приоритетов в исследовательских интересах Станиславского после Пушкинского спектакля вызвал взаимное охлаждение Первой студии и ее создателя — их творческие ориентиры уже не совпадали. И когда он ненадолго вернулся к своим ученикам на выпуске «Двенадцатой ночи» (1917, режиссер Б. М. Сушкевич), студии увидели непривычного Станиславского. «Он налетел, как буря, и не оставил от нашей работы, что называется, камня на камне. Он все перестроил по-своему»⁴, — вспоминала С. В. Гиацинтова. Ей вторит А. Д. Дикий: «Работая над шекспировской пьесой, Станиславский... энергично ломал студийную традицию утонченного расслабленного психологизма... весь спектакль “Двенадцатая ночь” был, по существу, *уроком действия* (курсив мой. — С. Ч.). Константин Сергеевич

¹ Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 8. С. 353.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Гиацинтова С. В. Первая студия Художественного театра // О Станиславском: Сборник воспоминаний. М., 1948. С. 372.

в этом случае даже “посягнул на Шекспира”; он сократил пьесу куда больше, чем принято было в те времена, убирая все, что могло увлечь студийцев на привычный для них путь отвлеченного “переживания”¹.

Метаморфозы Станиславского и перенос его внимания на внешнюю технику были столь стремительны, что недоумевал и не соглашался с ними даже Вахтангов, имя которого вскоре станет синонимом театральности



К. С. Станиславский. 1918

и театральной игры: «Странный человек К. С. Кому нужна эта внешность — я никак понять не могу. <...> Я верю, что спектакль будет внешне очень интересным, успех будет, но шага во внутреннем смысле эта постановка не сделает. И система не выиграет. И лицо Студии затемнится. Не изменится, а затемнится. Вся надежда на вас, братцы росмерсхольмцы!»² — в это же время Вахтангов работал над пьесой Ибсена «Росмерсхольм», ведущей, по его словам, к тончайшему искусству «тончайших изгибов души человеческой»³.

«Двенадцатая ночь» Станиславского в декабрьской премьере 1917 года (это был первый спектакль, выпущенный Ху-

дожественным театром после октябрьского восстания в Москве), оказалась непохожей на предыдущие спектакли Студии. «Безудержное веселье, романтическая любовь, театральная праздничность оказывались очень нужными для того времени, — вспоминала С. Гиацинтова, — они поднимали дух зрительного зала, вызывали не улыбки, а громовые раскаты смеха»⁴. Шекспировская постановка, по свидетельству П. А. Маркова, «колебалась между лирической комедией и буффонадой. Лирическая комедия возвращала к принципам Художественного театра... буффонада заглушала лирические ноты и захватывала зрителя яркостью положений и намечающимся гротеском образов (курсив мой. — С. Ч.)»⁵.

Опыт работы над «Двенадцатой ночью» отзовется как во многих последующих начинаниях Первой студии, так и в творчестве почти всех его участников⁶. Этот спектакль во многом инициировал процессы, связанные с поиском новых способов существования актера. К анализу его воз-

¹ Дикий А. Д. Повесть о театральной юности. С. 290.

² Вахтангов Е. Б. Письмо А. И. Чебану от 3 августа 1917 г. // Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства: В 2 т. Т. 1. С. 444.

³ Там же.

⁴ Гиацинтова С. В. Из воспоминаний о Первой студии. Музей МХАТ. Архив Первой студии. Цит. по: Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского: В 4 т. Т. 2. С. 575.

⁵ Марков П. А. Первая студия МХТ: (Сулержицкий — Вахтангов — Чехов) // Марков П. А. О театре: В 4 т. Т. 1. С. 382.

⁶ Например, анализ воздействия режиссерско-педагогических принципов «Двенадцатой ночи» на спектакль «Укрощение строптивой» МХАТ 2-го, в котором были заняты многие участники

действия на творческие взгляды Болеславского, который играл в шекспировской комедии сэра Тоби, мы еще вернемся во второй и четвертой главах. Что же касается Вахтангова, то уже через год-полтора после «Двенадцатой ночи» его подходы окажутся диаметрально противоположны его же тезисам времен «Праздника мира» (1913) или даже «Росмерсхольма» (1918). «Пусть умрет натурализм в театре!»¹, «Теперь настало время возвращать театр в театр»², — так звучали призывы Вахтангова начала 1920-х, призывы нового периода в жизни Первой студии.

Именно Вахтангов — получивший первые уроки Системы от Сулержицкого еще в школе Адашева, а с 1911 года призванный Станиславским преподавать Систему актера МХТ и даже составить «задачник по системе» — совершил переворот относительно метода ее применения, произвел ряд важных переосмыслений Системы. Произошло это в поисках способа существования актера в спектаклях, жанрово непохожих один на другой, — в саркастической «Свадьбе» А. Чехова (Третья студия, сентябрь 1920), трагически-гротесковом «Эрике XIV» А. Стриндберга (Первая студия, март 1921), сатирически обличительном «Чуде святого Антония» М. Метерлинка (Третья студия, ноябрь 1921), экспрессионистском «Гадибуке» С. Ан-ского («Габима», январь 1922) и в наиболее законченном варианте — в «Принцессе Турандот» К. Гоцци (Третья студия, февраль 1922), ставшей символом вахтанговской «театральности».



Е. Б. Вахтангов. 1914

В чем суть этого переворота с точки зрения методологии Системы?

«Станиславский учил, — пишет О. А. Радищева, — что “переживание” есть высшее творческое состояние актера на сцене. Вахтангов стал это отрицать. Он пришел к тому, что “переживание” — лишь основание к “представлению”, к показу сценического образа. У него “переживание” только тогда открывает актеру путь к настоящему творчеству, когда тот как художник может представить свое отношение к образу. Вахтангов уверял, что, выражая отношение к образу, актер достигает тем самым подлинной театральности, этой высшей правды в искусстве. “Представление” отношения к образу венчало у Вахтангова работу актера над ролью, и этим методом он поставил свою “Принцессу Турандот”»³.

В этом спектакле Вахтангов, по точному определению Товстоногова, «впервые в истории нашего театра осуществил блистательный опыт

первого обращения студийцев к Шекспиру, см. в: Черкасский С. Д. Валентин Смышляев — актер, режиссер, педагог. С. 14–16.

¹ Вахтангов Е. Б. Всехсвятские записи. 1921. 26 марта // Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства: В 2 т. Т. 2. С. 468.

² Вахтангов Е. Б. Беседа с учениками. 1922. 10 апреля // Там же. С. 580.

³ Радищева О. А. Станиславский и Немирович-Данченко: История театральности отношений, 1917–1938. С. 129.

“разъятия” учения Станиславского и эстетики Художественного театра. Отделил Станиславского — создателя конкретного коллектива, с рождением которого началась новая эра в истории сценического искусства и который принадлежал определенному периоду жизни России и определенной эстетике, от Станиславского — создателя универсальной методологии, которая принадлежит всем временам и всем театральным художникам, к какому бы направлению они ни принадлежали»¹.

И хотя сценическая жизнь актеров Третьей студии в «Принцессе Турандот», определившей впоследствии творческий метод работы их театра, была *по форме* враждебна эстетике чеховских и горьковских постановок МХТ — исполнители свободно входили и выходили из образа, включались и выключались из предлагаемых обстоятельств сказки Гоцци, попросту валяли дурака, импровизируя тексты, абсолютно не связанные с сюжетом, и даже разрушали «четвертую стену» и свободно разговаривали со зрителями, — они действительно существовали в спектакле по законам Системы. Ведь в условной, сказочной природе спектакля существование актеров было безусловным, построенным по законам органической жизни в образе. Как блестяще сформулировал П. А. Марков еще в 1923 году, «конструктивизм сцены и эффекты театра наполнялись обнаружением правды человека»².

Так ставший легендарным спектакль Вахтангова практически доказал, что открытые Станиславским «законы органического поведения человека на сцене приложимы к искусству любого эстетического направления»³.

При этом нельзя утверждать, что сам Станиславский безоговорочно принял методологические «усовершенствования» его Системы, произведенные его недавним учеником и последователем. Обычно, говоря о «восторженном приятии» Станиславским «Турандот», ссылаются на его запись в книге отзывов Третьей студии в день премьеры. Однако позже, когда Станиславский был свободнее в своих оценках (его, да, впрочем, и Немировича-Данченко непосредственный отклик в год премьеры, несомненно, определялся тем, что создатель спектакля мучительно умирал и даже не мог быть на генеральной репетиции — Станиславского возили к нему в антракте), он говорил о «Турандот» по-иному.

«Признавая режиссерскую работу блестящей, удачно использующей много ценных упражнений по технике актера (импровизация, игра с вещами, музыкальность движений, танец и т. д.), — записал Н. Н. Чушкин в середине 1930-х годов, — Станиславский высказал и ряд замечаний критического характера. Он считал, что этот экспериментальный и, как он называл, “учебный, тренировочный” спектакль надо было постоянно освежать новыми импровизациями, новыми задачами, вводом новых исполнителей, а не канонизировать, превращать в своего рода

¹ Товстоногов Г. А. Открытие Вахтангова // Евгений Вахтангов: Сборник [1984]. С. 555.

² Марков П. А. «Принцесса Турандот» и современный театр // Марков П. А. О театре: В 4 т. М., 1976. Т. 3. С. 84.

³ Товстоногов Г. А. Открытие Вахтангова // Евгений Вахтангов: Сборник [1984]. С. 557–558.

“театральный манифест”, что было ошибкой и отрицательно сказалось на некоторых актерах, которые в итоге “совершенно отурандотились и погибли совсем”¹.

Отметив предвидение Станиславского возможной стагнации творческого метода артистов Третьей студии — Театра им. Вахтангова и неизбежности рождения новых штампов, акцентируем главное. Конечно же, Станиславский не мог принять смещения акцентов, предложенного Вахтанговым. Вахтанговское «представление отношения к образу» вызывало опасение Станиславского, ведь всякое «представление» казалось ему чем-то застывшим в искусстве актера, и только «переживание» могло принести свежесть и сиюминутную новизну. И хотя, согласно взглядам Станиславского, «переживание» обязательно участвует в «искусстве представления» (актер сиюминутно проживает на репетиции, точно запоминает найденные внешние проявления этого «переживания», а потом повторяет их на спектакле), для него это был компромисс. А потому для Станиславского «было неприемлемо, что Вахтангов поднимает его до идеала»².

Не принимал он и формы спектакля, как не принимал ранее «Эрика XIV» — «за “вывих”, нарочитую внешнюю искривленность, “изломы”, которые вскоре стали характерными для “гротеска МХАТа 2-го”, особенно наглядно проявившегося в “Гамлете”»³. Подытоживая суть разногласий, «Станиславский все требовал от Вахтангова оправдания ими [учениками Вахтангова] “гротеска”, а тот упорствовал, что актеры уже оправдали его, раз они подошли к нему, владея “искусством переживания”»⁴.

В одной из бесед Вахтангов назвал свои подходы «фантастическим реализмом», потому что «форму надо сотворить, надо нафантазировать»⁵. Б. М. Сушкевич вспоминает, как происходила реабилитация внешней техники и вопросов внешней выразительности в искусстве актера Первой студии, как «появилось, доведенное благодаря страстности Вахтангова до некоторых парадоксальных степеней... требование острой театральной формы во что бы то ни стало, но непременно с оправданием. Первый раз “переживание” начальных лет Студии заменилось словом “оправдание”, и оно настолько привилось, что *сейчас в системе Станиславского слова “переживание” нет, а есть слово “оправдание”*»⁶. Впрочем, в этом утверждении 1933 года Сушкевич допускает явное преувеличение и, скорее, отражает свой собственный «вахтанговский» и «второмхатовский» опыт, нежели взгляды Станиславского. Конечно же, Станиславский ни ранее, ни в середине 1930-х от своего основополагающего термина

¹ Из дневника Н. Н. Чушкина. Запись мая 1935 года // *Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского*: В 4 т. Т. 4. С. 333.

² *Радищева О. А. Станиславский и Немирович-Данченко: История театральных отношений, 1917–1938*. С. 129.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 130.

⁵ *Вахтангов Е. Б. Беседа с учениками. 1922. 11 апр.* // *Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства*: В 2 т. Т. 2. С. 583.

⁶ *Сушкевич Б. М. Семь моментов работы над ролью*. С. 12–13.

«переживание» не отказывался. Но Сушкевич настаивает: «Понятна разница или нет? “Переживание” — это “как в жизни”; “оправдание” — умение найти такой внутренний волевой повод, который оправдывал бы всякое поведение на сцене»¹.

Основополагающий вопрос Станиславского — что бы я делал, если бы оказался в обстоятельствах, в которых находится мой персонаж? — был заменен Вахтанговым на вопрос — что могло бы мотивировать меня вести себя так, как ведет себя мой персонаж? Эта вахтанговская переформулировка важнейшего положения Станиславского окажется плодотворной и будет востребована многими практиками сцены. Именно она будет иметь принципиальное воздействие на режиссуру Страсберга и методологию актерского творчества театра «Груп».

Подчеркнем также, что уже в начале 1920-х принципы существования по Системе в спектаклях, отличных от психологического реализма, были не только практически освоены Вахтанговым, но и осмыслены на теоретическом уровне и им самим, и пишущими о театре (сошлемся, например, на статью П. А. Маркова «Принцесса Турандот» и современный театр» 1923 года, где внятно сформулирована вахтанговская программа актерского творчества)². Но, по горькому свидетельству Г. А. Товстоногова о судьбах вахтанговского направления развития Системы, «все было практически открыто, все было сформулировано и обосновано, и все... было забыто. Почти полвека вахтанговское наследие практиками советского театра не осваивалось»³.

Осваивалось оно, в особенности в области методологии актерского творчества, начиная с 1930-х годов практиками европейского и американского театра и в первую очередь Ли Страсбергом. Но об этом речь пойдет позже, в третьей части книги.

А сейчас еще раз окинем взглядом десятилетие развития Системы, в течение которого Болеславскому выпало счастье быть подле Станиславского, и оценим, как много открытий вместили эти годы.

Так называемый «ранний период» Системы, который обычно датируют 1906—1915–1917 годами, начался принципиальной формулировкой необходимости поисков объективных законов психофизиологии в творчестве актера, тогда же был введен принцип системности в работу актера над собой и над ролью. Развитие Системы оказывается связанным с аналитическим исследованием отдельных элементов, причем ведущим (основополагающим) элементом в творческом самочувствии актера, по представлениям этого периода, была *аффективная память*. Кроме того, Станиславский ищет методы тренинга отдельных элементов творческого самочувствия актера и впервые в истории европейского театрального искусства сопрягает воспитание актера с практикой *йоги*.

¹ Сушкевич Б. М. Семь моментов работы над ролью. С. 12–13.

² Марков П. А. «Принцесса Турандот» и современный театр // Марков П. А. О театре: В 4 т. Т. 3. С. 76–85.

³ Товстоногов Г. А. Открытие Вахтангова // Евгений Вахтангов: Сборник [1984]. С. 561.

Именно в период 1910-х годов Станиславским найдены и описаны почти все основные элементы *внутренней* психотехники актера. Часть из них сменит в процессе развития Системы свое название, но набор элементов в целом останется таким же и в 1930-е годы (период 1920-х годов добавит в основном элементы внешней техники).

В это же десятилетие происходит перелом интересов Станиславского в сторону *внешней техники*, определившийся после «сальериевского» (1915) и «ростаневского» (1917) кризисов Станиславского-актера. Последний кризис запустил также процессы перехода от аналитического к синтезирующему подходу в исследованиях Станиславского.

В следующей главе мы увидим, как эти важнейшие методологические открытия, закладывающие основы науки об актере, повлияли на творческую судьбу Ричарда Болеславского, одного из самых ярких студийцев и актеров МХТ.

ОСВОЕНИЕ СИСТЕМЫ СТАНИСЛАВСКОГО
В АКТЕРСКИХ И РЕЖИССЕРСКИХ РАБОТАХ
РИЧАРДА БОЛЕСЛАВСКОГО
1910-х — НАЧАЛА 1920-х ГОДОВ

Ричард Болеславский в Художественном театре

Жизнь Р. В. Болеславского оказалась связанной с Художественным театром с осени 1906 года, когда на вступительных экзаменах в школу Художественного театра семнадцатилетний юноша, произносивший мелодраматический монолог героя над могилой вероломно убитой матери, почти вскочил на стол экзаменаторов. От переполнивших его эмоций Болеслав Ричард Шедницкий (записавшийся на прослушивание под своим сценическим псевдонимом Ричард Болеславский) перешел на смесь далеко не идеального русского с польским.

— Но, мой дорогой, Ваш акцент ужасен, — перекрывая взрыв смеха, произнес один из членов приемной комиссии.

— Это не акцент, — парировал Болеславский, — это темперамент!¹

И был принят.

Так Boleslaw Ryszard Szrednicki сделал первые шаги в истории русского театра, где под именем Ричард Болеславский он навсегда займет свое место. Его предыдущая жизнь окутана дымкой романтической неизвестности, и почти любой факт, который положено сообщить читателю, представляя героя исследования, существует в разных редакциях. Например, его фамилия Szrednicki по-русски должна была бы быть написана как Сржедницкий (так и значится в списках Тверского кавалерийского училища 1915 года), а произноситься должна была бы как Шедницки (Srз читается по-польски как Ш). Однако по непонятным причинам в русской театроведческой литературе возникло устойчивое утверждение, что настоящая фамилия Болеславского — Стржезницкий².

Подвергается сомнению и год рождения Болеславского — называют либо 1887-й, либо 1889-й³. Польский исследователь творчества Болеславского Марек Кулеша долгие годы ведет поиск документально подтвержденной информации о месте и дате его рождения, но — безуспешно. В амери-

¹ См.: *Boleslavski R. Lances Down*. P. 61–62.

² И. С. [Соловьева И. Н.], Сенелик Л. Болеславский // Московский Художественный театр: Сто лет. Т. 2. С. 28; Иванова М. С. Болеславский Ричард Валентинович // Русское зарубежье: Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века: Энциклопедический биографический словарь. С. 98–99.

³ В статье И. Соловьевой, Л. Сенелика год рождения Болеславского указан так: 1887 [1889?]. См.: Московский Художественный театр: Сто лет. Т. 2. С. 28.

канский период жизни Болеславского год его рождения указывается однозначно — 1889-й (все газетные отклики на его смерть в 1937 году сообщают, что режиссер умер в возрасте 47 лет¹). Конечно, Болеславский был не чужд сочинению отдельных фактов собственной биографии (иногда — вынужденно, на это подталкивала военная и эмигрантская жизнь), но думается, что он все же не стремился приуменьшить свой возраст, как это порой делают актрисы, и этой дате его рождения — 4 февраля 1889 года — можно верить².

Что касается ранних лет жизни Болеславского, то есть упоминания, что семья Шедницких (отец Валентий Шедницки, мать Клотильда Шедницка, урожденная Краевска, и два их сына) после потери родового имения в Дебова Гора Плоцкой губернии, расположенного в сотне километров от Варшавы³, вынужденно подалась в Бессарабию, а после смерти главы семьи жила в Одессе. Поэтому неудивительно, что будущий актер с юности готовился к морской карьере. Но мечта о сцене возобладала. Первый сценический опыт, а заодно и звучный сценический псевдоним — Болеславский — он получил в любительских спектаклях одесского «Польского очага» (“Ogni-sku Polskim”), потом поиграл в русской передвижной труппе, поучился в Новороссийском и Одесском университетах... Впрочем, почти каждый из этих фактов не является окончательно достоверным и может быть уточнен.

Так или иначе, но с 1906 года Болеславский действительно становится учеником Школы МХТ, а с 1908 года — актером Художественного театра.



Ричард Болеславский. [1909–1910]

¹ См: Boleslawski Dies: Film Director, 47 // New York Times. 1937. 18 Jan. P. 17; Boleslawski, Film Director, Is Dead at 47 // The New York World Telegram. 1937. 18 Jan.; Richard Boleslawski Dies at 47: Ex-Russian Actor, Film Director // The New York Herald Tribune. 1937. 18 Jan.

² В Польском центральном военном архиве (фонд AP 2883, Кавалерийские офицеры в резерве) хранятся две рукописные формы, заполненные Болеславским, вероятно, в июле-августе 1920 года. В обеих датой рождения названо также 4 февраля 1889 года.

³ И место рождения Болеславского определяется неоднозначно. В вышеупомянутых военных анкетах в соответствующей графе записана Дебова Гора (Debowa Gora), но не Плоцкой губернии, а воеводства Скерневице (Skierniewice). Причем, кроме этого разночтения, ряд данных Болеславского о его службе в российской армии отличается от сведений, подтвержденных документами других архивов. Именно поэтому в письме автору книги М. Кулеша утверждал, что вопрос о дате и месте рождения Болеславского-Шедницкого будет оставаться открытым, пока не будет найден подлинный сертификат рождения Boleslaw Ryszard Szrednicki.



Р. В. Болеславский в ролях:

Беляев в спектакле «Месяц в деревне» И. С. Тургенева. МХТ, 1909

Офицер в спектакле «Три сестры» А. П. Чехова. МХТ, после 1909

Левка в спектакле «Miserege» С. С. Юшкевича. МХТ, 1910

Офицер в спектакле «Живой труп» Л. Н. Толстого. МХТ, 1911

Лаэрт в спектакле «Гамлет» У. Шекспира. МХТ, 1912

Аслак в спектакле «Пер Гюнт» Г. Ибсена. МХТ, 1912

За одиннадцать лет работы он сыграл здесь около двадцати ролей. Кроме уже упомянутого студента Беляева в «Месяце в деревне» Тургенева (1909), это Лёвка в «Miserege» Юшкевича (1910), Лаэрт в «Гамлете» Шекспира (1911), художник Тепловский в «Екатерине Ивановне» Андреева (1912), Альсид в «Браке поневоле» Мольера (1913), Фабрицио в «Хозяйке гостиницы» Гольдони (1914), Барановский в «Осенних скрипках» Сургучева (1915). А кроме того — вводы: Татарин и Сатин в «На дне» Горького (последнюю роль, как известно, играли до Болеславского К. С. Станиславский, Н. О. Массалитинов, Н. А. Подгорный), Блуменшен в «У жизни



Р. В. Болеславский в ролях:
Фабрицио в спектакле «Хозяйка гостиницы» К. Гольдони. МХТ, 1914
Альсид в спектакле «Брак поневоле» Ж.-Б. Мольера. МХТ, 1913
Барановский в спектакле «Осенние скрипки» И. Д. Сургучева. МХТ, 1915

в лапах» Гамсуна (эту роль играл Л. М. Леонидов) и др. Думается, что калибр тех, кого Болеславского назначают дублировать, говорит и о нем самом.

Обращение к статистике также дает представление об интенсивности актерской деятельности Болеславского. С 1909 по 1915 год — именно в этот период укладываются премьеры основных его работ в театре — МХТ поставил 17 новых спектаклей. Болеславский был занят в 14 из них, сыграв 16 ролей, половина из которых — или главные, или большие роли. Причем в десяти постановках Болеславский играл премьеру, а в пяти из них оставался единственным исполнителем во все время жизни спектакля. Редко кто из актеров МХТ его поколения имел такой репертуарный лист.

«Болеславский был природно сценичен (то есть ярко “виден” на сцене, как расшифровал однажды это понятие Станиславский), был радостен и скор в работе... и его действительно долгие годы баловала удача»¹, — справедливо пишет И. Н. Соловьева. При этом стоит обратить внимание не только на число, но и на диапазон сыгранных ролей. Покорив зрителей естественностью и обаянием тургеневского студента, Ричард не застрял в амплу молодых любовников и выделился уже в своей первой комической роли Альсида. (По оценке критика, «в “Браке поневоле” нет гения Станиславского. <...> И только в Болеславском вспыхивает иногда Мольер, настоящий Мольер, Мольер Станиславского»²). А после молодой

¹ И. С. [Соловьева И. Н.], Сенелик Л. Болеславский // Московский Художественный театр: Сто лет. Т. 2. С. 28.

² Львов Як. Два Мольера // Обзорение театров. 1913. 2 апр. Цит. по: Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского: В 4 т. Т. 2. С. 377.



Р. В. Болеславский — Лаэрт, В. И. Качалов — Гамлет. У. Шекспир «Гамлет». МХТ, 1912

Р. В. Болеславский — Беляев, О. Л. Книппер-Чехова — Наталья Петровна. И. С. Тургенев «Месяц в деревне». МХТ, 1909

О. В. Гзовская — Офелия, Р. В. Болеславский — Лаэрт. У. Шекспир «Гамлет». МХТ, 1912

актер запомнился виртуозными трюками-лацци бронзового от загара Фабрицио из «Хозяйки гостиницы», в жилах которого «словно текли благовонное кьянти и оливковое масло».

В Художественном театре Болеславский долгое время считался «фаворитом», и согласно биографической статье «час, когда для Станиславского высветились его недостатки (конкретно это связалось с ролью Лаэрта), он переживал драматически, как актерский кризис»¹. Хотя П. А. Марков, напротив, вспоминая о «Гамлете», выделял только трех исполнителей и кроме В. И. Качалова и О. В. Гзовской писал именно о Болеславском: «Был удачен Лаэрт — Болеславский, очень бытовой, плотный»². (Думается, что разночтения в оценках работы Болеславского в этом спектакле восходят к различию творческих установок Крэга и Станиславского.) Безусловно одно — и после «Гамлета» Болеславский был много занят в театре, о чем свидетельствует вышеприведенная статистика.

Некоторые мемуаристы считают, что именно «временный актерский кризис» подтолкнул Болеславского к режиссерской работе³, другие сообщают, что Болеславский с первых шагов в театре мечтал о режиссуре⁴, что, пожалуй, неудивительно при лидерских качествах его волевой натуры

¹ И. С. [Соловьева И. Н.], Сенелик Л. Болеславский // Московский Художественный театр: Сто лет. Т. 2. С. 28.

² Марков П. А. Книга воспоминаний. М., 1983. С. 71.

³ См.: Бирман С. Г. Путь актрисы. М., 1962. С. 85.

⁴ Воспоминания жены Болеславского Наташи Болеславской и его друга Ричарда Ордынского приведены в: Roberts J. W. Richard Boleslavsky: His Life and Work in the Theatre. Michigan, 1981. P. 25.

и общей художественной одаренности. Недаром воспоминания актера В. А. Попова подчеркивают исключительность и разнообразие способностей Болеславского: «Он был замечательным актером, режиссером, гимнастом, фехтовальщиком, танцовщиком, художником-живописцем, скульптором, художником-декоратором и умел делать многое, что связано с театром»¹.

Природная энергия Болеславского заставляла его охотно браться за любое новое дело. Его дебют в кинематографе состоялся в 1914 году: он играл в фильмах Я. Протазанова «Мимо жизни» и «Танец вампира», у В. Гардина — в «Подвигах казака Кузьмы Крючкова». В киноверсии оперы «Псковитянка», вышедшей в 1915 году под названием «Царь Иван Васильевич Грозный», Болеславский снимался рядом с Федором Шаляпиным. А в 1915 году он уже поставил свои первые фильмы как режиссер — «Три встречи» и «Ты еще не умеешь любить», позднее — «Семью Поленовых», «Не разум, а страсть правят миром», в 1918 году — «Хлеб» совместно с Б. Сушкевичем, где вместе с О. Баклановой, Л. Леонидовым и Е. Вахтанговым играл и сам. Так что когда в 1930-е годы он придет в Голливуд, то будет уже далеко не новичком в кинопроизводстве.

Первое обращение к педагогической деятельности состоялось для Болеславского еще в школе Адашева². Но лишь возникновение Студии МХТ дало Болеславскому возможность осуществить себя в режиссуре.

Первый спектакль Студии: «Гибель “Надежды”»

Изначальной целью создания Студии, как мы уже говорили, была лабораторная работа над Системой, не предполагавшая зрителей. Но, несмотря на это, уже в первые месяцы ее существования Болеславский, который как никто другой из студийцев знал радость контакта со зрительным залом, выступил инициатором самостоятельной работы над спектаклем. И уговорил, получил разрешение Станиславского на это. Выбор двадцатитрехлетнего режиссера-дебютанта пал на пьесу о моряках «Гибель “Надежды”», написанную голландским драматургом Германом Гейермансом в 1900 году, которая с успехом шла в России задолго до этого. Но лишь постановка Болеславского стала не просто первым спектаклем Первой студии, но театральным событием, спектаклем-долгожителем и частью истории русского театра XX века.

Любопытно привести список спектаклей, оказавшихся в исторической перспективе в тени первой пробы сил студийцев Первой студии МХТ. До 1917 года «Гибель “Надежды”» ставилась почти во всех крупнейших

¹ Цит. по: Иванова М. С. Болеславский Ричард Валентинович // Русское зарубежье. Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века. Энциклопедический биографический словарь. С. 98–99.

² См.: Волков Н. Д. Театральные вечера. М., 1966. С. 17–18.

провинциальных театрах (Казань, Киев, Нижний Новгород, Одесса, Самара, Саратов, Харьков), в Одессе ее ставил К. А. Марджанов (сезон 1908/09). Роль Баренда из этой пьесы играли Всеволод Мейерхольд, который был и режиссером спектакля (Херсон, Николаев, Севастополь, Тифлис, сезоны 1902/03 и 1903/04), и Александр Таиров (Передвижной общедоступный театр П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской при Лиговском Народном доме графини С. В. Паниной, сезон 1907/08 или 1908/09). Кроме того в Петербурге «Гибель “Надежды”» шла в Театре Комиссаржевской (1905, режиссер Н. А. Попов), в Москве — в театре Корша (1913, режиссер А. Г. Аяров, Книртье — М. М. Блюменталь-Тамарина, Баренд — А. А. Остужев). Популярна пьеса была и как материал для работы театральных школ, и М. Чехов встретился с ней еще до того, как в спектакле Первой студии сыграл Кобуса, — он играл Матиса в Театральной школе Литературно-художественного общества (Суворинский театр, февраль 1909). А в 1910 году ее показывали ученики Императорских драматических курсов по классу В. Н. Давыдова.

Чем же спектакль Болеславского отличался от предшествующих постановок?

«В «Гибели “Надежды”», поставленной Болеславским и затем прокорректированной Сулержицким, — писал П. А. Марков, — был ясен метод исполнения. <...> Поскольку “система” касалась чувств — в пьесе Гейерманса и была разработана проблема чувств; потому море, которое так любил Сулержицкий (и Болеславский, который, напоминая, с детства помышлял о море. — С. Ч.), власть моря, обаяние моря, гнет моря рождали радость свидания и горе матери, провожающей сына, и потерю сыновей — все, что лежало в самом существе гейермансовской драмы. И оттого, что внешняя сторона спектакля была наполовину натуралистична, а наполовину совершенно явно условна, *ощущения героев были выделены на первый план*; они могли легко казаться подчеркнутыми и гиперболическими; но они не были ни подчеркнуты, ни гиперболически, они были *обнажены до конца* (курсив мой. — С. Ч.)»¹. В этом описании зримо просвечивает педагогическая устремленность первых лет Студии с ее пристальным вниманием к сенсорной реальности жизни персонажей и к механизмам аффективной памяти.

Постановка спектакля действительно была неразрывно связана с педагогикой, с ежедневными уроками по Системе. Дневник Студии от 16 октября 1912 года, то есть того дня, когда приступили к репетициям «Гибели “Надежды”», наглядно отражает ритм жизни и работы студийцев:

«11 ч. — «Гибель “Надежды”». Репетицию ведет Р. В. Болеславский. На репетиции все занятые, кроме С. В. Гиацинтовой, которая больна.

1.30 — занятия Е.Б. Вахтангова. <...> Выясняли вопросы из 1-ой ч[асти] системы. Долго останавливались при содействии пришедшего

¹ Марков П. А. Первая студия МХТ: (Сулержицкий — Вахтангов — Чехов) // Марков П. А. О театре: В 4 т. Т. 1. С. 369.

среди занятий Л. А. Сулержицкого на вопрос о сущности общения. Занятия окончились в ½ 4го. В конце занятий присутствовал К. С.

5 часов — заседание о текущих делах “Студии”... предложено приступить к устройству сцены»¹.

И в дальнейшем день студийцев строился схожим образом: с одиннадцати утра и до часа дня они репетировали пьесу, днем начинались занятия со Станиславским, Сулержицким или Вахтанговым, вечером многие были заняты в спектаклях самого Художественного театра. Часто репетиции или срочные вводы в театре становились причиной отсутствия кого-то из занятых на репетиции, часто болели и, увы, опаздывали. Но при всех перипетиях театральной жизни репетиции студийного спектакля плавно перетекали в уроки, а уроки обогащали репетиции.

В результате Болеславскому, опираясь на опыт «Месяца в деревне», удалось то, что Станиславский, начиная Студию, лишь предполагал. В спектакле, как вспоминала Софья Гиацинтова, игравшая роль Клементины, торжествовал «новый метод раскрытия природы человеческих чувств, та правда жизни и переживаний на сцене, которая стала возможна только благодаря неизвестной, не вызывающей доверия (на тот момент. — С. Ч.) “системе” Станиславского»². Стало ясно — первый «спектакль Студии заложил основы принципиально нового театра — вот что удивило и взбудоражило театральную Москву»³. Если в репетициях тургеневской пьесы упражнения по Системе лишь помогали воссозданию «психологических кружев» автора, то в «Гибели “Надежды”» весь спектакль был создан из «школьных» упражнений и этюдов.

Конечно, «Гибель “Надежды”» была прежде всего методической победой Станиславского и его новых органических, «психофизиологических» подходов к творчеству. Но режиссерский вклад Болеславского в этот успех, доля его самостоятельности подчеркивается многими мемуаристами.

Сулержицкий, как вспоминает Лидия Дейкун, исполнительница роли Книртье, «делал короткие замечания, но старался предоставить нам и нашему молодому режиссеру — Ричарду полную самостоятельность. Сам Константин Сергеевич сказал, что придет смотреть всю пьесу, когда все будет сделано, — декорации, освещение, шумы, грим, костюмы»⁴.

О том же пишет и Алексей Дикий, игравший Баренда: Станиславский «репетировал “Гибель “Надежды”» мало — это не входило в его планы. Он старался не нарушать самостоятельности Болеславского; ему хотелось, чтобы “Надежда” была только нашим детищем, нашим первенцем, нами самими выпестованным и потому особенно дорогим. Он по-прежнему каждый день занимался в Студии “системой”, а по “Надежде” делал очень

¹ Запись от 16 октября 1912 года В. П. Базилевского // Студия [Дневник Студии сезон 1912/13]. Музей Театра им. Евг. Вахтангова.

² Гиацинтова С. В. С памятью наедине. 2-е изд. М., 1989. С. 103.

³ Там же.

⁴ Дейкун Л. И. Воспоминания о Сулержицком // Сулержицкий. М., 1970. С. 596.

частные, как казалось нам, замечания, по преимуществу педагогического порядка: помогал нам не “врать”, не “наигрывать”, овладевать логикой и последовательностью действий в роли, “жизнью человеческого духа в ней”¹.

Таким образом, Болеславский при полной режиссерской самостоятельности получал бесценную методическую поддержку, переводящую его предыдущий опыт постижения Системы в качестве актера в опыт педагога и режиссера.

Характерно, что молодой режиссер не стал акцентировать социальную основу главного конфликта пьесы, столь важную для автора, придерживавшегося социал-демократических взглядов, — алчный владелец судна Клеменс Босс посылает моряков (и среди них — Герда и Баренда, двух сыновей вдовы Книртье) на верную гибель, чтобы получить страховку за потонувший корабль. Болеславского больше интересовало взаимодействие человека с мощной морской стихией, и потому «море было невидимым окружением, которое диктовало стиль спектакля»², именно оно определяло ежеминутное существование актеров. Море, как всемогущая сила и как слепая судьба, то давало средства к существованию, то взимало страшную плату, забирая жизни преданных ему моряков.

При этом режиссер (а в равной мере и педагог) Болеславский фокусировал внимание на мельчайших подробностях сценического существования: «ценность жизни, горе, радость» он передавал тонкими деталями поведения — «взглядом, всхлипом, внезапным криком»³.

Успех работы молодых студийцев и первой постановки молодого режиссера, впервые показанной 15 января 1913 года, был общепризнан. Станиславский даже назвал его «совершенно исключительным» успехом и отмечал «в игре молодых артистов особую, дотоле неведомую нам простоту и углубленность передачи»⁴. А Немирович-Данченко вспоминал: «Нам стало ясно уже с того вечера, что у Художественного театра есть наследник»⁵.

Еще больший резонанс ожидал спектакль в Петербурге, куда студийцы вместе с самим Художественным театром выехали в апреле 1913 года на гастроли — первые в их жизни, а потому впоследствии не раз вспоминаемые как один из самых счастливых моментов жизни Студии. С. М. Волконский назвал спектакль «редким» и, описывая сцену дня рождения во втором акте, отмечал, что «она вся соткана из мелочей, она полна юмора, простоты, игривости, смеха, — и какая сумма труда под этой видимой легкостью. Вот это — “жизнь”»⁶. А. А. Блок записал в дневнике: «Истинное наслаждении от игры актеров. Напоминает старые времена Художественного

¹ Дикий А. Д. Повесть о театральной юности. С. 213–214.

² Марков П. А. Первая студия МХТ: (Сулержицкий — Вахтангов — Чехов) // Марков П. А. О театре: В 4 т. Т. 1. С. 369.

³ Там же.

⁴ Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 1. С. 435.

⁵ Цит. по: Эфрос Н. Е. Московский Художественный театр, 1898–1923. М.; Пг., 1924. С. 400.

⁶ Волконский С. М. Отклики театра. Пг., 1914. С. 16.



Г. Гейерманс «Гибель "Надежды"». Студия МХТ, 1913.

Первое действие. Кобус — М. А. Чехов, Клементина — С. В. Гиацинтова, Дантье — Н. Ф. Колин



Г. Гейерманс «Гибель "Надежды"». Студия МХТ, 1913.

Второе действие. Сцена дня рождения. Ио — В. В. Соловьева, Дантье — Н. Ф. Колин, Книртье — Л. И. Дейкун, Маритье — Л. И. Дмитриевская, Саарт — А. И. Попова, Кобус — М. А. Чехов, Симон — А. П. Бондырев, Иелле — В. А. Попов, Матис — В. Д. Королев, Герд — Г. М. Хмара



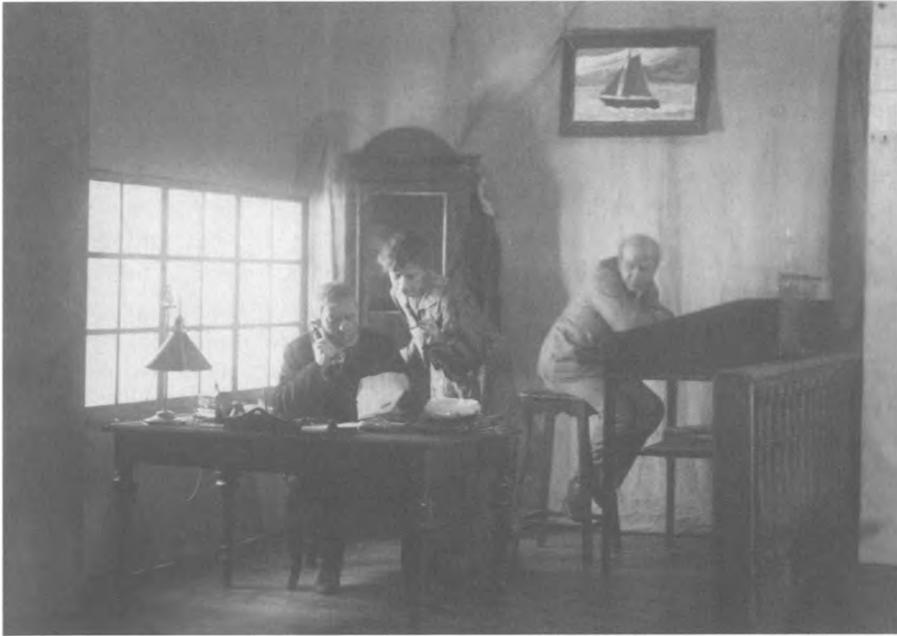
Г. Гейерманс «Гибель "Надежды"». Студия МХТ, 1913.

Второе действие. Ио — В. В. Соловьева, Босс — И. В. Лазарев, Книртье — Л. И. Дейкун, Герд — Г. М. Хмара



Г. Гейерманс «Гибель "Надежды"». Студия МХТ, 1913.

Третье действие. Ио — В. В. Соловьева, Клементина — С. В. Гиацинтова (спиной), Маритье — В. Г. Орлова, Саарт — А. И. Попова, Трюс — Е. П. Федорова, Книртье — Л. И. Дейкун



Г. Гейрманс «Гибель “Надежды”». Студия МХТ, 1913.
Четвертое действие. Босс — И. В. Лазарев, Матильда — С. Г. Бирман, Капс — Б. М. Сушкевич



Г. Гейрманс «Гибель “Надежды”». Студия МХТ, 1913.
Четвертое действие. Капс — Б. М. Сушкевич, Кобус — М. А. Чехов, Босс — И. В. Лазарев,
Симон — А. П. Бондырев

театра. Ансамбль. Выделить, и то без уверенности, можно двух (“старик” — Чехов (племянник Антона Павловича) и “бухгалтер” — Сушкевич). Массовые сцены, звуки моря и звонки пароходов, декорация — прелесть простоты»¹. И поскольку в это время поэт всерьез интересовался работой актеров по Системе (другая его дневниковая заметка содержит уникальную по своей точности запись беседы со Станиславским об основах его педагогики²), он не упускает возможности отметить продуктивность этой стороны подготовки студийцев: «Все играют с опущенными мускулами и в круте, редко выходя из образа. Все сделано без помощи старших (и режиссер — молодой), только проникнуто духом их работы»³.

Актерские победы «Гибели “Надежды”» описаны многократно, и в отзывах критики, и очень подробно — в мемуарах самих студийцев, в первую очередь С. Бирман, А. Дикого, С. Гиацинтовой, Л. Дейкун. И это тот случай, когда актерские воспоминания обладают не меньшей ценностью и точностью, чем взгляд со стороны. Этические основы, привитые Сулержицким, нацеленность на учебу и профессиональный анализ, еще не замутненное студийное братство первых лет жизни Студии позволили участникам спектакля, ставшим уже знаменитыми и через годы вспоминаявшим о своей первой работе, содержательно и объективно передать суть актерской работы товарищей.

«Этот спектакль, — писала С. Г. Бирман о «Гибели “Надежды”», — начало многих актерских судеб»⁴. И действительно, сегодня перечитать премьерную программку «Гибели “Надежды”» — все равно что пройти по аллее славы российского и мирового театра XX века:

Книртье — Лидия Дейкун
Герд — Григорий Хмара
Баренд — Алексей Дикий (позже — Лев Булгаков, Валентин Смышляев)
Ио — Вера Соловьева (позже — Фаина Шевченко)
Кобус — Михаил Чехов
Дантье — Николай Колин (позже — Евгений Вахтангов)
Симон — Александр Бондырев
Клеменс Босс — Иван Лазарев (а позже — и Ричард Болеславский)
Матильда Босс — Серафима Бирман
Клементина — Софья Гиацинтова
Капс — Борис Сушкевич
Трюс — Елизавета Щербачева (позже — Мария Успенская)
Саарт — Анна Попова.

Даже в роли «второго стражника» на премьере выходил не кто-нибудь, а будущий режиссер, народный артист СССР, заведующий кафедрой режиссуры ГИТИСа Алексей Дмитриевич Попов.

¹ Блок А. А. Собрание сочинений: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 7. С. 246.

² См.: Там же. С. 241–242.

³ Там же. С. 246.

⁴ Бирман С. Г. Путь актрисы. С. 77.



Г. Гейерманс «Гибель “Надежды”». Студия МХТ, 1913.
Кобус — М. А. Чехов, Книр — Л. И. Дейкун, Герд — Г. М. Хмара,
Ио — В. В. Соловьева, Баренд — Л. Н. Булгаков

Спектакль был богат на актерские открытия. Неожиданной оказалась работа Алексея Дикого в роли Баренда, младшего сына Книртъе, который панически боится моря. Ломая традицию исполнения Баренда как героя-неврастеника, слабого и болезненного (так, например, в театре Корша его играл А. А. Остужев), Дикий сделал своего героя загорелым здоровяком — «обветренным, совершенно здоровым»¹. Согласно его воспоминаниям, он «постарался усилить это ощущение, выбрав для Баренда

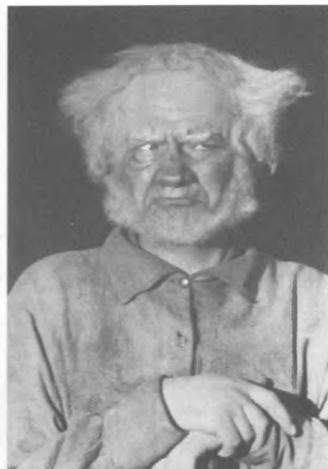
¹ Дикий А. Д. Повесть о театральной юности. С. 220.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12

Г. Гейерманс «Гибель «Надежды»». Студия МХТ, 1913.

Баренд — Л. Н. Булгаков (1)

Клементина — С. В. Гиацинтова (4)

Капс — Б. М. Сушкевич (7)

Босс — Р. В. Болеславский (10)

Дантье — Н. Ф. Колин (2)

Маритье — М. А. Ефремова (5)

Трюс — Е. П. Федорова (8)

Ио — В. В. Соловьева (11)

Иелле — В. А. Попов (3)

Симон — А. П. Бондырев (6)

Матильда — С. Г. Бирман (9)

Герд — Г. М. Хмара (12)

в костюмерной Художественного театра самую просторную куртку, толстый, веревочного плетения, свитер, грубые широкие штаны, деревянные, стучащие сабо»¹. И когда, узнав, что «Надежда» прогнила и течет, он умолял мать спрятать его и не пускать на корабль, а та отдавала его в руки жандармов, сцена поражала контрастом внешнего облика мужественного крепкого парня и его беззащитности, животного ужаса смерти.

Много писали о Серафиме Бирман — ее острохарактерный дар ярко заявил о себе в роли Матильды, лицемерной и жеманной жены судовладельца Босса. Утрированный грим, пенсне, подкладки, делающие фигуру массивнее, дополнялись резким, скрипучим голосом. И отвратительной гримасой — по воспоминаниям самой актрисы, «слюнявый, глупый рот, напоминающий собой кошелек с испорченным затвором, приволок за собой и всю даму — одутловатую, с утиной фигурой, с утиными же мозгами»². И «Боссиха», которая появлялась лишь ненадолго в последнем акте, становилась важнейшим персонажем спектакля.

По прошествии лет недоразумением выглядит фраза одной из рецензий, последовавших после премьеры: «Мы советуем г-же Дейкун забыть о сцене и заняться домашним хозяйством»³. Ведь Лидия Дейкун без замен и с успехом играла роль Книртье все годы жизни спектакля, т. е. двадцать

¹ Дикий А. Д. Повесть о театральной юности. С. 220.

² Бирман С. Г. Путь актрисы. С. 84.

³ Цит. по: Дейкун Л. И. Воспоминания о Л. А. Сулержицком // Сулержицкий Л. А. Повести и рассказы. Статьи и заметки о театре. Переписка. Воспоминания о Л. А. Сулержицком. М., 1970. С. 597.



Г. Гейерманс «Гибель “Надежды”».
Студия МХТ, 1913.
Герд — Г. М. Хмара, Баренд — А. Д. Дикий



Г. Гейерманс «Гибель “Надежды”».
Студия МХТ, 1913.
Саарт — А. И. Попова, Кобус — М. А. Чехов

один год! Воспоминания А. Дикого — Баренда, не раз по-сыновьи вглядывавшегося в работу партнерши, действительно отмечают домашний уют, исходивший от актрисы («Книртье — Дейкун была живой и энергичной хлопотуньей... Она была вечно чем-то занята, что-то прибирала, штопала, чинила»¹). Но при этом оказываются неизмеримо глубже надменного указания критика, вскрывая многослойность ее актерской работы: «Под [ее] грубоватой внешностью таилась нежность, пряталась боль... Играя сцену с Дейкун (где она сама отправляет сына на корабль, которому суждено погибнуть. — С. Ч.), я всякий раз оказывался свидетелем того, как эмоциональный ток эпизода противостоял движению его действенных задач. Книртье ломает сопротивление Баренда; она настаивает, чем дальше, тем активнее, чтобы он немедленно отправлялся на “Надежду”, а сердце ее кричит: “Останься!”, “Не ходи!”, “Не отдам последнего сына на смерть!” Именно эта материнская боль в конце концов сламывала, покоряла Баренда; раз мать, любя его, приказывает ему идти, значит, идти необходимо. Я чувствовал, как сами собой слабели мои руки, судорожно ухватившиеся за косяк; тупое безразличие овладевало мной, и я покорно давал себя увести дюжим жандармам...»².

Но, пожалуй, больше всего говорили о Михаиле Чехове, для которого роль старого Кобуса, моряка из богадельни, стала первой не только в Студии,

¹ Дикий А. Д. Повесть о театральной юности. С. 225.

² Там же.

но и в Москве. Суровости жизни, социальной несправедливости, превратностям судьбы, обрушивавшимся на героев пьесы, Чехов противопоставлял любовь — и к жизни, и к людям, — словно лучащуюся из его Кобуса. «В четвертом действии, — вспоминал А. Дикий, — Кобус несколько раз подряд появлялся в конторе Босса, осведомляясь о судьбе “Надежды”. У Кобуса не было сыновей в море, но горе его было так неподдельно, так остро, что не только у зрителей, но и у нас, его партнеров... сжимались от боли сердца»¹. И при этом работа Чехова была полна юмора. Хрестоматийным стали описания парика, который он использовал для создания своего престарелого героя: «Не по размеру большой лысый парик с облачком редких седых волос Чехов натягивал как шапку-ушанку и застегивал под подбородком английской булавкой, не скрывая ее и даже время от времени любовно поглаживая. Шея Кобуса была замотана старым шарфом, с которым происходила постоянная и разнообразная игра: он закутывался, раскутывался, путался в нем и плакал в этот шарф»².

Роль Кобуса открыла и удивительные импровизационные способности М. Чехова. Рассказы партнеров полны примеров неумной фантазии актера и столь же мощной веры в предлагаемую ситуацию. Так, Алексей Попов, через несколько лет после премьеры уже игравший Дантье, вспоминает, как однажды вместо привычного Кобуса, который «был добрейший старик из богадельни, с совершенно лысой головой, в мягкой суконной курточке казенного образца, на ногах — шерстяные чулки и деревянные сабо, а в руках тоже мягкая суконная зюйдвестка — рыбацкая шапка», на сцену вышел иной Чехов. «Он совершенно неожиданно сделал другой грим, надел другой костюм. Вышел на сцену старик весь в коже — кожаная зюйдвестка на голове, кожаная куртка и тяжелые рыбацкие сапоги вместо шерстяных чулок. Сам — корявый, кряжистый. Казалось, что он сейчас сошел с шаланды — он еще иногда ловит рыбу и полон промыслового азарта»³.

Отсылая за дальнейшими подробностями описаний игры Чехова–Кобуса к многочисленным мемуарам и критическим отзывам, подчеркнем главное — первый студийный спектакль ознаменовался не только рождением великого актера, но и выходом к зрителю нового и целостного по своим убеждениям актерского поколения.

Именно поэтому «Гибель “Надежды”» стала одним из наиболее репертуарных спектаклей Студии, за период ее существования он был сыгран 463 раза, а после продолжал жить в репертуаре МХАТ 2-го, где общее количество спектаклей перевалило за шестьсот — 648 спектаклей⁴.

¹ Дикий А. Д. Повесть о театральной юности. С. 224.

² Годер Д. «Гибель “Надежды”» // МХАТ Второй: Опыт восстановления биографии. М., 2010. С. 20.

³ Попов А. Д. Творческое наследие: В 3 т. М., 1979. Т. 1. С. 110.

⁴ Последний, 648-й спектакль был сыгран 19 мая 1934 года. См.: МХАТ Второй: Опыт восстановления биографии. С. 845.

Ричард Болеславский в Студии

Следующая режиссерская работа Болеславского в Студии вышла уже совсем в ином историческом контексте, чем дебютная «Гибель “Надежды”». Первая мировая война изменила жизнь страны, многие студийцы надели военную форму, студийки записались на курсы сестер милосердия. Ужасам и тяготам войны был противопоставлен первый спектакль Студии военного времени — рождественский «Сверчок на печи» (премьера — 24 ноября 1914 года), полный любви и наивной веры в победу лучшего в человеке. Диккенсовский спектакль, поставленный Б. М. Сушкевичем, стал для Студии программным, и в этом смысле его не раз сравнивали с «Чайкой» Художественного театра.

Почти сразу за «Сверчком» состоялся показ второй постановки Болеславского в Студии — исторической трагедии «Калики перехожие» В. М. Волькенштейна (премьера — 22 декабря 1914 года). Эта работа позволила уже определенно сформулировать особенности режиссерского почерка Болеславского, которому, по словам П. А. Маркова, было свойственно «стремление к монументальности и безусловной героике. Его влекли *широкий размах и глубина чувств* (курсив мой. — С. Ч.)»¹. Стоит в который раз подивиться прозорливости патриарха отечественного театроведения и отметить, что в русле этих двух, казалось бы, почти взаимоисключающих интересов и будет развиваться все дальнейшее, в том числе и американское, творчество Болеславского. С одной стороны — *широкий размах и монументальность* (мастерство Болеславского в постановке масштабных массовых сцен проложило ему путь на Бродвей и лондонский Уэст-Энд). С другой — поиски *глубины чувств* (углубленное исследование психотехники актера станет сутью педагогики Лабораторного театра и сделает бывшего мхатовца востребованным в Голливуде).

«Во второй постановке Болеславского, — читаем далее у П. А. Маркова, — еще больше сказалась очень важная часть работы студии — ее исход в своем искусстве от *чрезвычайной конкретности* (курсив мой. — С. Ч.)»². Обратим внимание на повторяемость этой характеристики применительно к спектаклям Болеславского. Только в «Каликах» конкретность эта (являющаяся, кстати сказать, своего рода показателем педагогической составляющей режиссуры) была связана не с узнаваемой жизнью современных голландских моряков, как это было в «Гибели “Надежды”», а с жизнью «древней, седой, корявой, мохом поросшей Руси», где шла жизнь «калик страховидных и звероподобных», «близких к пещерному человеку»³. А потому поиски столь важных для актерского существования подробностей велись Болеславским в ином стилистическом измерении.

¹ Марков П. А. Первая студия МХТ: (Сулержицкий — Вахтангов — Чехов) // Марков П. А. О театре: В 4 т. Т. 1. С. 369.

² Там же. С. 370.

³ Цит. по: Там же.



В. М. Волькенштейн «Калики перехожие». Студия МХТ, 1913. Сцены из спектакля



В. М. Волькенштейн «Калики
перехожие». Студия МХТ, 1913.
Евстрат — И. В. Лазарев



В. М. Волькенштейн «Калики переходжие». Студия МХТ, 1913.
Яволод — П. А. Бакшеев, Настасья — Е. П. Федорова

Их направление становится понятным из совета-подсказки побывавшего на репетиции Станиславского. Как вспоминала Софья Гиацинтова, у студийцев никак «не получалась сцена встречи двух братьев в Древней Руси¹. Константин Сергеевич сказал, что они еще не люди, а медведи и чувства у них медвежьи. Поэтому они не целуются, а кусаются. Конечно, актеры не кусались, но встреча получилась тяжелой, неуклюжей, как и хотел Станиславский»².

Постановка Болеславского, не ставшая в ряд с предыдущими удачами Студии во многом из-за ограниченности достоинств пьесы Волькенштейна, вызвала интерес и разнообразные отклики. «Ненасытимая сила любви, бессознательно творящая зло со святой верой в благо творимого», — так формулировал ее замысел один из критиков³. Болеславский создавал страшный мир «седой древности, полной грубой, почти звериной мощи»⁴, где царили братоубийство, предательство, звериная жестокость (атамана калики закапывают в землю за его мнимое преступление). И вместе с тем это была пьеса про людей «необыкновенно близких нам, сегодняшним», как писали современники премьеры⁵. «Сила спектакля, — подытоживает П. А. Марков, — была в неразрывной связи, которую установили и автор

¹ Речь идет о встрече двух бояр-дружинников: Яволода — П. А. Бакшеева и Яруна — А. П. Бондырева.

² Гиацинтова С. В. С памятью наедине. 2-е изд. С. 190.

³ Цит. по: Марков П. А. Первая студия МХТ: (Сулержицкий — Вахтангов — Чехов) // Марков П. А. О театре: В 4 т. Т. 1. С. 370.

⁴ Там же.

⁵ Цит. по: Там же.

и театр между неутомимыми поисками духовной и вообще всяческой правды и тем страшным преступным путем, которым она достигалась. Как и в “Гибели «Надежды», за каликами непререкаемо чувствовались люди современности»¹. Чувство времени было изначально свойственно режиссуре Болеславского.

«Так в этих двух постановках [“Гибель «Надежды»” и “Калики переходящие”] жажда “монументальности”, которая была у Болеславского, слилась с противоречивым “оправданием человека” и обнажения его первоначальных чувств»². Подчеркнем в словах историка театра именно *слияние* «монументальности» и психологической разработки образов. И обратим внимание, что свойство спектаклей Болеславского, которое П. А. Марков называет «монументальностью», «героикой», безусловно, связано с открытой театральностью его режиссерского мышления. И это говорится про спектакли, поставленные в то время, когда Вахтангов (с именем которого обычно и связывают поиски театральности в искусстве студий МХТ) еще ведет поиски сценического «обнажения чувств человека» на территории театра, откуда «изгнана театральность». Похоже, Болеславский был изначально наделен тем чувством игровой театральности, к которой Вахтангов придет лишь в итоге жизни, стремительно пройдя свой путь в искусстве. Ведь необходимость вмешательства Станиславского в выпуск следующего спектакля Студии — постановку Вахтангова по пьесе Х. Бергера «Потоп» (премьера — 14 декабря 1915 года), в которой Болеславский репетировал роль О’Нейля, парадоксальным образом была связана именно с неприятием Вахтанговым поисков в области театральной формы.

Нам необходимо разобраться в сути этого конфликта Станиславского с другим своим учеником, чтобы лучше уяснить творческую эволюцию Болеславского. К тому же понимание многих особенностей творческого формирования Болеславского в Первой студии напрямую связано с рассмотрением его непростых отношений с Вахтанговым — с их плодотворным сотрудничеством, личным соперничеством, творческими конфликтами.

Широко известен факт, что Станиславский значительно переделал вахтанговскую постановку «Потопа». Сам Вахтангов запишет в дневнике: «Пришли другие люди: Сулержицкий и Станиславский, пришли, грубо влезли в пьесу, нечутко затоптали мое, хозяйничали, не справляясь у меня, кроили и рубили топором. И равнодушен я к “Потопу”. Чужой он мне и холодный»³.

Впоследствии Б. Е. Захава точно объяснил необходимость такого вмешательства: «...во время работы над “Потопом”, для Вахтангова на первом

¹ Марков П. А. Первая студия МХТ: (Сулержицкий — Вахтангов — Чехов) // Марков П. А. О театре: В 4 т. Т. 1. С. 370–371.

² Там же. С. 371.

³ Вахтангов Е. Б. Из тетради 1914–1919 годов. Запись от 13 декабря 1915 г. // Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства: В 2 т. Т. 1. С. 407.



Х. Бергер «Потоп». Студия МХТ, 1915. Сцена из 2-го действия

месте была не форма выявления, а правда актерских переживаний. <...> ...Другая сторона процесса, к которой относятся такие элементы сценической формы, как чистота и четкость рисунка, пластическая выразительность мизансцен, соразмерность частей, темпы и ритмы, не получая должного внимания и должной заботы со стороны режиссуры, оказалась недостаточно отработанной, и поэтому Станиславский невольно сосредоточил свое внимание именно на этой стороне дела. ...Он отделявал, отшлифовывал спектакль, чтобы еще ярче, еще точнее и полнее выразить то, что было в нем заложено Вахтанговым»¹.

А Б. М. Сушкевич особо подчеркивал, что очень часто историки театра, прочтя запись Вахтангова о вмешательстве в его постановку «Потопа», заблуждались и делали неверные выводы, что «Вахтангов хотел создать что-то другое, более острое, а Сулержицкий и Станиславский потянули его на путь прежних студийных спектаклей. Как раз наоборот, Вахтангов был оскорблен, считая, что Станиславский изменил Станиславскому.

¹ Захава Б. Е. Современники. М., 1969. С. 113.

<...> Вахтангов был в то время гораздо более ортодоксальным “систематистом”, чем сам Станиславский. Константин Сергеевич пришел и сделал спектакль *остротеатральным* (курсив мой. — С. Ч.). Вахтангов, в то время безоговорочно следовавший за Станиславским, за его системой, протестовал»¹.

Мы обратили внимание на врожденную театральность самого Болеславского и его режиссуры, хронологически даже опережающую будущий поворот Вахтангова к игровому театру, потому что вопрос соотношения углубленного психологизма и поисков яркой выразительности в творческой технике актера, а шире — пригодность системы Станиславского для театральных жанров и стилей, отражающих жизнь в формах, не совпадающих с формами самой жизни, будет иметь принципиальный характер для развития театральной педагогики всего XX века, как в российском театре, так и за рубежом.

Рассказывая о премьере «Потопа», П. А. Марков заметит, что «это была, кажется, первая Америка на русской сцене»². Именно в этих репетициях Болеславскому, равно как и другим студийцам МХТ, пришлось впервые оказаться в Америке — пока еще сценической. Как обычно, искали подробности — обстановку типичного американского бара с высокими стульями, ежедневным питьем коктейлей. Читали книгу Дэвида Мэкри «Американцы у себя дома» — из нее Вахтангов взял представление о «лихорадочном темпе» американской жизни. «Поразительно, как эти русские знают о любой другой стране больше, чем все эти страны вместе взятые знают о них!» — удивлялся американец О. Сейлер, видевший «Потоп» и «Гибель “Надежды”» в Москве³. Через годы для многих студийцев (М. Чехова, Р. Болеславского, И. Лазарева — и это только из занятых в «Потопе») американская жизнь станет повседневной реальностью.

Интересно, что Болеславский в этом спектакле был назначен именно на роль О’Нейля — того самого персонажа, который использует разбушевавшуюся непогоду, чтобы уверить разношерстную компанию, застрявшую из-за «потопа» в баре, в грядущем конце мира, и организывает своего рода эксперимент по нравственному очищению очутившихся здесь людей. Герой Болеславского пытается вдохнуть в них новую веру. Вахтангов словно напорочил — сколько раз еще Болеславскому-педагогу



Х. Бергер «Потоп». Студия МХТ, 1915.

О’Нейль — Р. В. Болеславский

¹ Сушкевич Б. М. Встречи с Вахтанговым // Евг. Вахтангов: Материалы, статьи. М., 1959. С. 367.

² Марков П. А. Первая студия МХТ: (Сулержицкий — Вахтангов — Чехов) // Марков П. А. О театре: В 4 т. Т. 1. С. 380–381.

³ Saylor O. M. The Russian Theatre. 2nd ed. NY: Brentano's, 1922. P. 90.



Р. В. Болеславский в форме юнкера кавалерийского училища. Надпись М. В. Либакوفу, художнику Студии МХТ. [1915–1916]

придется обращать своих учеников в новую — театральную — веру! И в России, и в Польше, и в Америке...

Но сыграть О'Нейля на премьере «Потопа» Болеславскому не удалось. Его работа в Студии была прервана летом (или ранней осенью) 1915 года уходом в действующую армию.

Участие Болеславского в военных действиях Первой мировой — еще одна глава его столь насыщенного событиями и страстями жизненного романа. Через пятнадцать лет тот страшный и кровавый опыт и станет романом — в 1932 году Болеславский рассказал свою историю в книге воспоминаний «Путь улана»¹, где с типично актерской наблюдательностью описал, как вступил в российскую армию в надежде сражаться за независимость Польши².

Ричард Сржедницкий (Болеславский воевал под своей подлинной фамилией, которая в военных документах записана именно так) поступил в Тверское кавалерийское училище в октябре–начале ноября 1915 года и был зачислен в списки 8-го ускоренного курса³, 26 ноября 1915 принял присягу, а 1 октября 1916 года был выпущен корнетом в Польский уланский дивизион⁴.

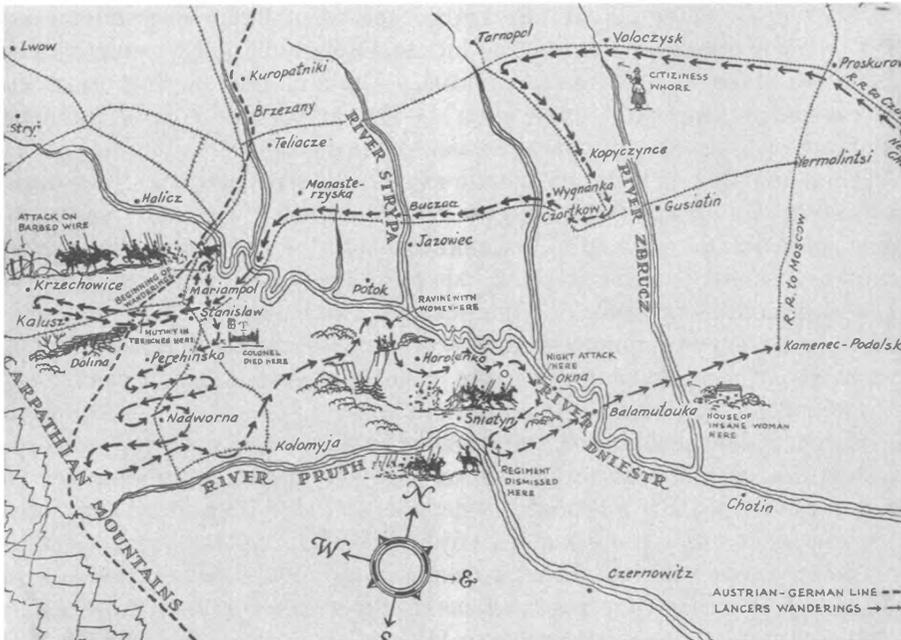
Пунктир военной жизни Болеслава Шедницкого — Сржедницкого отражает не только страницы истории Первой мировой войны, но и исторические сдвиги в жизни страны: императорская кавалерийская школа в Твери — фронт в Галиции — вести об отречении царя — брожение в армии — попытки польских уланов пройти в Польшу («Мы обнаружили, что находимся в состоянии войны со

¹ *Boleslawski R. Way of the Lancer. Indianapolis: The Bobbs-Merill Co., 1932; Болеславский Р. Путь улана: Воспоминания польского офицера, 1916–1918. М., 2006.*

² В конце 1914 году в своем обращении к войскам и населению верховный главнокомандующий великий князь Николай Николаевич дал надежду, что в случае победоносного для России окончания войны Польша сможет обрести былую независимость. Это воззвание нашло широкий отклик среди польских поданных Российской империи и привело к созданию целого ряда военных подразделений, одним из которых и стал Польский уланский дивизион.

³ Приказ Тверского кавалерийского училища № 285 (октябрь 1915 или начало ноября 1915) // РГВИА [Российский государственный военно-исторический архив]. Ф. 725. Оп. 52. Д. 197. Л. 450–451.

⁴ Дополнение к Высочайшему приказу, отданному Октября 1-го дня 1916 года. С. 14.



Карта военных действий, отражающая перемещение Польского уланского дивизиона в 1916–1917. Из книги Р. В. Болеславского «Путь улана», 1932

страной, которую защищали четыре года»¹, — запишет Болеславский) — роспуск полка «до сбора в Варшаве, время будет объявлено особо»².

Приводимый ниже рассказ Болеславского о его военном опыте дает представление об умонастроениях актера и режиссера тех лет: «Я пошел на войну по двум причинам — они отражали две стороны меня самого. Актерская половина выбрала самый красивый мундир, польская часть выбрала образ традиционного героя. Я поступил по-детски, но никогда не пожалел об этом. За годы войны я стал мужчиной. Я узнал военное братство. Я узнал сочувствие. Я приобрел уверенность в своих силах. Я научился разделять страдания, презирать лжецов, осознал, что и враги и друзья — просто люди. Я понял, что военная наука на практике недалеко уходит от шекспировской формулировки “поле битвы” и что увлечение войной — это такая же болезнь, как и другие — лихорадка или бред, расстройство сознания, что политические убеждения к войне никакого отношения не имеют, что единственное, к чему готов человек даже в разгар бойни и агонии смерти, — это смех и радости жизни. Что все происходящее на войне по обе стороны должно быть понято, прощено и забыто как можно скорее»³.

¹ *Boleslavski R. Way of the Lancer. P. 244.*

² Там же. P. 299.

³ *Boleslavsky R. Pro Domo Sua // Wings. March 1932. Vol. 6. No. 3. P. 13–14.*

Болеславский проводит вне театра два года. Лишь поздним летом 1917 года он вновь оказывается в Москве. Сердце студийца сжимается от счастья: «Наконец-то я оказался дома, — напишет он во втором своем романе воспоминаний “Копья вниз”. — Ни Польша, ни Россия, ни полк, ни Москва — Студия казалась мне настоящим домом»¹.

Снявший форму улан мгновенно включился в репетиции «Двенадцатой ночи» (премьера — 25 декабря 1917 года, режиссер Б. М. Сушкевич, руководитель постановки К. С. Станиславский). В этой работе Болеславский был занят и как актер (Н. Е. Эфрос отметит, что среди удач спектакля выделялся «сэр Тоби — Болеславский, показавший в этом исполнении большую силу яркого комизма»²), и, по некоторым сведениям, как режиссер, помогавший Сушкевичу, с которым его издавна связывали дружба и творческое взаимопонимание.

В репетициях шекспировской комедии Болеславский встретил «нового» Станиславского, во многом непохожего на того, каким он запомнился по репетициям «Месяца в деревне». Впервые на сцене Первой студии столь ярко заявили о себе гротеск и даже буффонада. И, воспользовавшись подсказкой Станиславского, Болеславский играл сэра Тоби как «молодого Фальстафа», отсюда — всклокоченная львиная шевелюра, воспаленное от пьянства лицо и огромные кулачищи. Но главное — вспомним утверждение Алексея Дикого, игравшего шута Феста, а потом и Мальволио, — «весь спектакль “Двенадцатая ночь” был, по существу, уроком действия»³.

Стихия импровизационных этюдов стала основой репетиционных поисков Станиславского. Войдя в работу Б. М. Сушкевича, которая застопорилась из-за поисков способа существования актеров, Константин Сергеевич поставил перед исполнителями задачу «не играть роль, а играть ролью, шалить, наслаждаться»⁴. И молодые актеры заиграли с какой-то студенческой, почти «капустнической» раскованностью⁵. В сцене попойки сэра Тоби (Р. В. Болеславский) и сэра Андрея Эгчика⁶ (В. С. Смышляев) на допитую кутилами большую бочку, как на амвон, прыгал Мальволио (Н. Ф. Колин). Он начинал свою обличительную речь, но проваливался внутрь и продолжал обвинения оттуда; гуляки пытались укатить бочку прочь, но Мальволио и из бочки продолжал выкрикивать величественные угрозы⁷.

В той же картине, происходившей в винном подвале замка, С. В. Гиацинтова в одной из проб импровизационно обыграла ступеньки лестницы.

¹ *Boleslavski R. Lances Down.* P. 66.

² *Эфрос Н. Е. Московский Художественный театр, 1898–1923.* С. 407.

³ *Дикий А. Д. Повесть о театральной юности.* С. 290.

⁴ *Балатова И. Искания Первой студии // Театр. 1975. № 3.* С. 126.

⁵ См.: *Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского, 1917–1938.* М., 1977. С. 16.

⁶ В «Двенадцатой ночи» Студии МХТ, поставленной по переводу П. И. Вейнберга, так именовался персонаж сэр Эндрю Эггючик.

⁷ Трюк был импровизационный, выдумка Н. Ф. Колина, первого исполнителя Мальволио (см.: *Соловьева И. Н. «12-я ночь» // МХАТ Второй: Опыт восстановления биографии.* С. 40; *Громов В. А. Михаил Чехов.* М., 1970. С. 71).



У. Шекспир «Двенадцатая ночь». Студия МХТ, 1917.

Мальволио — Н. Ф. Колин. Дарственная надпись В. С. Смышляеву, 1918.

Мария — С. В. Гиацинтова. Сэр Тоби — Р. В. Болеславский. Сэр Эггик — В. С. Смышляев

«Ее Мария, хватившая чуточку лишку, оступилась, сходя, и путалась, вверх или вниз ей теперь надо. Смеялась над собой до упаду — буквально. Силясь подняться, спускалась со ступеньки на ступеньку. Смех ее побеждал. Станиславский, отхохотавшись, велел чуть удлинить лестницу — жалко обрывать сценическую забаву»¹.

И сцена розыгрыша Мальволио, когда компания гуляк во главе с Марией и сэром Тоби буквально валилась с ног от смеха, не в силах произнести ни слова, была построена на сплошной импровизации². Смех Гиацинтовой вообще стал визитной карточкой спектакля. О нем писали многие рецензенты, роль Марии сразу заладилась у актрисы и стала для нее явным шагом вперед (потому она и играла Марию почти без замены долгие годы).

С октября 1920 года, т. е. в середине третьего года жизни спектакля, на роль Мальволио вводится М. А. Чехов, а роль сэра Тоби переходит к В. В. Готовцеву (и Н. Ф. Колин, замечательно сыгравший самодовольного дворецкого на премьере, и Болеславский уехали из России в январе 1920 года). И хотя в «Двенадцатой ночи» Болеславский никогда не выходил на площадку вместе с Чеховым, сохранившиеся описания чеховской игры дают представление о способе существования во всем спектакле.

«Все было в Мальволио Чехова “сверх”! И главное — ничем не пробиваемая сверхглупость! — вспоминал В. А. Громов. — Чехов делал все комически-безмозгло, бегая суетливо и одурело взад-вперед по поручениям графини, топоча тонкими птичьими ножками. Уже с первых фраз начинает невероятно смешить его сверхдурацкая дикция... Чехов произносил слово “графиня” как “грап-фы-ня”, слово “счастье” как “фща-ся”, и многое другое, непередаваемое никакой транскрипцией»³.

Когда удивленная Оливия, решив, что причиной странного поведения ее дворецкого может быть только болезнь, предлагает ему лечь в постель, «обезумевший от радости, Мальволио почти подпрыгивает и... не в силах больше сдерживать страсть, которая трясет его как лихорадка, падает на колени перед графиней так, что между его колен оказывается маленькая скамеечка, стоявшая около кресла. Насмерть перепуганная Оливия приказывает Мальволио встать. Тот встает, но порыв страсти, бросивший его к ногам графини, как спазма сковал его тело. Скамеечка так и застряла между его колен. Все попытки Мальволио вытащить ее безуспешны. И только схватив толстую книгу, подвернувшуюся ему под руку, он отчаянно сильными ударами выбивал, наконец, скамеечку из судорожно сжатых колен»⁴.

Вся «Двенадцатая ночь» была полна таких пластических придумок, возникших из импровизационных репетиционных проб.

На «четвертую стену», вообще нехарактерную для маленького зальчика Первой студии, в «Двенадцатой ночи» не осталось и намека. «Постановка не была интимной, камерной, а вовлекала в игру весь зрительный

¹ Соловьева И. Н. «12-я ночь» // МХАТ Второй: Опыт восстановления биографии. С. 40.

² См.: Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского, 1917–1938. С. 16.

³ Громов В. А. Михаил Чехов. С. 70–71.

⁴ Там же. С. 73.

зал. Это было новостью»¹, — вспоминала С. Гиацинтова. Динамику смены сцен обеспечивали ширмы, которые в этом спектакле шли не вдоль, а поперек сцены (от зрителя — вглубь), которые можно было перелистывать (передвигать вручную шестами), мгновенно меняя места действия. И игра с пространством служила основой многих сценических шуток. Например, когда Мальволио выходил в сад, мечтая о графине, он был так погружен в себя, что ничего не соображал. И на разных спектаклях по-разному реагировал на голоса сэра Тоби и компании гуляк, стоявших по другую сторону ширмы. Иногда, по описанию В. Громова, Мальволио — Чехов «не обращает внимания на то, что спрятавшиеся за кустами весельчаки вслух выкрикивают насмешливые фразы. Он даже отвечает на них, не задумываясь над тем, кому отвечает. Вообразив, что он уже женат на графине Оливии, Мальволио — Чехов приказывает привести к нему сэра Тоби и в мечтах рисует себе такую картину: “Семеро из моих слуг с раболепной поспешностью бросаются за ним. Я, между тем... завожу, может быть, мои часы (*нелепо крутит пальцами совсем у низа живота*) или играю драгоценным перстнем (*старается изобразить и это*). Сэр Тоби входит...”

Сэр Тоби (*высунувшись из-за куста*). И дает тебе по роже.

Мальволио. Нет!.. Он отвечает мне свой поклон... А я ему говорю... А я ему... (*не найдя слов*) говорю: «Ай-я-яй-яй-яй, сэр Тоби!» <...>

Иногда Мальволио — Чехов сильно пугался выкриков из-за кустов, в панике подбирал полы своего халата и подол ночной рубашки, комком прижимал их к животу и метался по сцене, а затем, когда весельчаки замолкали, с непередаваемой наивностью заявлял:

— Теперь, когда все успокоилось, я продолжаю...»²

Диапазон импровизаций Чехова дают два описания финала сцены в саду. Когда Мальволио «убеждался» в благосклонности к нему Оливии, то, по рассказу В. А. Громова, «нелепыми скачками, не владея конечностями, Чехов убежал со сцены, но тотчас же возвращался и, став в центре авансцены, кричал в небо:



У. Шекспир «Двенадцатая ночь». Студия МХТ, 1917. Мальволио — М. А. Чехов

¹ Гиацинтова С. В. Из воспоминаний о Первой студии. Музей МХАТ. Архив Первой студии. Цит. по: Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского: В 4 т. Т. 2. С. 575.

² Громов В. А. Михаил Чехов. С. 71–72.

— Боги! благодарю вас! — и еще стремительнее упрыгивал за кулисы»¹.

А вот А. Д. Дикий вспоминал, что «в конце монолога он [М. Чехов] подходил к рампе, с жестом, каким призывают полового в трактире, восклицал небрежно: “Боги!” (так, что слышалось: “Эй, боги!”), а затем снисходительно, точно протягивая два пальца или похлопывая кого-то по плечу, договаривал конец фразы: “Я вас благодарю!”»²

При этом завершалась линия роли Мальволио репликой, которая мгновенно открывала сердца зрителей для сострадания обиженному и лишившемуся своих надежд несчастному и немолодому человеку. «Знаменитая реплика Мальволио: “Графиня, вы обидели меня, обидели жестоко!” — звучала почти как рыдание»³.

Разумеется, игра Чехова была квинтэссенцией буффонады этого спектакля, но прорыв в этот способ существования всех комедийных персонажей произошел именно в момент последней работы Станиславского в созданной им когда-то Студии.

Таким образом, только что вернувшийся с фронта «счастливчик» Болеславский застал еще один важнейший поворот в развитии Системы. «Двенадцатая ночь» стала выражением новых поисков Студии, да и важным этапом в решении Системой проблемы сопряжения внутренней и внешней техники актера. Как пишет Н. Е. Эфрос, «назревал новый курс. Исходное стремление — быть возможно ближе к жизни, к ее конкретной правде, — сменялось стремлением вознестись над жизнью, подняться до самых широких ее обобщений и выразить ее сценически в условной постановке»⁴. Эти попытки «вознестись над жизнью» реализовывались в разных жанрах и способах актерского существования. Согласно П. А. Маркову, два спектакля Студии — «Балладина» (режиссер Р. Болеславский) и «Дочь Иорио» (режиссеры Н. Бромлей и Л. Дейкун), — которые репетировались вслед за пьесой Шекспира, «отвечали другому стремлению студии, такому же естественному, как стремление к буффонной комедии. Это было разрешение трагедии»⁵.

Романтическая драма в стихах «Балладина» стала последней режиссерской работой Болеславского в Студии. Пьеса принадлежала перу **Юлиуша Словацкого**, основателя польской романтической драмы, и рассказывала о героине, которая, словно «Макбет и леди Макбет в одном лице»⁶, идет к королевскому престолу путем цепи преступлений — убивает сестру, мужа, любимого, завладевает короной. Но ее сражает «рука господня», убивающая Балладину ударом молнии прямо на троне, когда

¹ Громов В. А. Михаил Чехов. С. 72.

² Дикий А. Д. Повесть о театральной юности. С. 291.

³ Громов В. А. Михаил Чехов. С. 74.

⁴ Эфрос Н. Е. Московский Художественный театр, 1898–1923. С. 407.

⁵ Марков П. А. Первая студия МХТ: (Сулержицкий — Вахтангов — Чехов) // Марков П. А. О театре: В 4 т. Т. 1. С. 383.

⁶ *Taborski B. Polish Plays in English Translation: A Bibliography.* NY: Polish Institute of Arts and Sciences in America, 1968. P. 17.



Ю. Словацкий «Балладина». Студия МХТ, 1920.
Грабец — В. В. Готовцев. Мать — Л. И. Дейкун. Гоплана — Н. Н. Бромлей

та невольно произносит приговор самой себе. Вся история происходит в крае сказочной королевы Гопланы, магической силе которой подвластно многое — она управляет эльфами, вовлекает героев в фантастические приключения, превращает одного из них то в иву, то в «бубнового короля».

«По самому существу своему “Балладина”, соединяющая требования фантастики и героизма, взывала к большой, разнообразной режиссерской фантазии»¹ и была в русле творческих интересов Болеславского, она развивала его опыты возвышенной театральности, соединенной с конкретикой актерского существования, опиралась на поиски внебытового решения трагедии, намеченные еще в «Каликах перехожих».

В репетициях Болеславского явственно «обнаружилось его стремление к “фантастическому реализму”, к мифологическим характерам, сценическому монументализму... музыкально-ритмической разработке массовых сцен»². Художником спектакля был сам режиссер, в его пространственном решении грубо сколоченная деревянная мебель контрастировала с золотым узором символического занавеса, который по его эскизам был вышит руками студийек. Болеславский давно мечтал о постановке этой польской пьесы (первые эскизы оформления были принесены им в Студию еще в 1915 году) и сейчас с жадностью набросился на работу, словно стремясь наверстать два года отсутствия в Студии.

Но репетиционный процесс оказался непростым: постановка спектакля растянулась на долгие месяцы, даже годы. Работа шла уже после «Двенадцатой ночи», ознаменовавшей поворот Студии к поиску ярких театральных форм. Однако поворот этот был не до конца последовательным,

¹ Марков П. А. Первая студия МХТ: (Сулержицкий — Вахтангов — Чехов) // Марков П. А. О театре: В 4 т. Т. 1. С. 383.

² Литаврина М. Г. Американская игра и «русский метод»: попытка интеграции // Мнемозина. Вып. 2. С. 375.

и сам Станиславский, делая шаг вперед и два назад, «осаживал» бурлящие процессы, которые сам же запустил. «Вспомните ночной спектакль “Балладины”, — обращался Б. М. Сушкевич к труппе МХАТ 2-го уже в начале 1930-х годов. — “Балладина”, поставленная Болеславским уже в театральных тонах и так и не выполненная, потому что Константин Сергеевич, выкинув театральность, повел спектакль по линии исторического спектакля»¹.

Не стоит воспринимать утверждение Сушкевича о том, что Станиславский «выкинул театральность», слишком буквально. Рассказы о репетициях «Балладины» Станиславским содержат примеры поисков и внебытовых решений — чего стоит, например, его очаровательно-наивное требование к С. Гиацинтовой и М. Успенской, игравшим эльфов... перелететь через всю сцену с одного дерева на другое прямо по воздуху². Но все же основной вектор воздействия на спектакль со стороны Станиславского подмечен Сушкевичем точно.

Тот «ночной спектакль» — первый показ Константину Сергеевичу и театру в апреле 1919 года — действительно полагали творческой победой Болеславского. «Это была изумительная репетиция по творческому трепету, по волнению и приему зрителей. Даже то, что среди репетиции погасло электричество и пришлось доигрывать при свечах, — ничто не помешало нашему состоянию», — так писала участница постановки Л. И. Дейкун (мать Балладины), завершая свой рассказ утверждением, что «репетицию Константин Сергеевич принял»³.

Однако дальнейшее развитие событий свидетельствует об обратном — Станиславский показ спектакля публике запретил⁴. Не помогло и письмо Болеславского, буквально умолявшего Константина Сергеевича выпустить спектакль на гастролях в Петербурге, а потом довести его в процессе московских репетиций (режиссер словно надеялся на повторение ситуации 1913 года, когда именно в столице «Гибель “Надежды”» с успехом вышла на широкую публику): «Я недаром сказал Вам, когда просил Вас прийти на последнюю репетицию “Балладины”: Константин Сергеевич, придите, многое зависит от этой репетиции. Вы губите нас всех, меня и Студию, придите — положение такое, что для душ, для сердец наших, больных и изможденных, нужно скинуть эту пьесу — все равно, как она есть, потом мы dokonчим ее, сделаем лучше, но сейчас придите, не будьте жестоки с нами, нам как лекарство нужна была эта пьеса, ее сдача означала для нас простор и выход на дорогу новой жизни»⁵.

¹ Из выступления Б. М. Сушкевича на общем собрании труппы МХАТ 2-го (не ранее июня 1931 г.) // Советский театр: Документы и материалы. Русский советский театр, 1921–1926. Л., 1973. С. 177–178.

² См.: Гиацинтова С. В. С памятью наедине. 2-е изд. С. 190.

³ Цит. по: Советский театр: Документы и материалы. Русский советский театр, 1921–1926. С. 181.

⁴ См.: Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского: В 4 т. Т. 3. С. 54.

⁵ Болеславский Р. В. Письмо К. С. Станиславскому от 22 апреля 1919 года // Художественный театр: Творческие понедельники и другие документы, 1916–1919. С. 588–589.

Но в эти годы непонимание между Станиславским и всей Студией нарастало стремительно. «Чем больше любили Студию в Москве, тем равнодушнее становился к ней ее создатель, потому что он видел, что мы уходим, перестаем быть его единомышленниками, преследующими общие цели в искусстве»¹, — свидетельствует А. Д. Дикий. О том же «отчуждении Станиславского от Первой студии» пишет и М. А. Чехов, рассказывая о критике Станиславским методов работы Вахтангова, о неприятии им не только «Эрика XIV», но и «Гадибука», и «Турандот»².

Письмо Болеславского красноречиво свидетельствует и о внутренних противоречиях внутри самой Студии: «Вы заметили, Константин Сергеевич, что вот уже почти два года ни один из режиссеров Студии не залаживает новых пьес? Не задумывались ли Вы, почему это? И не находите ли Вы, что без режиссеров практикующихся и ставящих пьесы группа актеров должна как бесплодная смоковница засохнуть и умереть. Да, Константин Сергеевич, это так. Мы все, и Вахтангов, и Сушкевич, и я, и даже Бромлей и Бирман, боимся, панически боимся начать новую работу и, обманывая самих себя, уваливаем от нее. На будущий год не заложено ни одной пьесы — отсюда недовольство актеров, дрязги, воркотня, невозможная атмосфера, искание духовного удовлетворения на стороне, дискредитирование нас как ведущей группы, упреки и т. д. Учреждение расшатывается. И спасения нет»³.

Неслучайна и горечь, с которой в своей книге пересказывает это письмо А. Д. Попов, ушедший из Студии годом раньше⁴. Найдя в архиве МХТ письмо Болеславского о выпуске «Балладины» и читая его через годы после весны 1919 года, Попов вычленяет главное: «...автор письма просит учителя не бросать студию, помочь ей, но в то же время понять, что режиссеры студии уже не дети и имеют право на самостоятельное завершение своих постановок»⁵. Думается, действительно Болеславский точно сформулировал суть проблемы, которую оба молодых режиссера ощутили не понаслышке⁶.

¹ Дикий А. Д. Повесть о театральной юности. С. 292.

² См.: Чехов М. А. Жизнь и встречи // Новый журнал. Кн. VII. Нью-Йорк, 1944. Цит. по: Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского: В 4 т. Т. 3. С. 136.

³ Болеславский Р. В. Письмо К. С. Станиславскому от 22 апреля 1919 года // Художественный театр: Творческие понедельники и другие документы, 1916–1919. С. 589.

⁴ Это А. Д. Попов записал в Дневнике Студии: «В студии говорят не то, что думают, и меньше всего знает студию К. С. И больно от этого обмана. <...> К. С. думает, что в один прекрасный день, зайдя в студию, он увидит на сцене человек 20–25, с большим воодушевлением решающих задачи на освобождение мышц, а где-нибудь в другом уголке еще группа, они перечитывают всего Пушкина, восторгаются, делясь впечатлениями и выбирая материал для концертов. К. С. и не предполагает, что в студии "неудобно" восторгаться Пушкиным или... решать задачи по системе» (Запись А. Д. Попова в Книге записей Первой студии [1915]. Цит. по: И вновь о Художественном: МХАТ в воспоминаниях и записях, 1901–1920. М., 2004. С. 182, 183–184).

⁵ Попов А. Д. Воспоминания и размышления о театре // Попов А. Д. Творческое наследие: В 3 т. Т. 1. С. 131.

⁶ Характерно, что, соглашаясь в своих воспоминаниях с Болеславским, А. Д. Попов, увы, не преминул упрекнуть старшего товарища — дескать, пишет тот Станиславскому «довольно

В работе Студии 1919–1920 годов борьба за новые спектакли, новые формы порой парадоксальным образом велась уже с самим Станиславским, на путь поисков Студию и подтолкнувшим. Б. М. Сушкевич рассказывает о попытке найти «иное звучание» в постановке «Дочери Иорио», которая репетировалась в параллель с «Балладиной»: «Серафима Германовна [Бирман], игравшая плакальщицу, впервые исполнила на сцене то, что я называю приемом — мелодия на сцене. Это же исполнил Болеславский, играя главного судью, не помню как, но взял какое-то другое звучание. Все эти попытки были сняты Константином Сергеевичем: “Вы играете оперу, где же переживания, где отношения?” Очень характерный момент»¹.

Любопытно отметить, что и М. Чехов, в 1922 году помогавший восстановлению «Балладины»² (или возвращению в отсутствие Станиславского к изначальному замыслу Болеславского?) в своей беседе с участниками спектакля неоднократно повторял «одно общее пожелание: вложить зерно “сказки”, добавить «сказки, фантастичности»³, т. е., используя выражение Сушкевича, возвращал «выкинутую театральность».

«Балладина» вышла к зрителю лишь 16 февраля 1920 года. Неудивительно, что отзыв на выпущенный спектакль содержит упреки в отсутствии целостности: «Этнографичность, фантастика, напряженный трагизм перемешались, не выделив и не определив единого стиля постановки... Порой трагедия переходила в мистическое действо, окруженное таинственным светом, мерцающими огнями, жуткими тенями, в которых исчезали герои “Балладины”. Порой пастораль переходила в слащавость пейзажа; через “Балладину” выглядывал “Сверчок”; порой, преодолевая устаревшие маски, в иных из исполнений звучал холод настоящей трагедии»⁴.

Приведенный выше анализ процессов внутри Студии дает возможность понять, какая часть этих замечаний П. А. Маркова может быть отнесена в адрес самого Болеславского, тем более что выпускали спектакль уже без него. Ведь работу над «Балладиной» Болеславский так и не завершил, решившись в январе 1920 года на эмиграцию из послеоктябрьской России.

бестактно». И в этом запоздалом и не совсем справедливом упреке тоже свидетельство былых напряжений внутри Студии.

¹ Из выступления Б. М. Сушкевича на общем собрании труппы МХАТ 2-го (не ранее июня 1931 г.) // Советский театр: Документы и материалы. Русский советский театр, 1921–1926. С. 178.

² После того как Станиславский не дал разрешение на выпуск спектакля в апреле 1919 года, репетиции «Балладины» возобновились лишь в ноябре 1919 года. «Их часто вел сам Станиславский, превращая репетиции в “университеты”» (Гуцинтлова С. В. Воспоминания. Музей МХАТ. Архив Первой студии. Цит. по: Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского: В 4 т. Т. 3. С. 85). Премьера спектакля состоялась 16 февраля 1920 года, а 1 сентября 1920 года МХТ открывает этим спектаклем свой сезон (см.: МХАТ Второй: Опыт восстановления биографии. С. 597–600). В 1922 году спектакль был возобновлен С. Г. Бирман, которая помогла Р. В. Болеславскому и ранее, при участии М. А. Чехова и Б. М. Сушкевича (см.: Чехов М. А. Литературное наследие: В 2 т. Т. 2. С. 64).

³ Чехов М. А. Литературное наследие: В 2 т. Т. 2. С. 62.

⁴ Марков П. А. Первая студия МХТ: (Сулержицкий — Вахтангов — Чехов) // Марков П. А. О театре: В 4 т. Т. 1. С. 383–384.

По неподтвержденным данным, «решающую роль сыграло известие о зверской расправе матросов с офицерами — его бывшими соучениками»¹...

Болеславский провел в Студии семь неполных лет. Поставил три неполных спектакля. Сыграл еще в трех. Много это или мало? С одной стороны, неизмеримо меньше, чем он сыграл в МХТ или поставит за рубежом, с другой — Болеславский так же востребован в Студии, как был востребован в МХТ, и перечисленные выше спектакли, которые режиссирует или в которых играет Болеславский, — это две трети (шесть из девяти) работ Студии за этот период. Но не одной же арифметикой определяется творческая работа. Каков вклад Болеславского в историю Студии, каков вклад Студии в его будущую творческую жизнь?

Его «Гибель “Надежды”», поставленная в 1913 году, стала, как пишет исследователь, «точкой взлета. Тогда никто не думал о том, кто именно “уцелеет на скрижалях”. Этическое начало, режиссерское начало, актерское начало — а в отношении Болеславского возобладало личное начало. Легкомыслие и ненадежность — вот что мы помним о нем прежде всего из актерских мемуаров»².

Удивительно, но это действительно так — разговор о человеческих качествах Болеславского очень часто заслоняет собой разговор о его творчестве как актера и режиссера.

Театральность на сцене и в жизни, или Вахтангов — Болеславский: кто первый?

Первое, что бросается в глаза при чтении мемуарной литературы (а именно там приходится вычитывать по крохам сведения о Болеславском), так это то, что его поведение слишком часто не соответствовало этике театральной жизни первого периода Студии, во многом определяемой духовным водительством Сулержицкого.

«Станиславский и Сулержицкий хотели добиться от нас, как от людей и художников, нравственной чистоты жизни, внутренней дисциплины на репетициях и на спектаклях. Болеславский, мне кажется, не отвечал этим требованиям»³, — сурово утверждает Серафима Бирман, проработавшая бок о бок с Болеславским и в Студии, и в самом МХТ не менее десяти лет.

«Это был удивительный человек, — дает характеристику Болеславскому Вадим Шверубович. — Он *всегда* всех предавал, всех бросал в трудную минуту, но было в нем что-то до такой степени чистое, невинное, правдивое, что все, даже уже раз им обманутые, верили ему и вновь готовы были идти за ним. Обаяние у него было какое-то неотразимое»⁴.

¹ И. С. [Соловьева И. Н.], *Сенелик Л. Болеславский // Московский Художественный театр: Сто лет.* Т. 2. С. 28.

² *Литаврина М. Г. Американская игра и «русский метод»: попытка интеграции // Мнемозина.* Вып. 2. С. 374.

³ *Бирман С. Г. Путь актрисы.* С. 86.

⁴ *Шверубович В. В. О старом Художественном театре.* М., 1990. С. 498.



С. Г. Бирман, В. В. Соловьева, А. Д. Дикий, С. В. Гиацинтова, В. В. Шверубович, чьи воспоминания сохранили черты личности Ричарда Болеславского

Болеславский был влюбчив и, как это сформулировала Софья Гиацинтова, «довольно часто женился»¹. Иногда его амурные дела кончались скандально — чего стоит, например, такая история, приводимая ею же: «Как-то, представив всем хорошенькую молодую актрису своей невестой, Ричард потом перевлюбился в другую или просто раздумал идти под венец. Выглядеть соблазнителем и негодяем в строгой атмосфере Студии было нельзя, и тогда, недолго думая, он объявил себя сумасшедшим, написал безумное письмо Станиславскому и пошел “сдаваться” в психиатрическую больницу, где его не приняли...»².

Ах, как хотелось бы увидеть тот этюд, который разыгрывал Болеславский перед врачами, импровизируя свое помешательство!

Однако Гиацинтова продолжает свои воспоминания, словно желая подтвердить сказанное Шверубовичем: «Столь легкомысленный портрет я закончу несколько неожиданно. При всем своем авантюристическом складе Болеславский был очень талантлив, рыцарски предан театру, наделен явными организаторскими способностями и несомненным человеческим обаянием»³.

А вот пример совсем уж нахальной самонадеянности Болеславского, сохраненный другим воспоминанием. На сцене Художественного театра идет торжественный показ гримов и костюмов к «Гамлету», своего рода «первый экзамен на зрелость “образа”, на его целостность»⁴. Болеславский — Лаэрт обгоняет сотрудников: «“Сначала я, девушки. “Старик” (это Станиславский) меня любит, пропустите меня первым, я сделаю вам хорошую погоду”. Не ожидая нашего разрешения, он вышел на сцену, — рассказывала С. Г. Бирман и заключала вполне нравоучительно: — Яркие “юпитеры” представили Болеславского пронизательным взорам тех, кто находился в зале. Его ждал провал»⁵.

¹ Гиацинтова С. В. С памятью наедине. 2-е изд. С. 93.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Бирман С. Г. Путь актрисы. С. 86.

⁵ Там же.

Исследователи творчества Болеславского — М. Г. Литаврина, а вслед за ней и Е. А. Артемьева — иллюстрируют характер героя своих работ абзацем из письма Вахтангова, в котором он просит Сулержицкого довести до сведения Станиславского факт непосещения Болеславским репетиций «Праздника мира». Упреки Вахтангова звучат серьезнее, чем упреки в сердцеядстве или самонадеянности, в них при желании уже можно увидеть признаки профессиональной непригодности: «Всегда невнимательный, всегда легкомысленный, всегда несерьезный, всегда проявляющий неуважение к товарищам — партнерам, даже в такие минуты, когда души последних наполнены большими переживаниями, когда, казалось бы, из простой деликатности надо оставить шутовство... До сего дня он шесть раз не явился на репетицию без предупреждения (не будучи занят в Мольере в эти дни). <...> Радость работы он превратил в страдания (курсив мой. — С. Ч.)»¹.



Евгений Вахтангов. 1915



Ричард Болеславский. 1912

Однако вырванное из контекста повседневной жизни Первой студии письмо Вахтангова не позволяет оценить природу поведения Болеславского. Более того, именно анализ творческих взаимоотношений Вахтангова — Болеславского позволит понять нам кое-что важное в характере и личности последнего. Поэтому нам придется подробнее остановиться на истории этого конфликта и, шире, на взаимоотношениях двух режиссеров Первой студии, двух ближайших учеников Станиславского.

Итак, к моменту репетиций первого спектакля Вахтангова «Праздник мира» Г. Гауптмана (преьера — 15 октября 1913 года) Болеславский — успешный актер Художественного театра. Вахтангов, напротив, как актер в театре «не прошел» и всегда играл лишь маленькие роли. Болеславский — признанный «вожак» молодежи Студии, а Вахтангов, по воспоминаниям его актеров того периода, в репетициях «еще был учеником»². И его постановка «Праздника мира», по свидетельству Н. Е. Эфроса, была «первым, еще очень робким режиссерским опытом»³. Разницу положений подчеркивает и Немирович-Данченко — принимая Вахтангова

¹ Вахтангов Е. Б. Письмо Леопольду Антоновичу [Сулержицкому] от 27 марта [1913 г.] // Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства: В 2 т. Т. 1. С. 345–346.

² Гиацинтова С. В. С памятью наедине. 2-е изд. С. 119.

³ Эфрос Н. Е. Московский Художественный театр, 1898–1923. С. 402.

в МХТ в марте 1911 года, он беспощадно сообщает: «Дорого вы просите. У меня Болеславский получает 50 рублей. Я могу предложить вам 40 рублей»¹.

Таким образом, в репетициях «Праздника мира», как, чуть сгущая краски, формулирует ситуацию исследователь, «недавний герой театрального триумфа должен был следовать указаниям начинающего режиссера. При непомерном польском самолюбии — дело, понятно, нелегкое»². Но дело было не только в самолюбии. Слишком различались человеческие и творческие индивидуальности режиссеров первых двух спектаклей Студии. Эту поляризацию замечали многие.

Стиль репетиций «Праздника мира» резко отличался от работы над первой самостоятельной работой Студии. Через годы Вера Соловьева пронесла память об атмосфере репетиций Болеславского, которые «были полны всепроникающим ощущением радости и любви»³. В отличие от Вахтангова, который «вел актера на короткой узде, Болеславский брал тебя за руку, и вы вместе отправлялись в удивительное приключение»⁴. И Софья Гиацинтова вспоминала, что «Вахтангов вел себя властно, твердо знал, чего хочет, не терпел возражений. Он был молод и обуреваем собственным темпераментом, ему не хватало осторожности в подходе к актеру»⁵. Актрисам вторит критик: «Вахтангов был не только страстен — он был нетерпим»⁶. Слово «жестокость» всплывает в воспоминаниях о Вахтангове не однажды, употребил его и Станиславский — и когда! — говоря прощальную речь на похоронах Вахтангова⁷.

Кроме того Вахтангов назначает Болеславского на роль Вильгельма Шольца. Но ведь это та самая роль, которую девять лет назад в студенческом кружке играл сам Вахтангов!⁸ Неужели он видит в Болеславском свое alter ego? Но все мироощущение Вахтангова, пронизанное трагизмом, так противоречит солнечности Болеславского. Ни методы репетиций раннего Вахтангова, истово призывавшего «изгнать из театра театр», ни его трактовка пьесы (Вахтангов спорил с Сулержицким, настаивал на разоблачении, срывании масок с героев драмы Гауптмана) не могли быть близки двадцатичетырехлетнему Ричарду.

¹ Вахтангов Е. Б. Из записной книжки 1911 года. Запись от 4 марта 1911 г. // Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства: В 2 т. Т. 1. С. 215.

² Аколджанян Р. Голливудская «звезда» Болеславского // Театральная жизнь. 1997. № 9–10. С. 50.

³ Soloviova V. Interview. 1 Dec. 1975. Цит. по: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 34.

⁴ Ibidem.

⁵ Гиацинтова С. В. С памятью наедине. 2-е изд. С. 118–119.

⁶ Марков П. А. Первая студия МХТ: (Сулержицкий — Вахтангов — Чехов) // Марков П. А. О театре: В 4 т. Т. 1. С. 378.

⁷ См.: Завадский Ю. А. Об искусстве театра. М., 1965. С. 68.

⁸ Эту пьесу, имеющую в русском переводе разные названия («Больные люди», «Праздник примирения»), Вахтангов впервые поставил во Владикавказском студенческом кружке и играл роль Вильгельма. Спектакль состоялся в городе Грозном 15 августа 1904 года. См.: Евгений Вахтангов: Сборник [1984]. С. 115.



Г. Гауптман «Праздник мира». Студия МХТ, 1913.

Роберт — Б. М. Сушкевич. Вильгельм — Р. В. Болеславский. Ида — С. В. Гиацинтова

Он вообще с трудом подчинялся излишнему серьезу, неосознанно протестовал против «пуританской атмосферы священнодействия»¹, возникавшей порой в Первой студии. «В «Празднике мира» — не без юмора вспоминает Серафима Бирман, — Болеславский играл Вильгельма Шольца. Во время сцены у елки Вильгельм падает в обморок. Вокруг него хлопчут Ида — Гиацинтова, фрау Бюхнер — Попова, фрау Шольц — Дейкун, Августа — я. Правдами и неправдами мы, студийки, добиваемся того, что по нашим щекам текут слезы. Мы радуемся своим «переживаниям», мы «купаемся в собственном соку», но вот у «обморочного» Болеславского открывается глаз, и в этом глазу, вопреки сценической правде, — полная, трезвая до цинизма ясность.

Он шепчет, после того как мы приподнимаем его: «Поворачивайте меня!» Мы ничего не понимаем, но, конечно, выбиты из всех «кругов». Кое-как договариваем текст. Наконец, слава богу, — занавес! Тучей на Болеславского: «Что ты нам шептал? Куда поворачивать?» Болеславский неуязвим: «Ну и бестолочь вы! Я хотел, чтобы вы повернули меня по направлению к зрительному залу. В обмороке я эффектен». Никаких утрызений совести! Он даже забавляется нашим гневом»².

Строгие ревнители морали будут, безусловно, правы, упрекая Болеславского в легкомыслии. Но стоит обратить внимание на то, что в его проделках сидит неискоренимый, жизнеутверждающий ген актерства и игровой стихии театра, которым Болеславский наделен сполна и который ведет его обладателя по жизни, порой заставляя даже этой самой

¹ Литаврина М. Г. Американская игра и «русский метод»: попытка интеграции // Мнемозина. Вып. 2. С. 374.

² Бирман С. Г. Путь актрисы. С. 86–87.

жизнью рисковать. И, попав в 1920 году во время бегства из России под перекрестный обстрел при переходе линии фронта, Болеславский не станет ложиться в снег, упрямо заявив, что «он — польский улан, а польские уланы не ползают!», хотя зрителями этого актерского геройства будут лишь испуганно ползущие по снегу и теряющие при этом часть поклажи Колин с женой да жена Болеславского, Наталья Платонова-Болеславская¹. (Удивительно, но почти каждый жизненный эпизод с участием Болеславского тяготеет к эффектной театральности. Вот развязка описанного выше. Когда его супруга уже думала, что Болеславский сошел с ума, он вдруг стал кричать на чистом польском, чтобы солдаты не стреляли. «Я обомлела, — вспоминала через годы Н. Болеславская. — Я знала, что он — поляк, но его русский был безупречен, и я никогда раньше даже не подозревала, что он говорит по-польски»².)

Интересно, что «пострадавшая» от сценических шуточек Болеславского Серафима Бирман (утверждавшая к тому же, что «Болеславский был очень хороший актер, но по своей творческой природе принадлежал скорее театру представления»³ — страшное обвинение в Студии!), тем не менее не обижается на своего режиссера и партнера. Она пронизательно замечает, что Болеславский своим «легкомыслием» гармонично дополнял, а порой и лечил чрезмерность стараний неофитов Системы: «Мы в своем преклонении перед глубиной переживаний опускались иногда на такую “глубину”, что уже там, на дне, и оставались, не появляясь больше на поверхность, на свет рампы.

Мы — студийки и студийцы — жили, любили жить в “исканиях”, в “сомнениях”.

Болеславский — талантливый — не философствовал: “Вера в себя и голос на грудь!” — так подбадривал он “мятущихся”.

В Болеславском была *праздничность театра* (курсив мой. — С. Ч.), пусть даже праздничность “зрелищного предприятия”. В нем была и несомненная покоряющая сценичность. Наше излишнее глубокомыслие, некая схема нивелировалась его жизнерадостностью. Работа с Болеславским шла весело, и спектакль, носящий печальное название [“Гибель «Надежды»”], получился радостным. Работали мы “в темпе”. Ценили время репетиций. Его было не так много»⁴.

¹ Наталья Валентиновна Болеславская (урожденная Шимкевич, по первому мужу Платонова, в Америке — *Natasha Boleslavski*, 1887–1992) — актриса, дебютировала в Сабуровском театре в Петербурге, играла в Свободном театре Марджанова. Их роман с Болеславским начался около 1913 года, но она никак не могла получить развод от своего первого мужа инженера Платонова. Во время сезона 1913/14 года Болеславский женился на Марии Ефремовой, актрисе МХТ (в «Гибели «Надежды»» она играла Маритье, на заменах — Матильду), но этот брак продлился недолго и распался во время его армейской службы 1915–1917 годов. Болеславский и Наташа Платонова поженились в июле 1918 года (см.: *Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 80*), их брак продлился до 1929 года.

² *Boleslavsky N. Interview. 13 Dec. 1971. Цит. по: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 81.*

³ *Бирман С. Г. Путь актрисы. С. 85.*

⁴ Там же. С. 87.



Г. Гауптман «Праздник мира». Студия МХТ, 1913. К. С. Станиславский среди участников постановки в декорациях спектакля: С. В. Гиацинтова, К. С. Станиславский, М. А. Чехов, Г. М. Хмара, Л. И. Дейкун, С. Г. Бирман, А. И. Попова, Р. В. Болеславский, Б. М. Сушкевич, С. И. Хачатуров

Последний абзац — блестяще точная характеристика Болеславского. Она особенно ценна, если вспомнить, что в целом Серафима Бирман относится к Болеславскому достаточно скептически. Но она сумела зафиксировать ряд важнейших качеств режиссера и педагога Болеславского: умение создать репетиционную атмосферу, позитивный настрой на творчество, способствующий раскрытию актера, умение распределять репетиционное время и попросту педагогическую заразительность!

Это умение работать «весело» и «в темпе» станет отличительной чертой режиссуры и педагогики Болеславского на долгие годы. Помогали его организационный талант и опыт. Но, даже репетируя свою первую работу, «Болеславский вел репетицию смело, без боязни показывал наработанное Сулеру. Обычно веселый, звонкий, он стал полководчески собран и суров»¹.

Возвращаясь к истории выпуска «Праздника мира», отметим, что история с опозданиями Болеславского была раздута Вахтанговым и по педагогическим причинам². Ведь проблема неявок на репетиции в первый год

¹ Гиацинтова С. В. С памятью наедине. 2-е изд. С. 94.

² После жалобы Вахтангова и нагоняя от Сулера Болеславский репетиций «Праздника мира» более не пропускал, радовал Вахтангова («Относительно Болеславского с радостью хочу отметить его переменившееся к лучшему отношение к работе. Несколько раз во время интимных

жизни Студии стояла очень остро — ночные репетиции в Студии, участие в массовых сценах театра, отсутствие жалования выдерживали далеко не все студийцы. И первым пострадал от них в свое время... сам Болеславский.

«В студии была заведена книга, — читаем у С. В. Гиацинтовой о периоде репетиций первого спектакля Студии, — в которой каждый мог изложить свое предложение, мнение, недовольство. Записи Болеславского: “Опозданий много. У Б. роль отнята мной — он совсем перестал посещать репетиции”; “Отказался от роли Я. — решено выразить ему товарищеский упрек”. Иногда недовольные уходили из Студии — такое чрезвычайное событие будоражило, волновало всех.

— Ушли, — берите других, — убежденно настаивал Станиславский, — при таком отсеве увидим, кто действительно с нами»¹.

Собственно, в этих коллизиях и воспитывалась творческая дисциплина Студии, выкристаллизовывалась этика совместного творчества. Реакция на проступки студийцев формировала меру требовательности к себе. И как продолжает Гиацинтова, «когда произошел небывалый случай — один актер явился на репетицию пьяным, — Станиславский написал: “Он нанес мне личное оскорбление. Как жаль, что это случилось. Не хочу верить”. Этого артиста до конца сезона отстранили от работы, устроили товарищеский суд, потом долго еще вспоминали его проступок»². И эта цепь последствий проступка, как мы понимаем, была тоже частью педагогики, частью этического воспитания студийцев.

А потому не стоит идеализировать Студию: несмотря на заданный камертон высокой требовательности к себе, борьбу с нарушениями творческой дисциплины приходилось вести — а иначе и быть не может! — постоянно. И от случая к случаю «фигуранты» дел о нарушении творческой дисциплины и вызывающие к их совести товарищи менялись местами. Дневники Студии буквально пестрят замечаниями об опозданиях, неявках, срочных вызовах в театр. Порой напряжение достигает такого предела, когда взрывается уже Болеславский: «Ремесленно репетировать не хочу... Предлагаю снять Калик с репертуара вообще»³, — записывает он после серии сорванных репетиций «Калик перехожих».

Или вот, к примеру, эпизод из более позднего 1919 года — это записи в Дневнике спектаклей по поводу инцидента 6 апреля во время «Потопа»:

«Отмечаю и предлагаю к докладу Совету смех М. А. Чехова на сцене во время 1-го акта. Р. Болеславский».

репетиций занимался своими сценами заботливо, настойчиво разбираясь в деталях» (Из дневника репетиций «Праздника примирения» [осень 1913] // Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства: В 2 т. Т. 1. С. 361), а на премьере был отмечен критикой: «Из исполнителей на первом плане г. г. Хмара, Сушкевич и Болеславский» (Русское слово. 1913. 16 нояб. Цит. по: Евгений Вахтангов: Сборник [1984]. С. 126).

¹ Гиацинтова С. В. С памятью наедине. 2-е изд. С. 94–95.

² Там же. С. 95.

³ Запись Р. В. Болеславского от 19 декабря 1914. Дневник репетиций спектакля «Калики перехожие» в Первой студии МХТ. ГТЦМ им. Бахрушина. № 8901/1. С. 62.

«Смех только в конце, но отнюдь не во время всего акта. Это во первых. Во-вторых, смеюсь от утомления и ничего не в силах поделаться с собой. В-третьих, скорблю об этом не меньше Ричарда и извиняюсь перед товарищами. <...> М. Чехов»¹.

Думается, здесь мы сталкиваемся не с индивидуальной недисциплинированностью артистов, а, как пишет современный исследователь психологии актерского творчества Е. А. Кошечкина, с издержками неустойчивости «демонстративной личности», которой свойственны «экспрессивное выражение чувств, непосредственность и яркость переживаний, необдуманность и быстрота аффективного реагирования, вытекающие из стремления немедленно снять эмоциональное напряжение»².

Мы подробно останавливаемся на вопросах творческой дисциплины в Первой студии, ибо многообразие способов ее поддержания есть важнейший аспект театрального строительства и педагогики. Не так просто разглядеть, что стоит за шалостью или проступком артиста — неуважение к профессии или брожение дрожжей актерского таланта.

С. В. Гиацинтова, к воспоминаниям которой мы уже не раз обращались, уловила едва ли не главное: «Ричард очаровывал детски открытой улыбкой и веселым голубым взглядом, искренность которого возрастала, как только он начинал фантазировать и привирать (курсив мой. — С. Ч.)»³. Гиацинтова говорит здесь о важнейшем, основополагающем профессиональном качестве, которое, между прочим, и пытаются разглядеть на вступительных испытаниях педагоги актерского мастерства, определяя пригодность к профессии: «хорошеет» ли актер, выходя на сцену (т. е. оказываясь в предлагаемых, нафантазированных обстоятельствах). Если — да, то это несомненный залог актерской одаренности. Вкупе с другими описанными выше способностями Болеславского, заразительность при фантазировании и способность увлекать других являлись залогом и педагогической одаренности.

Характерны разночтения в оценке серьезности Болеславского в процессе постижения Системы.

Так, С. Г. Бирман настаивает, что, «правду говоря, к “системе” Станиславского он относился (за глаза, во всяком случае) скептически. Над всеми “кругами внимания”: малым, средним, даже большим — иронизировал»⁴. (Хотя запись того, как репетировала сама Бирман, фиксирует, что как раз Болеславскому приходилось в работе над «Гибелью “Надежды”» призывать актрису к серезу. Молодая Бирман, по словам С. В. Гиацинтовой, «с необыкновенным юмором изображала старую, почти карикатурную дуру в пенсне [Матильду Босс, жену судовладельца], жеманно подбирающую воображаемый шлейф платья, — и вдруг начинала хохотать. —

¹ Цит. по: Чехов М. А. Литературное наследие: В 2 т. Т. 2. С. 466.

² Кошечкина Е. А. Театральная школа и проблемы развития актерских способностей: Дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2009. С. 24.

³ Гиацинтова С. В. С памятью наедине. 2-е изд. С. 92–93.

⁴ Бирман С. Г. Путь актрисы. С. 86.

Ты не в “кругу”, — гневно указывал ей Болеславский. — Реничка, не сердись, я снова начну, — отвечала Сима, смирением поддерживая его режиссерский престиж»¹.)

А Вера Соловьева, напротив, утверждает, что особенной причиной любви Станиславского к своему ученику было то, что «Ричард воспринимал его уроки всем своим творческим существом и использовал их только тогда, когда хорошо обдумывал и усваивал. Болеславский не просто брал новые подходы, которые теперь известны как система Станиславского, но органично делал их частью самого себя»².

Из этих столь противоречивых свидетельств сделаем один простой вывод, важный для нашего исследования творческой личности Болеславского, да и в целом для театральной педагогики. Актерский талант и глубина театральной веры могут не совпадать с аскетичной преданностью делу, могут иметь иные проявления. Моцартовское легкомыслие Болеславского — не повод сомневаться в глубине постижения им законов актерского мастерства и уроков Учителя.

Более того, именно в свойствах его личности коренился залог его режиссерско-педагогического развития. Дотошно усваивая Систему («конкретность», любовь к подробностям Болеславского-режиссера, как мы помним, подчеркивали при анализе каждого из его спектаклей), он с первого спектакля тянулся и к театральному обобщению, «монументальности», «героике».

В этом оказалось его принципиальное отличие от Вахтангова, который «прежде чем перейти к новым театральным поискам... до конца, до предела, до прорыва в иные дороги — проник в учение Станиславского — Сулержицкого»³ раннего периода Первой студии. Вспомним, как определил суть конфликта на выпуске «Потопа» Б. М. Сушкевич: Станиславский «пришел и сделал спектакль остротеатральным», а Вахтангов — «протестовал»⁴.

Американский исследователь творчества Болеславского Дж. Робертс не без основания пишет: «Большинство советских критиков приписывают усилия по слиянию психологического реализма с театральностью не Болеславскому, а Вахтангову... в то время как хронология свидетельствует, что Болеславский воздействовал на Вахтангова, а не наоборот. Первые признаки неудовлетворенности Вахтангова натуралистическим реализмом появились лишь в 1916 году уже после корректуры Станиславским “Потопа”, а его первый практический шаг к более театральным формам выражения произошел после ибсеновского “Росмерсхольма” (1918)»⁵.

¹ Гуаццинова С. В. С памятью наедине. М., 1985. С. 94.

² Soloviova V. Letter of 12 Nov. 1975. Цит. по: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 28.

³ Марков П. А. Первая студия МХТ: (Сулержицкий — Вахтангов — Чехов) // Марков П. А. О театре: В 4 т. Т. 1. С. 379.

⁴ Сушкевич Б. М. Встречи с Вахтанговым // Евг. Вахтангов: Материалы и статьи. С. 367.

⁵ Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 76.

Действительно, вкладу Вахтангова в историю отечественного и мирового театра посвящено немало исследований. Хорошо изучено — с момента знаменитой статьи П. А. Маркова «Первая студия МХТ (Сулержицкий — Вахтангов — Чехов)» — и его влияние на творческие процессы в Студии. Думается, вопрос воздействия Студии на Вахтангова — например, влияние спектаклей Болеславского и Сушкевича, двух других ведущих режиссеров Студии, на творческое развитие Вахтангова — еще ждет своего подробного исследования.

Ведь, говоря о первом спектакле Вахтангова, Н. Е. Эфрос пишет, что «будущий постановщик “Эрика XIV”, “Гадибука”... и “Турандот” еще не угадывался в постановке реалистической драмы Гауптмана; еще никак там не обозначался его новый путь»¹. Эту же мысль подхватывает и П. А. Марков — «последующие постановки Вахтангова — и “Эрик XIV” и более ранний “Росмерсхольм” — понятны только в окружении остальных опытов студии»², т. е. спектаклей Болеславского и Сушкевича.

Путь развития системы Станиславского — от подавляющего интереса к внутренней технике к исследованию внешней техники и их последующему слиянию — отозвался и в репертуаре Первой студии. «От психологических проблем студия переходила к большим масштабам и монументальному творчеству. Между изживаемой “студийностью”... и еще не оформившейся “театральностью”... происходила скрытая, но жестокая борьба»³. Анализ репетиций «Двенадцатой ночи» и «Балладины» наглядно выявляет характер этого процесса, далекого от поступательного движения, — Студия «металась между заострением приема (“душевного натурализма” ранних лет. — С. Ч.) и зовами все более и более влекущей “театральности”»⁴.

Потребовались и «Рванный плащ» Болеславского в БДТ (сентябрь 1919), и выпущенная Станиславским «Балладина» (март 1920), и «Свадьба» (сентябрь 1920), и «Чудо святого Антония» (январь 1921) Вахтангова в Третьей студии, прежде чем эта новая «театральность» утвердилась в самой Первой студии премьерой «Эрика XIV» (март 1921). Это стало первым триумфом Вахтангова, который, по мнению Н. Е. Эфроса, «определил новый облик студии»⁵.

До всепобеждающей «Турандот», с которой навеки свяжется понимание новой театральности, которая и даст название целому направлению театра — «вахтанговского», — еще целый год. Безусловно, после этой премьеры имя Болеславского окажется в тени имени Вахтангова. Но важно подчеркнуть, что стремление к «театральности» и «монументальности» наравне со скрупулезной разработкой чувств пронизывало всю практику

¹ Эфрос Н. Е. Московский Художественный театр, 1898–1923. С. 402.

² Марков П. А. Первая студия МХТ: (Сулержицкий — Вахтангов — Чехов) // Марков П. А. О театре: В 4 т. Т. 1. С. 382.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 385.

⁵ Эфрос Н. Е. Московский Художественный театр, 1898–1923. С. 407–408.

Болеславского периода Первой студии, закладывая понимание широты применения Системы и давая примеры ее использования не только в реалистическом репертуаре.

Первая студия тем и уникальна, что давала примеры высшей студийности и коллективности творчества и победы свои совершала *вместе*. Недаром сердце В. В. Шверубовича на премьере «Турандот» сожмется от воспоминаний, когда он увидит знаменитый оркестр на расческах, — ведь для посвященных это была прямая цитата из летних игровых развлечений Сулержицкого¹. А историки будут скрупулезно уточнять долю участия режиссеров-студийцев в выпуске того или иного спектакля (например, Н. Е. Эфрос, писал, что в «Балладине» «соединили свои режиссерские силы Вахтангов, Сушкевич и Болеславский»², что не подтверждается другими источниками, хотя Н. М. Горчаков рассказывал, как Вахтангов водил молодежь Третьей студии «учиться» на репетиции «Балладины»³, а О. И. Пыжова — Гоплана вспоминала, как он делал замечания актерам спектакля⁴).

И как знать, может быть, хулиганство мгновенных выходов из роли и ироничный взгляд «лежащего в обмороке» Вильгельма — Болеславского, описанный Бирман, тоже внесли свою лепту в будущий способ существования в «Турандот», а также формулировку принципов «остранения по Вахтангову».

Но «Принцессу Турандот» Болеславскому увидеть было уже не суждено. Покинув Россию в январе 1920 года, он не застал спектаклей Вахтангова, ознаменовавших поворот от его раннего периода к «театральному», «вахтанговскому» театру.

Однако судьба подарила ему еще одну встречу с товарищами по искусству. Во время первых зарубежных гастролей Студии летом 1922 года Болеславский увидел в Берлине «Эрика XIV». Наташа Болеславская сохранила воспоминания о том, как они вместе смотрели спектакль Вахтангова и Ричард то и дело сжимал ее руку: «Ты смотри, — взволнованно шептал он, — это блестяще! Блестяще!!!» — и радовался успеху своего «соперника»⁵.

Мог ли Болеславский знать, каким был следующий — последний — спектакль Вахтангова? Не будем гадать. Но нам трудно не заметить схожести в развитии репертуарного выбора обоих режиссеров — от углубленной психологической драмы («Гибель “Надежды”» и «Праздник мира») — через остротеатральную трагедию («Калики», «Балладина» и «Эрик», «Гадибук») — к лучезарной итальянской комедии.

¹ См.: Шверубович В. В. О старом Художественном театре. С. 113–114.

² Эфрос Н. Е. Московский Художественный театр, 1898–1923. С. 407–408.

³ См.: Горчаков Н. М. Режиссерские уроки Вахтангова. М., 1957. С. 85.

⁴ См.: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 76.

⁵ Boleslavsky N. Interview to Roberts [1971. 13 Dec.] // Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 77.

Первая студия играла в Берлине «Эрика XIV» 3, 5 и 8 августа 1922 года, кроме того в репертуаре гастролей, проходивших со 2 по 15 августа, были «Сверчок на печи», «Двенадцатая ночь», «Потоп» и «Гибель “Надежды”» (см.: Чехов М. А. Литературное наследие: В 2 т. Т. 2. С. 480–481).



Б. М. Сушкевич, М. В. Добужинский, Р. В. Болеславский во время работы над постановками в БДТ. 1919

Оба их последних спектакля, однако, будут поставлены за пределами Первой студии. «Принцесса Турандот», лебединая песня Вахтангова, была сыграна в Третьей студии, а Болеславский выпустил свой последний российский спектакль в петроградском Большом драматическом театре.

За пределами alma mater: «Рванный плащ» в БДТ

Спектакль Болеславского «Рванный плащ» С. Бенелли (художник О. К. Аллегри, композитор М. А. Кузмин¹), который он поставил в только что созданном БДТ, обычно ускользает от внимания историков театра, а потому о нем необходимо рассказать особо.

Большой драматический театр, основанный А. М. Горьким, М. Ф. Андреевой, А. Н. Бенуа, Н. Ф. Монаховым, открылся 15 февраля 1919 года премьерой шиллеровского «Дона Карлоса». В том же 1919 году Первая студия гастролировала в Петербурге (первый раз — 3 мая — 24 июня, затем — 6 сентября — 14 октября), и, вероятно, тогда и произошло приглашение Болеславского и Сушкевича на постановку в молодой театр. Александр Блок, ставший в апреле 1919 года председателем его художественного совета, мечтал о театре героического репертуара и больших

¹ Аллегри Орест Карлович (1859–1954) — художник-декоратор Императорских театров; Михаил Алексеевич Кузмин (1872–1936) — поэт Серебряного века, переводчик, прозаик, композитор, учился в консерватории у Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Лядова.



С. Бенелли «Рваный плащ». БДТ, Петроград, 1919.
Пламенный — Г. М. Мичурин. Франческа — Н. Ф. Лежен

социальных страстей, театре «великих слез и великого смеха»¹. Словно представляя два жанровых направления работы театра, режиссеры-мхатовцы приступили к постановке трагедии Шиллера «Разбойники»² и площадной комедии итальянца Сема Бенелли «Рваный плащ».

События этой пьесы разворачивались в эпоху Возрождения, и шайка Рваного плаща, действующая в ней, — это сборище молодых людей, которые эпатируют добропорядочных горожан, устраивают на улице веселые шествия и даже позволяют себе «хулиганские выходки». Любовный конфликт пьесы заканчивался гибелью героя, бездомного поэта по имени Новичок (в этой роли выступал Владимир Максимов, звезда немого кино; он и Болеславский еще в 1914 году играли роли соперников по любовному треугольнику в фильме Я. Протазанова «Мимо жизни»). А. А. Блок, предложивший пьесу к постановке (и сам активно участвовавший в сценической правке перевода А. В. Амфитеатрова) воспринимал ее как бунтарскую, почти как революционную — ему была близка тема поэтического состязания между поэтами «избранными» и новым поэтом-бунтарем из народа. Блок бывал на репетициях пьесы и, как он сам писал, «часто смотрел с увлечением на работу Болеславского»³.

¹ Блок А. А. О репертуаре коммунальных и государственных театров // Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 6. С. 282.

² Премьера «Разбойников» Шиллера состоялась 12 сентября 1919 года. Постановка Б. М. Сушкевича, художник М. В. Добужинский, композитор Ю. А. Шапорин.

³ Блок А. А. Письмо М. Ф. Андреевой. 1919. 21 сент. // Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 8. С. 527.



С. Бенелли «Рванный плащ». БДТ, Петроград, 1919.

Начальник шайки — Г. В. Музалевский. Сильвия — Н. Н. Комаровская

Руководитель театра Н. Ф. Монахов вспоминал, что «Болеславскому превосходно удалось создать ощущение настоящей итальянской улицы — кипучей, шумливой, яркой, красочной, наглой и остроумной. Весь спектакль в целом получился необычайно красочный...»¹.

Примечательно, что Болеславский сумел — как это бывало уже не раз и будет еще впоследствии — «завести» молодых актеров театра. На первых порах БДТ не имел еще постоянного репетиционного помещения, поэтому «репетировали везде: и в театре, и по квартирам, и на лужайках парка в Павловске, и в петергофских парках. Совместные прогулки превращались в настойчивую, упорную работу»². И, как не без гордости сообщает Монахов, прогулки эти «не прошли даром. Молодежь незаметно для нас стала расправлять свои художественные крылья, и уже в «Рваном плаще» определенно выявились новые молодые мастера: Лежен, Музалевский, Мичурин, Софронов»³.

Заслуга в этом Болеславского признавалась всеми. И хотя А. А. Блок вскоре после премьеры разочаровался в пьесе (он писал М. Ф. Андреевой: «Я больше всего боюсь, что мы, сами того не желая, льстим толпе, угрожаем ее разрушительным инстинктам»⁴), поэт остался под впечатлением

¹ Монахов Н. Ф. Повесть о жизни. Л.; М., 1961. С. 173.

² Из доклада Н. Ф. Монахова президиуму Сорабиса об организации первых трех сезонов работы БДТ. 30 мая 1922 г. // Советский театр: Документы и материалы. Русский советский театр, 1917–1921. М., 1968. С. 242.

³ Там же.

⁴ Блок А. А. Письмо М. Ф. Андреевой. 1919. 21 сент. // Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. С. 527.



С. Бенелли «Рваный плащ». БДТ, Петроград, 1919. Новичок — В. В. Максимов

режиссерской работы и неизменно отмечал «блестящий талант Болеславского»¹.

«Рваный плащ», вышедший к публике 20 сентября 1919 года², оказался последней постановкой Ричарда Болеславского в России. Спектакль продолжал идти еще три сезона, до 1922 года, когда судьба уже вела его создателя через страны Европы к новой, американской жизни.

С этой поры имя эмигранта Болеславского стало не то чтобы полностью стираться из истории русского театра, но явно все более и более замалчиваться. И в юбилейном издании «Московский Художественный театр в иллюстрациях и документах. 1898–1938» в списке «Труппа и вспомогательный состав за 40 лет» его имени нет (как, впрочем, нет и имен Н. Балиева, М. Германовой, М. Успенской, М. Чехова и многих других, кто находился в эмиграции). Хотя последовательности в этом механизме стирания из памяти еще не было — в разделе, посвященном истории спектаклей, Болеславский упомянут не раз³. Так формируется традиция полуправды в отношении многих эмигрантов. И хотя имя Болеславского оставалось в книгах по истории МХТ, но сообщаемые сведения о его творческой работе были достаточно скудны. А уж его деятельность

¹ Блок А. А. Письмо М. Ф. Андреевой. 1919. 21 сент. // Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. С. 527.

² Премьера спектакля «Рваный плащ» состоялась в помещении Большого зала Консерватории, свое нынешнее помещение на Фонтанке, 65 (здание бывшего театра Суворина) БДТ получил лишь в 1920 году.

³ Московский Художественный театр в иллюстрациях и документах, 1898–1938 / Отв. ред. Я. О. Боярский. М., 1938. С. 581–595 и др.



С. Бенелли «Рванный плац». БДТ, Петроград, 1919. Декорации спектакля

американского периода в условиях отсутствия достоверной информации попросту сочинялась, причем превалировали идеологические оценки (пример тому — текст С. В. Гиппиуса, приведенный в Предисловии).

Показателен в этом смысле ход разговора театроведа С. С. Мокульского с Н. Ф. Монаховым, который происходил в декабре 1933 года в связи с подготовкой сборника статей к пятидесятилетию БДТ, — стенограмма его хранится в Архиве Музея БДТ (папка № 133). Приводимый ниже фрагмент беседы следовал после обзора основных постановок классической драматургии, осуществленных в первые годы жизни театра:

«Мокульский. Мы пропустили одного очень видного режиссера, который ставил один спектакль, а именно Сушкевича.

Монахов. Мы пропустили двух.

Мокульский. Болеславский ставил “Рванный плащ”¹, это не классическая вещь, но можно об этом поговорить. Что вы можете сказать о Болеславском и Сушкевиче? <...>

Монахов. Работа и та, и другая принесла несомненно большую пользу коллективу тогдашнего Большого драматического театра. <...> Между нами говоря, не для печати (обратим внимание на это уточнение Монахова. — С. Ч.), спектакль Болеславского “Рванный плащ” — это была блестящая штука.

Мокульский. Никаких материалов о нем нет. Пьесу я знаю, но никаких критических материалов нет.

Монахов. Нужно сказать, что от Болеславского я последнее письмо имел пять лет тому назад. Я виноват сам, что эта переписка прервалась.

Мокульский (словно подсказывая правильный ответ. — С. Ч.). Сейчас у вас, вероятно, с ним не будет никакого общего языка?

Монахов (отвергая подсказку критика. — С. Ч.). Есть общий язык, потому что он меня пламенно любит и пламенно любит искусство. Он — директор Экспериментального театра в Нью-Йорке (Монахов не знает, что Лабораторный театр уже прекратил свое существование, а Болеславский снимает фильмы в Голливуде. — С. Ч.). Он блестящий режиссер. У него такая фантазия, такая красочная, такая кипучая жизнь, что если сравнить две постановки — “Разбойники” и “Рванный плащ”, то “Разбойники” — это был академизм, это был Шиллер приглаженный, причесанный, солидный, а там была настоящая итальянская улица, кипучая, шумливая, красочная, яркая, наглая, остроумная — замечательно разрешен спектакль, и спектакль был необычайно радостный. Очень жаль и очень странно, почему в литературе о работе театра ничего не осталось об этом спектакле. Очень странно, потому что Александр Николаевич [Бенуа],

¹ В стенограмме беседы Н. Ф. Монахова и С. С. Мокульского здесь и ниже была допущена явная ошибка — пьеса С. Бенелли именовалась не «Рванный плащ», а «Корона и плащ». Поэтому в приводимом тексте мы поправили эту опечатку и даем точное название постановки Болеславского. Пьесу-буффонаду Н. Н. Никитина «Корона и плащ» («Святой») поставил П. К. Вейсбрем (премьера 17 октября 1924 года). См.: Советский театр: Документы и материалы. Русский советский театр, 1917–1921. С. 261.

например, был в восторге от него. Он его очень протезировал, он находил, что краски его очень свежи, очень смелы...»¹.

Напомним, время разговора — 1933 год, и каждый сам на свой страх и риск решает, что и как стоит говорить об эмигрантах. Но недаром С. В. Гиацинтова, имея в виду совсем другие жизненные эпизоды, вспоминала, что Монахов «на протяжении многих лет был верным другом Студии и МХАТ 2-го, не отступившим, поддерживавшим нас в самые тяжелые дни»². И в беседе с Мокульским руководитель БДТ также смело говорит то, что думает.

«Обидно, что именно такая сила, как Болеславский, режиссерская сила, ушла с русской сцены, очень жаль...»³ — словно попрощался со своим товарищем Н. Ф. Монахов и невольно подвел этим итоги творчества Болеславского 1910-х годов.

Три года в Европе

Год театральной работы Болеславского в Польше (вернее, неполных четырнадцать месяцев, апрель 1920 — май 1921) принадлежит истории польского театра, причем ее самым ярким страницам. Исследователи находят, что режиссерский дебют Болеславского в Варшаве — «**Мещанин во дворянстве**» (премьера 15 июня 1920, 31 представление⁴) — стал «одной из самых выдающихся постановок Мольера в Польше»⁵. Речь идет о спектакле в варшавском Театре Польски, куда Болеславский был приглашен режиссером и актером после пары спектаклей, выпущенных в Познани.

Спектакль втягивал зрителя в игру в театр мольеровской эпохи⁶. Он начинался на практически пустой сцене (художник В. Драбик), вид на которую открывался через просцениум, богато декорированный пышными барочными драпировками. Они шли поверху из глубины сцены и пышными фалдами выступали за рампу к зрителю до самой оркестровой ямы, украшенной в той же манере. А необходимые элементы декорации

¹ Из стенограммы беседы Н. Ф. Монахова с театроведом С. С. Мокульским о классическом репертуаре БДТ 9, 11 декабря 1933 г. // Советский театр: Документы и материалы. Русский советский театр, 1917–1921. С. 257.

² Гиацинтова С. В. С памятью наедине. 2-е изд. С. 179.

³ Из стенограммы беседы Н. Ф. Монахова с театроведом С. С. Мокульским о классическом репертуаре БДТ 9, 11 декабря 1933 г. // Советский театр: Документы и материалы. Русский советский театр, 1917–1921. С. 257.

⁴ Такое количество представлений было уникальным для Варшавы, где в этот период пьесы, как правило, шли неделю или две.

⁵ См.: Slownik Biograficzny teatru Polskiego, 1765–1965. Warsaw, 1973. P. 53. См. также в: Иванова М. Болеславский Ричард Валентинович // Русское зарубежье. Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века: Энциклопедический биографический словарь. С. 99.

⁶ Последующий рассказ о спектакле «Мещанин во дворянстве» опирается на реконструкцию этой постановки, сделанную в: *Uniejewska E. Boleślawski i Molierowski jarmark wesolości* // *Aspiracje*. 2014. Nr. 1. S. 48–53.

(например, для «турецкой» церемонии) появлялись по ходу действия с потолка или из боковых кулис прямо на глазах у зрителя. Кроме того, дополнительные экзотические драпировки навешивали, лихо оперируя длинными шестами, сами актеры, и эти их действия сопровождалось комическими лацци¹. «Неодушевленные предметы на сцене были также наделены особым юмором, фиолетово-розовые стулья были смешны сами по себе, но шедевром был по-детски радостный, уморительно смешной, заставленный яствами стол, который, словно актер, появлялся и исчезал на реплику», и эти живые декорации были «замечательны в своей неуклюжести и наивности»².

В «Мещанине во дворянстве» Болеславский использовал увертюру, менуэт и «турецкий» марш, написанные Ж.-Б. Люлли для премьерной постановки комедии-балета Мольера, но финальный дивертисмент был решительно изменен. Режиссер сочинил (совместно с Леоном Шиллером) сценарий пантомимы для персонажей масок дель арте, музыку для которой написал Кароль Шимановский, почитаемый в Польше как величайший музыкальный гений после Шопена. Прославленный композитор, высоко ставящий миссию своего искусства, не привык сочинять на заказ. Однако, поддавшись обаянию Болеславского, он активно включился в работу и за десять дней сочинил партитуру музыкального балета-гротеска, получившего название «Мандрагора», проявив при этом «театральное чутье» и поддержав «пародийно-гротесковую импровизационность в духе комедии дель арте»³. При этом флейта, гобой, фагот, валторна, фортепиано и струнный квартет дали музыкальной шутке Шимановского модернистский привкус, породили ассоциации и с гармониями Дебюсси, и с ритмами Оффенбаха. Музыкальные критики отмечали «великолепный юмор музыкального скерцо, буйную и свободную фантазию, употребление всевозможных комических диссонансов, неожиданных и смешных аккордов, басовых откликов со скрежетом и скрипом»⁴.

В финальной сценической пантомиме, созданной на эту музыку, действующие лица «Мещанина во дворянстве» превращались в бессмертные маски комедии дель арте, которые послужили для Мольера исходным толчком для создания персонажей пьесы. Разыгранный ими сюжет, словно в кривом зеркале, повторял историю, только что увиденную зрителями, а острый пантомимический рисунок дополняли танцы, погони, комические падения и лацци.

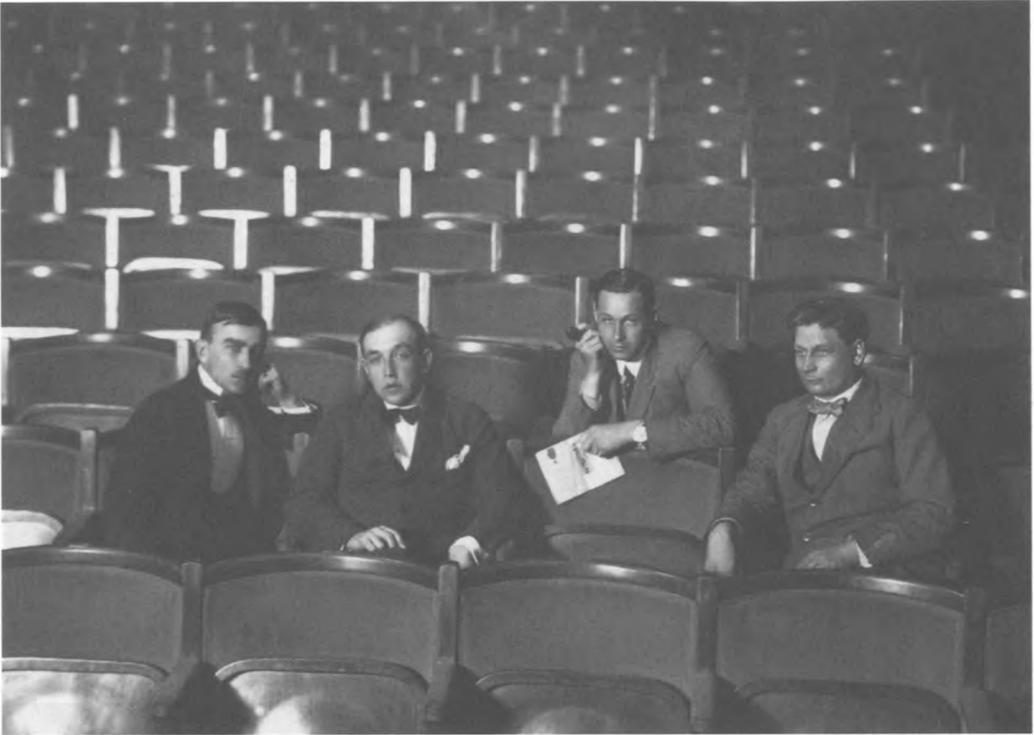
По счастливой случайности для осуществления своего режиссерского решения Болеславский имел достойных исполнителей и единомышлен-

¹ См.: Schiller L. Dekoracje i kostiumy // Schiller L. Na progę nowego teatru, 1908–1924. Warszawa, 1978. S. 424.

² Makuszyński K. [Mieszczanin szlachcicem] // Rzeczpospolita. 1920. 16 czerwca (wydanie poranne). S. 5.

³ Helman Z. Wstęp // Szymanowski K. Mandragora, Książka Pantomimy. Kraków: PWM, 1989. S. XVIII.

⁴ Jellenta C. Z opery warszawskiej i estrad // Ilustrowany Przegląd Teatralny. 1920. Nr 27–28. S. 5.



К. Шимановский, Л. Шиллер, Р. Болеславский, В. Драбик в зрительном зале Театра Польски, Варшава, 1920

ников. Роль Журдена играл Стефан Ярач¹, которого Болеславский знал еще до приезда в Варшаву. В 1915 году, во время Первой мировой войны, Ярач, как австрийский подданный, был выслан царскими властями подальше от линии фронта и вместе с рядом других польских актеров работал в воссозданном Польском театре в Москве (в 1917–1918 годах в Киеве). Мхатовцы и сам Станиславский поддерживали коллег, бывали на их спектаклях, а те не раз были на спектаклях Первой студии, и именно тогда между Болеславским и Ярачем возникло творческое взаимопонимание и завязалась дружба.

Союз режиссера и актера оказался принципиальным для мольеровского спектакля. «Если бы кто-то потрудился понаблюдать на протяжении всей постановки только за Ярачем, — писал критик, — то поразился бы, насколько ему удастся переживать самые простые, а значит, самые сложные и опасные для исполнения психологические состояния человека. <...> Его психика соединяла восприятие эмоциональных ударов

¹ Стефан Ярач (Stefan Jaracz, 1883–1945) — польский актер театра и кино, режиссер, писатель, публицист, общественный и театральный деятель, создатель и директор театра «Атенеум» в Варшаве (1930), отличался разноплановостью актерских работ — играл в драмах, комедиях, фарсах.



**Ж.-Б. Мольер «Мещанин во дворянстве». Театр Польски, Варшава, 1920.
Журден — С. Ярач, Нерина — З. Моджевска, слуги
Финальная интермедия «Мандрагора»**



Ж.-Б. Мольер «Мещанин во дворянстве». Театр Польски, Варшава, 1920.
Журден — С. Ярач, Доримена — Б. Кояловичувна, Дорант — В. Грабовски
Финальная интермедия «Мандрагора»



Ж.-Б. Мольер «Мещанин во дворянстве». Театр Польски, Варшава, 1920.
Дорант — В. Грабовски. Доримена — Б. Кояловичувна

невероятного накала, причем происходили они в таком темпе, что, казалось, актер будет ошеломлен, подавлен, не успеет угнаться за калейдоскопом событий, — но он сохранял энергию, свежесть восприятия, импровизационность. И замечательно соединял эту мастерскую самобытность с целым спектаклем. Психотехнику он завуалировал, сплетая в единое целое ритм и движения своей жизни. Он был сказочно многокрасочным, гротесково-пластичным, комичным и душевно светлым. <...> Он был нежно смешным — как и весь спектакль»¹.

Варшавские рецензенты хвалили практически всю труппу — прежде всего за целостность сценического зрелища, за «широкий комический жест, смело превращенный в высокий стиль»². Выделяли игру В. Грабовски (Дорант), проявлявшего «жизненную комическую силу» в исполнении жеманного афериста-аристократа, и его «роскошной» партнерши Б. Кояловичувны (Доримена) — оба исполнителя «полноценно держали стиль»³. З. Моджевска

¹ Zawistowski W. [Mieszczanin szlachcicem] // Kurier Polski. 1920. 17 czerwca. S. 2.

² Ibidem.

³ Pierikowski S. [Mieszczanin szlachcicem] // Gazeta Warszawska. 1920. 19 czerwca. S. 3.

восхитила критиков изощренной пластикой в ролях Нерины и Коломбины, «актерской интеллигентностью, врожденным вкусом и простотой художественных средств»¹. Яркого Ковбеля, в чем-то даже раблезианского в своем площадном юморе, создал С. Брылиньски, которого отмечали за способность к «гротеску и умению дурачиться на сцене»². А его партнер А. Венгерко (Клеонт) вызывал восхищение переменой «из обычного серьезно-холодного и правильного героя-любownika в забавного султанского сына»³.

«Видимо, у этого человека крепкая рука, — писал польский критик о режиссерском почерке Болеславского. — Он сумел привести в движение цветной и шумный праздничный волчок комедии и до конца держал внимание зрителя. Он увлек за собой



Ж.-Б. Мольер «Мещанин во дворянстве».

Театр Польски, Варшава, 1920.

Нерина — З. Моджевска, Журден — С. Ярач

актеров, танцоров, певцов, огромное количество участников, отлично подготовленных и внимательных к мелким, досконально выстроенным подробностям. <...> Над мольеровским спектаклем все трудились с полной отдачей, каждый приносил в жертву самого себя, понимая, что из маленьких ролей строится большое удивительно цветное здание, в котором великий, мудрый и грустный Мольер проповедует о человеческой душе»⁴.

В тот же «польский» год Болеславский поставил «Потоп» Х. Бергера в Большом театре в Познани (Teatr Wielki, Poznań, премьера — 11 мая 1920 года), «Романтиков» Э. Ростана (премьера 15 июля 1920 года, 13 представлений), «Милосердие» К. Ростворовского (премьера — 5 октября 1920 года, 20 представлений) и «Рюи Блаза» В. Гюго (10 февраля 1921 года, 28 представлений) в варшавском Театре Польски (Teatr Polski) и еще три спектакля в варшавском Малом театре (Teatr Mały) — «Klaudiusz» Б. Таркинтона, опять «Потоп» (сыграв там, как и в Первой студии, роль О'Нейля) и «Кики» А. Пикара⁵.

Подробный анализ режиссерской и педагогической деятельности Болеславского в Польше выходит за рамки нашей книги и, без сомнения,

¹ Pieńkowski S. [Mieszczanin szlachcicem] // Gazeta Warszawska. 1920. 19 czerwca. S. 3.

² Chrzanowski L. [Mieszczanin szlachcicem] // Świat. 1920. Nr. 26. S. 15.

³ Ibidem.

⁴ Makuszyński K. [Mieszczanin szlachcicem] // Rzeczpospolita. 1920. 16 czerwca (wydanie poranne). S. 5.

⁵ Дж. Робертс ошибочно приписывал эту пьесу «драматургу наполеоновской поры Л.-Б. Пикару» (см.: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 90).



В. Гюго «Рюи Блаз». Театр Польски, Варшава, 1921. Королева — М. Пржибылко-Потоцка, Рюи Блаз — Е. Лещински



Х. Бергер «Потоп». Малый театр, Варшава, 1920. Сцена из спектакля, в центре стоит О'Нейль — Р. Болеславский

должен стать темой отдельного исследования. Мы остановимся лишь на еще одном спектакле Болеславского, продолжающем его поиски времен Первой студии и предвещающем его будущие американские работы.

Речь пойдет о постановке стихотворной мистерии «Милосердие» Кароля Ростворовского¹, осуществленной Болеславским в 1920 году в варшавском Театре Польски. Это была острая, даже злободневная интерпретация темы революции, проводящей всех и каждого через круги дантовского ада.

Пьеса Ростворовского, которого в Польше воспринимали как главного преемника традиции Станислава Высяпянского, парадоксально трактовала тему греховности человека и его единства с богом. По ремаркам автора аллегорические фигуры главных героев, позаимствованные из средневековых польских мистерий, должны были быть окружены несколькими античными хорами. Режиссер Болеславский, однако, не стал воплощать хор в стилизованной древнегреческой манере. По его мнению, подлинное апокалипсическое видение мира требовало конкретики выявления страданий каждого отдельного человека на его жизненном пути. Поэтому режиссер вывел на сцену бурлящую толпу *индивидуализированных* человеческих характеров, каждый из которых отчаянно сражался за свою собственную цель.

Воспоминания режиссера Леона Шиллера², бывшего при постановке «Милосердия» ассистентом Болеславского, помогают представить этот спектакль: «То, что Болеславский создал на сцене, далеко выходило за рамки сделанного всеми предыдущими режиссерами в области композиции массовых сцен. Это был не реалистический водоворот масс в стиле мейнингенцев или их последователей... и не приемы Рейнхардта... Не было это и живыми марионетками Таирова или человеческими автоматами Мейерхольда, чья новизна еще не была нам известна в то время. Это была первая польская “композиция натуралистических элементов” в строгом смысле этих слов, элементов, взятых только из художественно не обработанной “грешной жизни”, неизменной стилистически, и, таким образом, и не прекрасной, и не обезображенной... Это была полифония



Х. Бергер «Потоп». Мальтий театр, Варшава, 1920. О'Нейл — Р. Болеславский

¹ Кароль Ростворовский (Karol Rostworowski, 1877–1938) — польский поэт и драматург, член Польской академии литературы. Автор пьес «Иуда из Кариота», «Гай Цезарь Калигула», «Переселение» и др.

² Леон Шиллер (Leon Schiller, 1887–1954) — театральный режиссер, педагог, крупнейшая фигура польского театрального искусства первой половины XX века; в 1917–1920 годах был режиссером Театра Польски. Л. Шиллер сформировал в польском сценическом искусстве принципы, эстетику и стиль монументального театра, во многом опиравшиеся на национальную романтическую драму.



К. Ростворовский «Милосердие». Театр Польски, Варшава, 1920.
Пролог. Режиссер — Р. Болеславский, Нищенка — С. Бронишувна, Богач — С. Станиславски,
Проповедник — Ю. Зелински. Внизу: сцена из 1 акта



К. Ростворовский «Милосердие». Театр Польски, Варшава, 1920.
Вверху: сцена из 2 акта. Внизу: сцена из 3 акта



К. Ростворовский «Милосердие». Театр Польски, Варшава, 1920.

Тиран — С. Брылиньски. Богач — С. Станиславски. Милосердие — В. Беганьски

обычных голосов, ежедневных суетливых жестов, которая доходила в своей кульминации до всплеска коллективной истерии и ужаса, до песен религиозного экстаза. Это был хаос, и ничего кроме хаоса, увиденного с высоты полета [режиссерской] творческой мысли, которая искала и нашла в нем порядок»¹.

Успех режиссуры Болеславского не мешал людям театра обратить отдельное внимание на его педагогический потенциал. Недаром тот же Леон Шиллер, несмотря на восхищение постановочной культурой режиссера, считал наиболее важным для польского театра его «необычайно интересные и педагогически ценные репетиции»². Болеславский и впрямь становится проводником системы Станиславского, неизвестной тогда еще польскому театру. Он не жалеет сил и времени на внерепетиционные беседы-занятия с актерами разных поколений, увлекает их идеями постижения объективных законов творчества актера, инициирует планы создания в Варшаве центра театрального образования.

Но наступление войск Тухачевского, в июле 1920 года выдвинувшего на Варшаву конармию Буденного, вновь заставляет Болеславского сменить театральный камзол (в поставленных им «Романтиках» он играл наемного убийцу Страфореля) на военную форму. Правда, на сей раз в боевых действиях он не участвует, а снимает пропагандистские фильмы, впоследствии навсегда закрывшие ему путь в большевистскую Россию. Но «отрезвление» уже наступило — именно после этого нового военного опыта Болеславский скажет, что «все войны начинаются во имя каких-то

¹ Schiller L. Gdy Boleslawski przyjechal do Warszawy // Scena Polska. 1937. No. 14. S. 88–89. Перевод с англ. по: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 94.

² Ibidem.

высших, красиво сформулированных идей, а закачиваются победой и превознесением волчьих инстинктов»¹.

Продолжающаяся война и невозможность получить постоянную работу в Польше гонят Болеславского дальше. Покинув в мае 1921 года историческую родину, он присоединяется к «качаловской группе» артистов МХТ, которая с января 1921 года работала на Балканах (Белград, Загреб, Любляна), а затем в Праге. Здесь, как пишут историки театра, Болеславский «работал по преимуществу как режиссер возобновлений (“Гамлет”»)². Однако в результате работа Болеславского над Шекспиром оказалась больше чем просто возобновлением. Своеобразие нового «Гамлета» (премьера — 18 сентября 1921 года, Прага) отметил С. Маковский: «То, что мы видим теперь за рубежом России, очень вольная перифраза замысла Крэга. Нынешний режиссер пьесы Болеславский и художник-декоратор И. Гремиславский нашли самостоятельные пути инсценировки “Гамлета”. Так же как от формы инсценировки, режиссер отошел от символического задания Крэга и приблизился в значительной степени к Шекспировскому реализму»³.

О том же пишет Станиславскому и Книппер-Чехова — Гертруда этого спектакля: «Сегодня мы играем “Гамлета”. Ставит Болеславский, с актрисами работала Нина Николаевна (Н. Н. Литовцева, жена Качалова. — С. Ч.). Играем на холстах, на быстрых сменах картин. Качалов интереснее играет, чем прежде, появилась какая-то устремленность, меньше философствует. Отличный Лаэрт — Берсенева, Офелию сегодня играет Тарасова — прекрасный нерв, лицо... <...> Я уже не мертвая королева, какою была, — как будто зажила, и “Спальню” играю с удовольствием»⁴. А в продолжении письма, написанном уже после прошедшего при аншлаге спектакля, который «произвел очень серьезное, волнительное впечатление», Ольга Леонардовна отмечает, что Болеславский «был на высоте»⁵.

Неизбежное самоограничение, необходимое для гастрольного спектакля, вновь выявило и режиссерский потенциал Болеславского, и его умение работать с коллективом. В. В. Шверубович описывает систему подвижных занавесей, которая давала возможность быстро и эффектно менять пространство. Она приводилась в движение восемнадцатью шнурами-раздержками, которыми управляли сами мхатовские актеры, т. к. обучать технические службы разных театров, где труппа оказывалась на гастролях, сложной партитуре передвижения этих ширм было невозможно.

¹ *Boleslavski R. Way of the Lancer. P. 279.* Этот фрагмент дан в переводе М. Г. Литавриной. См.: *Литаврина М. Г. Американская игра и «русский метод»: попытка интеграции // Мнемозина. Вып. 2. С. 376.*

² *И. С. [Соловьева И. Н.], Сенелик Л. Болеславский // Московский Художественный театр: Сто лет. Т. 2. С. 28.*

³ *Маковский С. Гамлет — Качалов // Артисты Московского Художественного театра за рубежом. Прага, 1922. С. 54–55.*

⁴ *Письмо О. Л. Книппер-Чеховой К. С. Станиславскому от 18–19 сентября 1921 года // Книппер-Чехова О. Л. Переписка: В 2 ч. М., 1972. Ч. 2. С. 126–127.*

⁵ Там же.



У. Шекспир «Гамлет». «Качаловская группа» артистов МХТ, 1921.

Три актера — А. М. Жилинский, Р. В. Болеславский, В. В. Соловьева. Гамлет — В. И. Качалов

«Болеславский оказался удивительным мастером для организации такого рода работы: он обучил каждого актера перед выходом на сцену или после ухода с нее... “становиться на номера” и производить перестановку»¹. Шверубович отдельно отмечает умение Болеславского организовать творческую атмосферу работы: «Ричард был необыкновенно волевым командиром и сумел заставить работать буквально всех. И никто не ворчал, не отлынивал, чему способствовало еще и то, что работа была распределена абсолютно демократично: тянули шнуры, и таскали кубы-стулья, и цилиндры-табуретки, и призмы-столы одинаково и Массалитинов-Клавдий и Астаров-Марцелл. Даже Ольга Леонардовна, уходя со сцены после “спальни”, уносила (на пару с “мертвым” Полонием) свое ложе»². Думается, не будет преувеличением увидеть в этих практических умениях Болеславского, соединяющих и организационное и этическое начало, проявление его педагогического потенциала.

После успеха осенней премьеры 1921 года в Праге «Гамлет» Болеславского был показан в Вене, Берлине, Дрездене, Лейпциге, Копенгагене, Стокгольме и везде получил серьезное зрительское признание.

А сам Болеславский в это время уже работал в Берлине. Здесь он сотрудничает с театрами-кабаре «Синяя птица» (Blauer Vogel) и «Ванька-Встанька» (в последнем режиссирует программу из десяти номеров³), ставит в камерном варианте «Сверчка на печи», организует свою сту-

¹ Шверубович В. В. О старом Художественном театре. С. 335.

² Там же. Однако, отдавая дань организационным умениям Болеславского, к его творческим способностям В. В. Шверубович относился скептически, видя его предназначение в том, чтобы быть «сопоставщиком при большом мастере» (см.: Там же. С. 339).

³ Беспалова Е. Р. Парижский театр Бакста и Кузнецовой // Русское искусство. 2009. № IV. С. 108.

дию, выпускает «Дворянское гнездо»¹. После длительных репетиционных периодов в МХТ и Первой студии Болеславский впервые сталкивается с репетиционными сроками, диктуемыми иной организационно-экономической моделью театра. Это, безусловно, был для него новый опыт, ведь за семь лет в Студии он поставил три спектакля, а за три года в Европе — почти двадцать. Неслучайно, словно опасаясь поначалу краткости репетиционных сроков, Болеславский старается делать первые шаги на знакомой территории — в Польше дважды ставит «Потоп», в Берлине — «Сверчка на печи». Эти повторы (не переносы, Болеславский всегда предлагал новые ходы), эти блицработы дали Болеславскому важный педагогический опыт, позволили укрепиться в методике (так в свое время Мейерхольд проходил период ученичества режиссуре, повторяя в провинции спектакли «в мизансценах Художественного театра»).

Приведенный выше перечень театральных постановок далеко не полностью описывает творческую работу, которую вместили три года европейской деятельности Болеславского между Москвой и Нью-Йорком. В Польше он не только поставил восемь спектаклей в трех театрах в Познани и Варшаве и снимал короткометражки, но и выпустил два больших художественных фильма. Один из них — «Чудо над Вислой» (1921) — вошел в историю кинематографа как один из первых примеров совмещения игрового и документального кино и «стал шедевром польского кинематографа»².

Кульминация фильма Болеславского была связана с отображением Варшавской битвы августа 1920 года, ключевого сражения советско-польской войны 1919—1921 годов, которая не случайно вошла в историю как «чудо над Вислой». Ведь исход этого сражения позволил остановить победоносное наступление армии Тухачевского на Варшаву и дал возможность Польше сохранить свою независимость³.

Фильм Болеславского, снятый менее чем через год после исторических событий и вышедший на экраны в марте 1921 года, вызвал самый жаркий отклик в обществе. Пресса писала: «Все, у кого есть польское сердце. Все, кто сам принимал участие в героических сражениях прошлого года. Все,

¹ Литаврина М. Г. Американская игра и «русский метод»: попытка интеграции // Мнемозина. Вып. 2. С. 376.

² Аюкджанян Р. Голливудская «звезда» Болеславского // Театральная жизнь. 1997. № 9–10. С. 51.

³ События войны 1920 года, отраженные в фильме Болеславского, развивались необычайно стремительно. Успешное июльское наступление Красной армии, когда за короткое время фронт сдвинулся на 600 км на запад, и международная изоляция Польши европейскими странами, питавшими надежду на очередной раздел Речи Посполитой, поставили страну на грань поражения. 12 августа 1920 года войска Западного фронта М. Н. Тухачевского перешли в наступление на Варшаву. Вот тут-то и произошло «чудо», когда в шаге от гибели польская армия смогла остановить натиск Красной армии, а 16 августа уже начала свое наступление, отбросив силы Западного фронта РККА далеко на восток и заняв Брест и Белосток. Не последнюю роль в этом «чуде» сыграла работа подразделения шифровальщиков польского Генерального штаба, которым удалось взломать шифры и белых, и красных, и немцев, что помогло командованию Войска Польского перехватывать материалы секретных переговоров и ломать стратегические планы армии Тухачевского.



Кадр из фильма «Чудо над Вислой». Режиссер Р. Болеславский. Orient Film, 1921.
Капеллан Игнаций Ян Скорупка (актер неизвестен) ведет в атаку

кто, благодаря героизму нашей храброй молодежи, сохранил нажитое от разграбления, а сердце от поругания. — Все должны посмотреть этот великий фильм в двух частях под названием «Чудо над Вислой»! <...> Представлен в Варшаве в сотрудничестве с лучшими актерами нашей сцены»¹.

Последняя фраза не была просто рекламным ходом, в фильме действительно снимались ведущие силы польского театра. Болеславский — единственный в польском кинематографе — успел снять легендарных актеров Хонорату Лещиньску и Винцента Рапацкого (чета помещиков Грабовских). Кроме них в фильме снимались Ядвига Смоларска (Криста), Анна Белина (Ева), Владислав Грабовски (доктор Ян Повада), Стефан Ярач (большевистский агитатор Ян Рудый), Казимеж Юноша-Стемповский (большевистский агент). Нетрудно увидеть, что за короткий срок пребывания в Польше режиссер Болеславский уже успел обрести «своими» актерами — некоторые из них пришли на съемочную площадку «Чуда над Вислой» после «Мещанина во дворянстве» — С. Ярач (Журден), В. Грабовски (Дорант), Б. Кояловичувна (Доримена), З. Моджевска (Нерина), а Я. Смоларска и В. Грабовски играли в предыдущем фильме Болеславского «Героизм польского разведчика» (1920).

¹ Kurier Poranny. 1921. No. 72. Цит. по: Repozytorium Cyfrowe Filmoteki Narodowej. <http://www.repozytorium.fn.org.pl/?q=en/node/7238> (дата обращения 5.10.2015).



Кадр из фильма «Чудо над Вислой». Режиссер Р. Болеславский. Orient Film, 1921.
Ежи Грановски — Е. Лещински, Криста — Я. Смоларска, Ева — А. Белина, Ян Повада — В. Грабовски

Эпическая лента Болеславского начиналась со сцен католического Рождества 1919 года, празднуемого с одинаковым воодушевлением в домах разных сословий¹. Развитие сюжета было связано с любовной историей двух пар — Ежи, сына помещиков Грановских, и их служанки Кристи, а также доктора Яна Повады и дочери сторожа Евы. Возможное счастье влюбленных нарушалось военными действиями, доктор Повада оказывался на фронте, Ева, надев военную форму, пыталась отыскать его, они оба оказывались под угрозой расстрела...

Стилистическая многоплановость фильма Болеславского, его размах были связаны не столько с многочисленностью батальных сцен, сколько с умелым переплетением разных жанров. Словно снимая возможную пропагандистскую монотонность героико-патриотического фильма², Болеславский вводит и лирические пейзажи польской природы (запоминаются кадры с деревьями, отражающимися в зеркале воды), и жанровые сцены, полные простецкого юмора. Возможности для этого возникают,

¹ Именно эта часть фильма, сохранившаяся целиком, производит сегодня наибольшее впечатление. Она подкупает живыми подробностями, мягким юмором, чуть сентиментальной теплотой. Обращает на себя внимание и динамичный, изобретательный монтаж.

² Фильм «Чудо над Вислой» был снят киностудиями «Сфинкс» и «Ориент» по заказу Отдела пропаганды Военного министерства Польши.



Кадры из фильма «Чудо над Вислой». Режиссер Р. Болеславский. Orient Film, 1921.
Криста — Я. Смоларска. Ян Повада — В. Грабовски, Ева — А. Белина

когда в поисках возлюбленного Ева встречает бродячую театральную труппу. И в момент опасности актеры и солдаты сочиняют хитрый план атаки на красноармейцев... А рядом полная патетики сцена атаки поляков во главе с доблестным капелланом Игнацием Скорупкой — священником, погибшим во время Варшавской битвы и ставшим национальным героем-мучеником (впоследствии ему был установлен памятник в Варшаве). В финале же фильма возникала сентиментальная двойная свадьба героев фильма с танцами и всеобщим ликованием, смонтированная с фрагментами кинохроники от 14 ноября 1920 года, на которых Йозеф Пилсудский получает маршальский жезл.

Об использовании кинохроники надо сказать особо. Польская литература о фильме полна утверждений, что Болеславский включил в фильм кадры батальной кинохроники. Более того, соответствующие фрагменты фильма и по сей день часто представляют как кадры подлинной кинохроники войны 1920 года. Однако, как выясняется, большая их часть — это постановочные кадры, снятые Болеславским. Думается, такого рода ошибка практиков и историков документального кино лучше, чем что-либо, характеризует тщательность и достоверность режиссерской работы Болеславского¹.

Любопытно также отметить заочную творческую дуэль, связанную с отражением битвы за Варшаву в кинематографе воюющих стран. Кинохронику войны 1920 года со стороны Красной армии снимал Лев Кулешов (1899–1970), будущий режиссер и теоретик кино. Его агитационный приключенческий фильм «На красном фронте» (июль 1920) также включал игровые и документальные кадры. Этот несохранившийся фильм во многом способствовал формированию стиля советского киноавангарда 1920-х годов.

Судьба сложилась так, что за европейский период своей жизни Болеславскому довелось принять участие в съемках еще одного значительного фильма. В Берлине он выступает в качестве ассистента режиссера

¹ См.: *Hendrykowska M.* The Polish-Bolshevik War in Silent Films. Цит. по: Repozytorium Cyfrowe Filmoteki Narodowej. <http://www.repozytorium.fn.org.pl/?q=en/node/7238> (дата обращения 5.10.2015).

и исполнителя одной из главных ролей в фильме датского режиссера Карла Дрейера «Возлюби ближнего своего»¹. Мировая слава придет к Дрейеру позже, после его фильма 1928 года «Страсти Жанны д'Арк», где будут играть Рене Фальконетти, Мишель Симон и даже Антонен Арто. Но режиссерский почерк Дрейера хорошо просматривается и в фильме 1922 года. Основой его стал крупный план, позволявший передать динамику психологического состояния персонажа в малейших нюансах, и подробно разработанные массовые сцены. Ассистентом режиссера по массовым сценам и был первоначально приглашен Болеславский. Он также стал консультантом по быту — действие фильма развивалось в России в начале двадцатого века. Его сюжет, основанный на романе датского писателя Оге Маделунга «Возлюби ближнего своего», был связан с историей еврейской девушки Ханны-Либе (Полина Пековская), вынужденной искать спасения от клеветы у своего брата, принявшего христианство и ставшего преуспевающим петербургским адвокатом. Однако ее высылают из Петербурга за участие в революционном кружке, и она возвращается в родной городок, где оказывается жертвой грома.

Сохранившаяся копия фильма дает уникальную возможность увидеть игру актера Болеславского и оценить, как сильно отличается она от работы других исполнителей. Актерский состав фильма достаточно силен, типаж подобран необычайно точно, но многие актеры все же существуют по законам немого кино 1910-х, снабжая свою игру преувеличенными жестами и оценками через широко открытые глаза. Болеславский выделяется свободой движений, раскованностью пластики, наличием неожиданных и убедительных подробностей физической жизни его персонажа (Федора, сына бакалейщика). Его крупная фигура легко узнается и на общих планах — и в первую очередь по естественности походки, широте и привольности жеста, какой-то звериной органике. А крупные планы дают возможность почувствовать то удивительное обаяние, о котором так часто писали и мемуаристы, и театральные критики. Играя отрицательный персонаж — именно Федор является одним из главных притеснителей Ханны, — Болеславский счастливо избегает штампов исполнения «злодея», более того, наполняет действия своего героя юмором и легкостью (причем видно, что это не режиссерская трактовка образа, а мелочи, привнесенные самим актером). При этом существование Болеславского в кадре не уступает, а превосходит в своей выразительности экспрессивную игру других актеров фильма². Не будет преувеличением сказать, что способ

¹ Карл Теодор Дрейер (1889–1968) — датский кинорежиссер-новатор, вошел в историю мирового кино фильмом «Страсти Жанны д'Арк» (1928), одной из вершин немого кинематографа. Фильм «Возлюби ближнего своего» («Заклейменные» / Die Gezeichneten) был снят в 1922 году в Германии.

² Кроме Болеславского в фильме играли еще два выходца из России — Владимир Гайдаров (Яков, брат Ханны) и Исаак Дуван-Торцов (торговец Суховерский, отец Федора), каждый из которых непродолжительное время был также связан с Художественным театром.



1



2



3



4



5



6

Кадры из фильма «Возлюби ближнего своего». Режиссер К. Дрейер. PrimusFilm, Берлин, 1922.
Федя — Р. Болеславский, Маня — Э. Пинаева (1). Федя — Р. Болеславский, провокатор Рылович —
И. Мейер (2). Рылович — И. Мейер, Суховерский — И. Дуван-Торцов, Федя — Р. Болеславский (3).
Адвокат Яков Сегал — В. Гайдаров (4). Федя — Р. Болеславский (5). Сцена погрома (6)

существования киноактера Болеславского опережал свое время и во многом принадлежал уже эре звукового кино.

Но главным для Болеславского в европейский период творчества по-прежнему оставался театр. Именно возможность или невозможность

театральной работы ведет его по маршруту Познань — Варшава — Прага («качаловская группа») — Берлин. Обсуждаются и варианты возвращения в Россию (по крайней мере первостудийцы ведут с ним переписку об этом), и создание Национального театра в Индии (здесь не обошлось без усилий друга Художественного театра Сураварди¹). Однако в феврале 1922 года, когда Болеславский работает в Берлине, он получает письмо Льва Бакста с приглашением на место режиссера парижского Театра Марии Кузнецовой, в состав которого входили драматические, оперные и балетные актеры (официальное название этого музыкально-драматического театра, возглавляемого оперной примадонной, было «Мария Кузнецова и ее труппа»).

Так в марте 1922 года Болеславский оказывается в Париже и приступает к репетициям. Он становится постановщиком всех драматических сцен, входивших в репертуар театра, в некоторых номерах выступает в качестве сценариста, тесно сотрудничает с художниками Л. Н. Бакстом и С. Ю. Судейкиным, репетирует с актерами Н. Ф. Колиным, Е. К. Леонтович, В. Н. Саниной², Н. П. Аслановым³, самой М. Н. Кузнецовой.

С 8 апреля 1922 года по июнь того же года спектакли труппы Кузнецовой ежедневно играют в театре «Фемина», расположенном на Елисейских Полях, и парижские газеты «Фигаро» и «Комедия» называют их «событиями сезона». В репертуаре — оперы «Поклонение» Н. Н. Черепнина, «Юдифь из Бетулии» Р. де Пеззера, балеты, драматические сцены. Безусловно, своеобразие лица театра и его отличие от наскоро сколоченных антреприз определялось серьезным вниманием к художественно-декорационной стороне его постановок. Л. Н. Бакст был по сути соруководителем театра и реализовал в нем целый ряд своих ярких сценографических замыслов.

Особый успех выпал на долю драматической сцены «Старая Москва» (премьера — 26 мая 1922 года). Согласно рецензиям парижских газет, именно эта совместная работа Бакста и Болеславского, которую режиссер

¹ Хасан Шахид Сураварди (Сухраварди) (Shahid Suhrawardy, 1890–1965) — пакистанский поэт, историк, дипломат, одна из оригинальнейших и мало известных фигур ближайшего к Художественному театру круга. Сотрудничал с МХТ при постановке «Короля темного покоя» Р. Тагора в 1916–1918 годах и с его Пражской группой (режиссировал интермедии Сервантеса, где играл сын Станиславского И. К. Алексеев, позже помогал Р. Болеславскому при возобновлении «Гамлета»), в особенности был близок с М. Н. Германовой (был режиссером возобновления «Короля темного покоя»), у которой прожил на квартире в Париже несколько лет (она в свою очередь в 1930-е годы была по приглашению Сураварди в Индии, где не без его влияния сблизилась с Н. К. Рерихом и увлеклась буддизмом). С 1954 года Ш. Сураварди — посол Пакистана в Испании и Ватикане. См. также: *Шверубович В. В. О людях, о театре и о себе. М., 1976. С. 279–280 и др.*

² Валентина Николаевна Санина (1894–1989) начала актерскую карьеру в Харькове в годы Гражданской войны, в 1930–1960-е годы стала знаменитым кутюрье Америки под именем Валентина.

³ Николай Петрович Асланов (1877–1949), племянник В. И. Немировича-Данченко, создатель совместно с Таировым Камерного театра, актер МХТ и Свободного театра, партнер М. П. Лилиной и А. Г. Коонен.



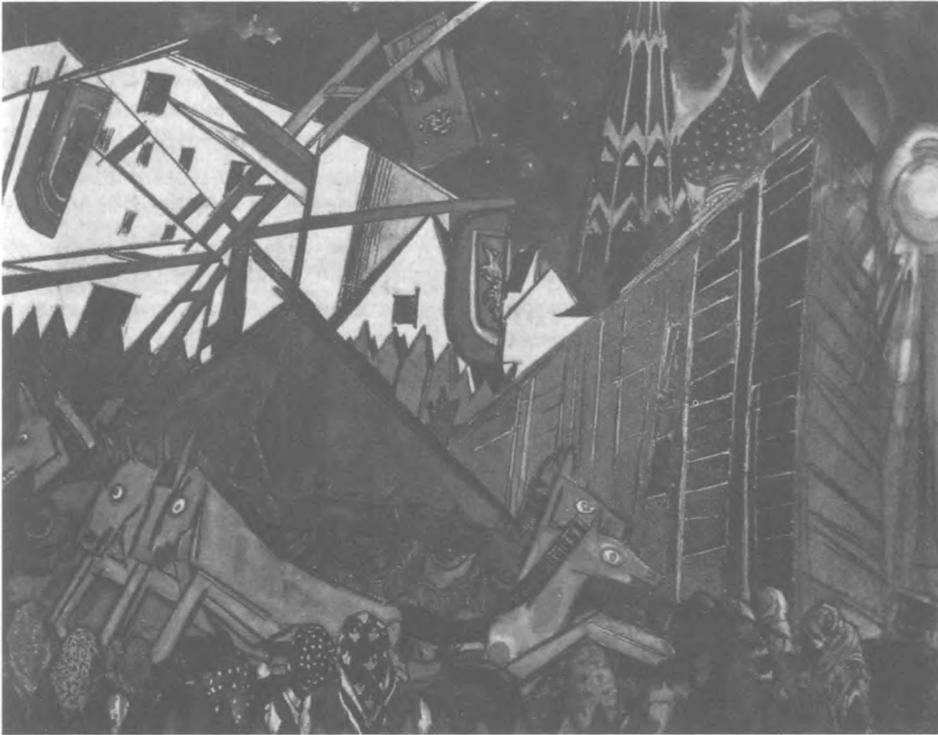
Р. В. Болеславский «Старая Москва». Труппа Марии Кузнецовой в театре «Фемина», Париж, 1922.
В ролях — Н. Ф. Колин, М. И. Днепров, М. Н. Кузнецова, Н. В. Платонова, Е. К. Леонтович

поставил по собственному сценарию, произвела просто фурор¹. Ее незамысловатый сюжет — «хозяин-самодур, его разряженная жеманная дочка, словно сошедшая с картины Федотова “Сватовство майора”, хитрая сваха, услужливый приказчик и втируша приживалка ведут тонкую беседу на щекотливую тему о приданом невесты»² — становился основой для филигранной актерской игры.

Другая постановка Болеславского и Бакста была создана уже по либретто художника на музыку Н. Н. Черепнина. Это была трагическая пантомима, или мимодрама, как ее называл сам Бакст, «Подлость» (“Lachete”). Действие этой «драмы ревности и мести» происходило в 1916 году возле Народного дома в Петербурге. Судя по сохранившимся эскизам, он был изображен Бакстом в сложном ракурсе, на переднем плане возникала карусель в искаженной перспективе, а подвешенные плоские фигуры в человеческий рост унифицированно одетых пролетариев создавали образ толпы. Такое оформление стужало восприятие сюжета

¹ См.: Беспалова Е. Р. Парижский театр Бакста и Кузнецовой // Русское искусство. 2009. № IV. С. 110.

² Там же. С. 112.



Н. Н. Черепнин — Л. Н. Бакст «Подлость» ("Lachete"). Эскиз декорации Л. Н. Бакста. Труппа Марии Кузнецовой в театре «Фемина», Париж, 1922

о любви нищего студента (эту роль исполнял «г-н Аленив») к юной девушке (В. Н. Санина), находящейся на содержании купца (Н. П. Асланов), — ведь драма любви молодых людей, растоптанная в мире, где все продается и все покупается, заканчивалось убийством студента его могущественным соперником. И если трагизм истории парижанами не был полностью воспринят, то «все критики отметили блестящую постановку и мастерство актеров»¹.

Короткий период парижского сотрудничества оказался плодотворным для всех участников антрепризы Кузнецовой. Его художественный результат не исчерпался спектаклями, сыгранными в Париже. Недаром ядром американской выставки Бакста, открытой в ноябре 1922 года, стала серия эскизов костюмов к пантомиме Болеславского «Русская ярмарка», в которой были заняты все актеры театра. А труппа Кузнецовой, претерпев после парижского сезона некоторые изменения, еще в сентябре 1922 года отплыла в Америку, ведь опытная актриса хорошо понимала, что в те годы театральные репутации делались в Париже, а деньги — в Америке...

¹ Беспалова Е. Р. Парижский театр Бакста и Кузнецовой // Русское искусство. 2009. № IV. С. 112.

Эти гастроли театра Кузнецовой, начавшиеся в Нью-Йорке 5 октября 1922 года, и привели Болеславского в Америку, где начался новый и, пожалуй, самый важный период его столь разнообразной творческой жизни¹.

Представитель Станиславского в Америке

18 января 1923 года, всего через десять дней после начала гастролей МХТ в Нью-Йорке, которые продлятся два сезона и станут американским триумфом Художественного театра, тридцатитрехлетний Ричард Болеславский поднялся на сцену театра «Принцесс» в самом центре коммерческого Бродвея, взглянул на зал, переполненный американскими актерами, режиссерами, продюсерами, и произнес: «Человек не может жить без искусства!»²

Так началась его серия лекций о системе Станиславского под общим названием «Творческий театр», которые он читал в течение нескольких недель. Именно с этого момента система Станиславского в буквальном смысле заговорила по-английски, именно так началась история ее освоения Америкой. Расчет антрепренера Мориса Геста, который организовал лекции Болеславского в параллель с гастролями самого Художественного театра, был стопроцентно точен. Пораженные искусством москвичей на спектаклях в театре «Ал Джолсон», американские практики театра отправлялись в театр «Принцесс», чтобы понять, как же делается «русское театральное чудо». Лекции Болеславского пользовались огромным успехом, проходили при аншлагах, и среди сотен американских актеров, побывавших на них, были как звезды первой величины, «чьи имена сияли в десятках электрических ламп на афишах Бродвея (Уиннифред Ленихан, Марго Гилмор, Якоб Бен-Ами, Кэтлин МакДоналд, Хелен Менкен, Пеги Вуд, Эдвард Каррингтон среди них)»³, так и безвестные еще тогда юнцы, которым впоследствии предстояло определять ход американской театральной истории.

Стоит обратить особое внимание на контекст этой популяризаторской деятельности Болеславского. В 1923 году еще не вышла ни одна из книг Станиславского. И, как известно, Константин Сергеевич крайне ревниво относился к любым попыткам публичного изложения его Системы. О его протестах против статей М. Чехова (1919) и отповеди книге В. Смышляева (1921) разговор еще впереди, в девятой главе. Кроме того

¹ В Америке спектакль Театра Кузнецовой назывался "Revue Russe", премьера состоялась 5 октября 1921 года в нью-йоркском Booth Theatre, где спектакли шли до 21 октября, далее гастроли труппы продолжились в Филадельфии.

² *Boleslavsky R. The «Creative Theatre» Lectures // Boleslavsky R. Acting: The First Six Lessons: Documents from the American Laboratory Theatre. London; NY: Routledge, 2010. P. 67.*

³ *Литаерина М. Г. Американская игра и «русский метод»: попытка интеграции // Мнемозина. Вып. 2. С. 377.*

хорошо известно взволнованное требование Станиславского: «Все преподают мою систему. А между прочим у меня два ученика — Сулержицкий и Вахтангов. Остальные переделывали по-своему и свой бред выдавали за мою систему. <...> На будущее время только того прошу считать моим учеником, кто представит письмо от меня»¹.

Нельзя, конечно, утверждать, что такое символическое письмо Болеславскому было выдано, но деятельность по пропаганде Системы велась им с полного ведома Станиславского. Почему же создатель Системы разрешает Болеславскому то, что запрещает другим?

Более того, несмотря на то, что Константин Сергеевич сперва протестовал и «гневался на него за побег из Москвы в 20-м году»², на время гастролей в Америке Болеславский был приглашен в труппу МХТ, много работал с сотрудниками, набираемыми для спектаклей, играл отдельные роли в спектаклях театра. А когда Станиславский заболел и не смог играть Сатина в «На дне», то именно ему поручают эту роль³. Болеславский играет без репетиций (!), причем так, что и после этого срочного ввода Станиславский оставляет его исполнителем важнейшей роли горьковского репертуара. А во втором американском сезоне (1923/24) Болеславский играет вместе с Константином Сергеевичем в тургеневской «Провинциалке».



Р. В. Болеславский. [1923]

Повторим вопрос: почему же Станиславский, который, как мы видели раньше, не всегда доволен Болеславским-актером и не всегда согласен с Болеславским-режиссером, тем не менее принимает Болеславского в роли носителя Системы, в роли педагога? (Более того, почти благословляет его на это, недаром многим показалось, что выход Болеславского на сцену в «Провинциалке» в небольшой роли слуги Станиславского имел почти символическое значение — произошло это в первый сезон жизни американского Лабораторного театра, и партнерство руководителя «Лэб» со Станиславским не могло пройти незамеченным.) Ведь не одна лишь занятость Станиславского или незнание языка служили тому причиной. Когда дело касалось важного — а в первостепенной значимости для Станиславского понимания миром его Системы сомневаться не приходится, — Константин Сергеевич находил и время для встреч, и способ донести свои мысли — или на французском, которым владел свободно, или через переводчика.

¹ Станиславский К. С. Из записных книжек: В 2 т. М., 1986. Т. 2. С. 293.

² Шверубович В. В. О старом Художественном театре. С. 498–499.

³ С. Л. Бертенсон записывает в дневнике 22 февраля 1923 года: «...дополнительный утренний спектакль "На дне". Вследствие сильного переутомления Станиславского и болезни В. Л. Ершова Сатина без репетиции играет Р. В. Болеславский» (цит. по: *Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского: В 4 т. Т. 3. С. 269*).

Очевидно, Станиславскому были хорошо известны качества Болеславского — актера и режиссера, его восприимчивость, талант и опыт, определяющие его *педагогические возможности*. Краткая характеристика Болеславского — потенциального педагога, суммирующая основные положения этой главы, и станет ответом на поставленный выше вопрос.

Болеславский неизменно оказывался *участником важнейших моментов в истории становления и развития Системы*. Как мы уже убедились, пересказать историю системы Станиславского и логику ее развития, минувшая репетиция «Месяца в деревне» 1909 года, или создание Первой студии в 1912 году, или «урок действия» в «Двенадцатой ночи» 1917 года, невозможно. Болеславский — студент Беляев, режиссер «Гибели “Надежды”» и сэр Тоби — был одним из главных действующих лиц этих событийных моментов. Более того, он прошел начала Системы под руководством самого Станиславского дважды — и как актер, и как режиссер. Этот бесценный опыт позволил Болеславскому содержательно освоить принципы Системы, осознать ее методологию.

Анализ репертуара Болеславского-актера в МХТ и в Первой студии позволяет сделать выводы о том, что он являлся *ярким носителем школы Художественного театра*, обладал широким актерским диапазоном, сценической заразительностью, хорошим вкусом. С ранних уроков Станиславского он приобрел интерес к детальной проработке образа. Внимание к подробностям, конкретности отмечалось критикой в каждой из его режиссерских или актерских работ. А вкус и умение складывать образ из точно отобранных деталей — это свойство, безусловно, необходимое будущему педагогу. (Даже в создании своего собственного романтического облика «под Джека Лондона» Болеславский был подробен. «Высокий, могуче-плечистый, но по-польски элегантный, он ходил в кожаном пиджаке и был весь обвешан — перочинными ножичками, какими-то открывалками и инструментами, замшевыми мешочками с табаком, трубками, которые курил из оригинальности, просто цепочками, воинственным звоном возвещавшими о его появлении», — вспоминала С. Гиацинтова¹.)

Режиссерский путь Болеславского в Первой студии отличался самостоятельностью его мышления. Природное тяготение к *театральности*, выразившееся в выборе репертуара и его интерпретации и в Первой студии, и в БДТ, станет залогом применения Системы в творчестве Болеславского не только на территории реалистических спектаклей, но и в постановках драматургии иных стилей и жанров.

Болеславского отличало умение кропотливо *работать с актерами*, способность создавать творческую атмосферу доброжелательного, даже любовного внимания к исполнителям, которая приводила к их подлинному самораскрытию.

Даже беглого обзора *европейских постановок* Болеславского 1920–1922 годов достаточно, чтобы увидеть причины его востребованности

¹ Гиацинтова С. В. С памятью наедине. 2-е изд. С. 92.

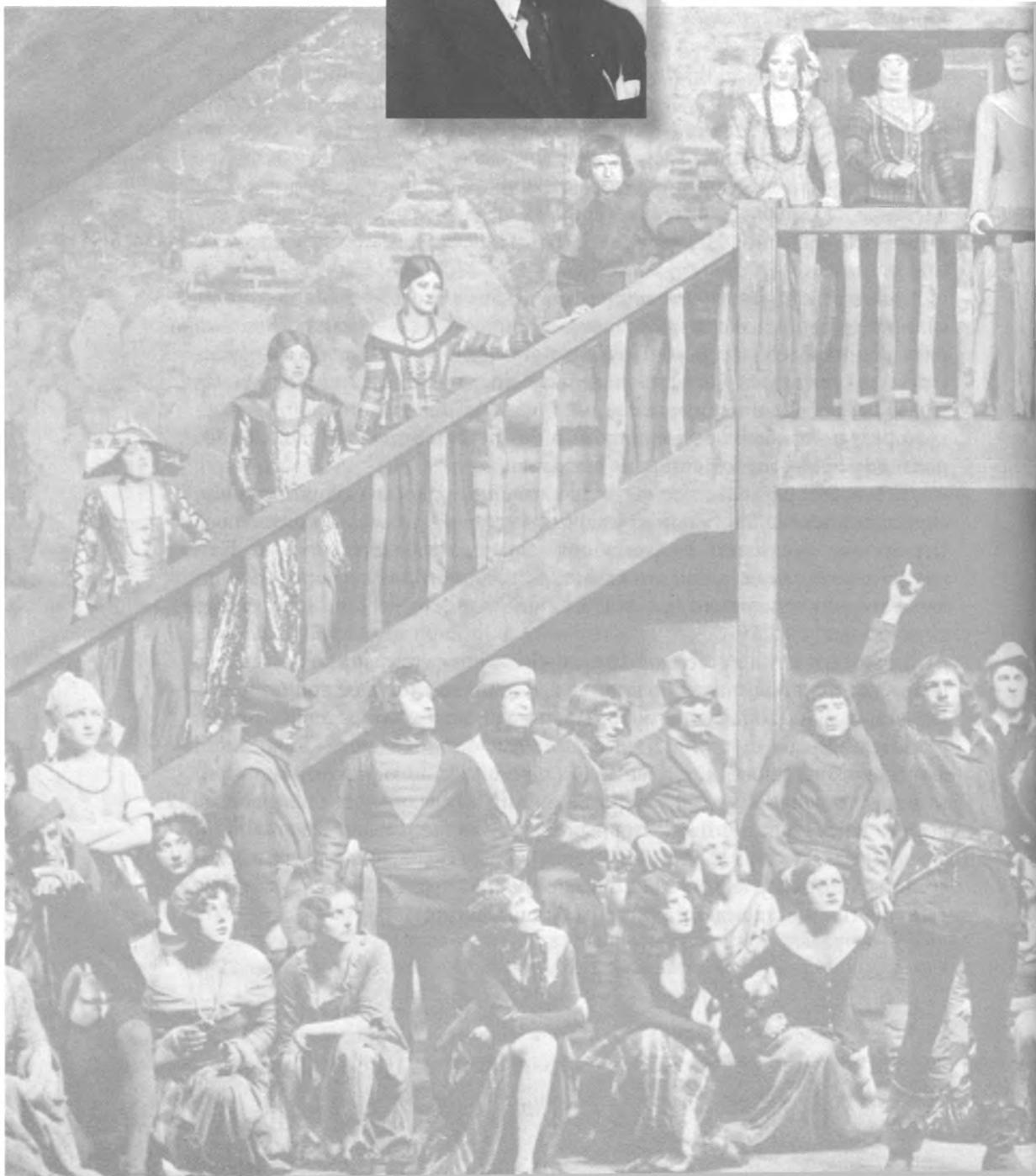
в различных театральных коллективах. Профессиональное мастерство, умение быстро и эффективно решать постановочные и организационные проблемы, внятная методология работы с актером, склонность к внутри-театральной педагогике позволяли Болеславскому найти общий язык с актерами любых стран и любого опыта и мастерства.

Не последнюю роль в предрасположенности Болеславского к педагогике играл его *лидерский характер*, привычки вожака, умение убеждать людей, зажигать и вдохновлять слушателей. Его ученики в разных странах говорили о *просветлении*, которое несли его беседы о театре. В том, как Болеславский говорит о театре, нельзя не увидеть следы влияния не только Станиславского, но и Сулержицкого. Храмовое отношение к институту театра, учительская, даже проповедническая составляющая таланта Сулержицкого, пронизывавшего повседневную жизнь театра категориями «внеэстетическими», заставляющего людей театра жить и в театре и вне театра иначе, чем они жили обычно, оказали существенное воздействие на судьбы многих его учеников, задавали высокую планку моральных требований. И, конечно же, Болеславский-педагог много взял от Сулера.

Сильной стороной режиссерско-педагогического дарования Болеславского было *мастерство постановки массовых сцен*. Они получались в его работе и в Москве, и в Польше, причем основным качеством «массовки» в спектаклях Болеславского было то, что она состояла из живых людей со своими индивидуальными судьбами. Понятно, что добиться такого результата было бы невозможно без педагогического, творческого подхода к этой стороне создания спектакля.

Личности Болеславского были свойственны радость бытия, легкость, стремительность. Он легко увлекался, но порой так же легко остывал. Стремление все успеть не раз оборачивалось необязательностью. Нам предстоит проследить, как эти качества способного, но ветреного ученика претерпят изменение при вступлении Болеславского на педагогическую стезю.

Личное обаяние, как сегодня сказали бы, харизма сыграли не последнюю роль в истории завоевания Болеславским-педагогом театральной Америки. Причем началось оно с идеи лабораторного эксперимента, вполне схожего с опытом Первой студии МХТ. Не успел еще остыть ажиотаж от первого американского сезона гастролей МХТ (художественники покинули Америку в начале июня 1923 года), как Болеславский возглавил новое театральное дело — Американский Лабораторный театр. Это было закономерным признанием его — актера МХТ и режиссера Первой студии, проведенного в непосредственном творческом взаимодействии с основателем Системы более десятилетия, — как педагога системы Станиславского.



ЧАСТЬ ВТОРАЯ

БОЛЕСЛАВСКИЙ

Театрально-педагогическая деятельность
Ричарда Болеславского 1920–1930-х годов



— Назовите, пять величайших, на Ваш взгляд, имен в истории театра.

Болеславский:

— Я не историк, и не полезу в книги... Но я могу сделать кастинг идеального спектакля с пятью именами, включая и зрителя, даже если ограничиться Бродвеем... Попрошу Шекспира написать пьесу, Гордона Крэга — сочинить сценографию и наблюдать за выпуском спектакля, Джорджа М. Коэна¹ — продюсировать его, а Лоретт Тейлор² — играть. А сам усядусь в зрительном зале и буду ежевечерне смотреть спектакль, пока эта достойнейшая компания соблаговолит его играть.

Ричард Болеславский.

Интервью журналу «Партер», 1928 год³

¹ Джордж М. Коэн (George M. Cohan, 1878–1942) — актер, певец, композитор, писатель, продюсер, «воплощение широты театральной индустрии начала двадцатого века». Играл в бесконечном количестве музыкальных спектаклей, в пьесе О'Нила «Ах, пустыня!» в театре «Гилд»; единственный театральный деятель, кому стоит памятник на Бродвее.

² Лоретт Тейлор (Laurette Taylor, 1883–1946) — американская актриса театра и кино. В 1923 году Станиславский, увидев актрису в двух поразительно разных ролях — юной ирландки в фильме "Peg o' My Heart" и престарелой еврейки в бродвейском спектакль "Humoresque", — предложил ей сыграть с ним в «Трактирщице» Гольдони в совместном бенефисе на сцене Метрополитен-оперы. Репетиции проходили дома у актрисы, однако спектакль не состоялся. См.: *Courtney M. Laurette: The Intimate Biography of Laurette Taylor*. NY: Rinehart & Company, Inc., 1955. P. 263–267.

³ Questions to Richard Boleslavsky // *The Pit*. 1928. Apr. P. 2.

АМЕРИКАНСКИЕ ГАСТРОЛИ МХТ
1923–1924 ГОДОВ И ИХ ВОЗДЕЙСТВИЕ
НА АМЕРИКАНСКУЮ АКТЕРСКУЮ ШКОЛУ

Американский театр 1920-х годов

Когда весной 1923 года Макс Рейнхардт собирался в Нью-Йорк для переговоров о постановке на Бродвее, заголовок статьи в журнале «Тайм», предваряющей приезд немецкого режиссера, победоносно и несколько беззастенчиво сообщал: «Он едет к нам, потому что мы выиграли войну»¹. Действительно, европейские деятели искусств, изнуренные многолетними тяготами войн и революций, тянулись в Америку в поисках нового Эльдорадо, и американские антрепренеры умело пользовались сложившейся ситуацией. В короткое время в Нью-Йорке перебивал весь цвет европейского театра. К примеру, лишь в сезон 1923/24 года импресарио Морис Гест одновременно организовал гастроли Элеоноры Дузе, гастроли Художественного театра и постановку Рейнхардта. Поистине американский театральный бизнес отличался безошибочным и прагматичным вкусом к артистической индивидуальности и «способностью собрать со всего света самых талантливых людей»².

В целом же гастрольное присутствие зарубежных театров на сценах Нью-Йорка первой четверти XX века являлось существенной частью американской театральной жизни и выявляло открытость молодой американской нации к влиянию извне. На сценах Нью-Йорка, который, споря с Лондоном и Парижем, мог бы претендовать на звание мирового гастрольного центра, были показаны спектакли ирландского Театра Аббатства и французской «Старой Голубятни» Ж. Копо³, постановки англичанина Х. Гренвилл-Баркера, австрийца М. Рейнхардта⁴, немецких режиссеров Э. Райхера, Ф. Райхера, Ф. Холла⁵.

¹ The Theatre: Max Reinhardt // Time. 1923. 28 Apr. URL : <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,880624,00.html> (дата обращения 15.05.2011).

² Смелянский А. М. Уходящая натура. Кн. 2. С. 36.

³ Театр "Irish Players of Abbey Theatre" регулярно гастролировал в США с 1911 года. За два сезона 1917–1919 годов «Старая Голубятня» показала около полусотни премьер в Нью-Йорке, Вашингтоне, Филадельфии, а в 1927 году Ж. Копо вернулся в Нью-Йорк, чтобы поставить в «Гилд» свою инсценировку «Братьев Карамазовых».

⁴ В 1915 году английский режиссер Х. Гренвилл-Баркер поставил в Нью-Йорке «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира, «Человек, который женился на немой» А. Франса и «Андрокл и лев» Б. Шоу. М. Рейнхардт — спектакли «Сумурун» (1912) и «Миракль» (1924), постановщиком массовых сцен в последнем спектакле был Р. В. Болеславский, поэтому мы еще вернемся к разговору о нем.

⁵ В 1920-е годы театр «Гилд» предоставил площадку режиссерам — выходцам из немецко-го театра «Фольксбюне» Эммануэлю Райхеру («Власть тьмы» Л. Н. Толстого, 1920; «Сокровище»

Хорошо было знакомо зрителям Нью-Йорка и русское искусство. Раньше всего, в 1905 году американцы познакомились с творчеством Павла Орленева¹ и Аллы Назимовой (последняя осталась в США и вскоре стала подлинной звездой американского театра и кино, сыграв значительную роль в творческой судьбе трех американских драматургов — Ю. О'Нила, Т. Уильямса, Т. Уайлдера). Гастролировала в Америке и Вера Комиссаржевская, которая в 1908 году представила девять пьес своего репертуара и была признана «лучшей актрисой нью-йоркской сцены»².

Огромный успех выпал на долю балета Дягилева, турне которого продолжалось с января по май 1916 года. С тех пор имена Анны Павловой, Вацлава Нижинского, Михаила Фокина стали хорошо известными в Америке. Не меньшее впечатление произвели на заокеанского зрителя декорации и костюмы А. Н. Бенуа, М. В. Добужинского, Л. Н. Бакста, А. Я. Голловина (первые двое к моменту дягилевских гастролей уже оформили ряд спектаклей в Художественном театре, Головину же встреча со Станиславским еще предстояла).

Все двадцатые годы в Метрополитен-опере регулярно выступал Федор Шаляпин. Его дебют здесь в 1907 году был принят не всей публикой из-за обескураживающей и непривычной для оперы откровенности актерского существования великого баса. Однако, вернувшись на главную оперную сцену Америки в 1921 году, Шаляпин пел там с огромным успехом в течение восьми сезонов.

В том же 1921 году Н. К. Рерих основал в Нью-Йорке Институт объединенных искусств (Master Institute of United Arts), в котором преподавали музыку, живопись, скульптуру, архитектуру, балет, драму, журналистику, иностранные языки — словом, искали пути к новому уровню синтеза искусств. Сам Рерих прожил в Нью-Йорке до мая 1923 года, когда он отправился в заветную для него Индию, так что художник успел застать гастролы МХТ, где когда-то оформил «Пера Гюнта» для спектакля К. А. Марджанова.

Таким образом, в 1923 году, в начале гастролей Художественного театра в Америке, у Станиславского были все основания утверждать, что за предшествующее десятилетие американские зрители «видели все лучшее, что есть в Европе»³. Да и сам американский театр — по внешне парадоксальному определению Б. А. Смирнова, «самый молодой театр в системе евро-

Д. Пински, 1920; «Пляска смерти» А. Стриндберга), Франку Райхеру («Лилиом» Ф. Мольнара, 1921 и «С утра до полуночи» Г. Кайзера, 1922) и Фридриху Холлу («Фауст» И. В. Гёте, 1928).

¹ Павел Николаевич Орленев (1869–1932) был одним из первых русских гастролеров в Америке, он играл здесь со своей труппой в 1905–1906 и в 1911–1912 годах.

² *Литаврина М. Г.* Американские сады Аллы Назимовой. С. 59. Правда, гастролы великой русской актрисы вначале в силу ряда ошибок в их организации не имели творческого и коммерческого успеха. Перелом в восприятии американцев наступил лишь к концу гастролей. См.: В. Ф. Комиссаржевская: Сборник. СПб., 1911.

³ *Станиславский К. С.* Вл. И. Немировичу-Данченко [После 14 февраля 1923 г.] // Собр. соч.: В 9 т. М., 1999. Т. 9. С. 81.

пейской классической культуры»¹, — во многом преодолел свое отставание от театра европейского и к началу 1920-х годов находился на подъеме.

Произошедшие за предыдущее десятилетие изменения охватили все стороны американской театральной жизни. Заявив о себе первыми о'ниловскими пьесами, быстро набирала силы национальная драматургия (Дж. Г. Лоусон, Э. Райс, С. Трэдвелл, С. Ховард, Ф. Барри и др.), что во многом было связано с движением «малых театров» («Провинстаун Плейерс», «Вашингтон Сквер Плейерс», впоследствии ставшим основой театра «Гилд», и др.).

Произошло «размежевание функций продюсера и режиссера, коммерческой заинтересованности в кассовом успехе и независимого художественного мышления»², режиссура выделилась в самостоятельную творческую профессию. Начиная с 1920-х годов история американского театра мерится не только именами актеров-звезд или хозяев театральных зданий, но и именами режиссеров (А. Хопкинс, Ф. Мёллер, Дж. Лайт, Г. Мак-Клинтик, Р. Мамулян и др.). Кроме того, движение «новая сценография»³ выдвинуло ярких и самобытных художников (Р. Э. Джонс, Н. Бел Геддес, Л. Симонсон, за ними — М. Горелик, Б. Аронсон, Дж. Мильцинер, Д. Унслагер), творческие поиски которых вошли в историю сценографии мирового театра XX века.

В результате американский театр обрел стилистическое разнообразие, кассовым зрелищам Бродвея и фотографическому реализму постановок Д. Беласко, уходящих корнями в XIX век, оппонировали спектакли экспрессионизма, на сцену стала проникать социальная драма, театр начал испытывать влияние идей Фрейда и Юнга.

При этом американский театр первой четверти XX века остается по преимуществу актерским (среди его наиболее крупных актерских индивидуальностей — Дж. Барримор, Л. Барримор, Э. Барримор, А. Лант, Л. Фонтейн, П. Лорд, Дж. Иглс, Е. Ле Гальенн, Л. Тейлор, К. Корнелл и др.). Это связано с бродвейской системой построения спектакля вокруг актера-звезды, с ожиданиями зрителей и критики. Поэтому «наиболее значительные... театральные достижения 1910–30-х годов в первую очередь связаны с яркими и самобытными актерскими именами»⁴. Недаром Страсберг вспоминает начало 1920-х годов, на которое пришелся его первый опыт зрительского приобщения к театру, как «золотой век актерского мастерства»⁵.

¹ Смирнов Б. А. Театр США XX века. Л., 1976. С. 3.

² Цимбал И. С. Американские актеры первой половины XX века. Л., 1989. С. 12.

³ О «новой сценографии» см. сноску на с. 273.

⁴ Там же. С. 5.

⁵ *Strasberg L. A Dream of Passion: The Development of the Method. Boston: Little, Brown, 1987. P. 13.* В ходе предстоящего рассказа об американском театре 1920-х годов мы будем опираться не только на рецензии современников или труды исследователей, но и на воспоминания Ли Страсберга, воскрешающие театр его молодости. Стоит обратить внимание, что оба главных героя нашей книги — Ричард Болеславский и Ли Страсберг, учитель и ученик, — парадоксальным

Начало 1920-х годов ознаменовалось также становлением американской театральной критики как отдельной профессии и важного слагаемого театрального процесса; ведущие критики К. Макгоуэн, О. Сейлер, Дж. Дж. Натан, Дж. В. Кратч, Б. Аткинсон, А. Вуллкотт, С. Янг и другие во многом формировали новую зрительскую аудиторию и ее восприятие театрального искусства.

Социально-экономическая ситуация 1920-х годов — эпохи «просперити» с ее финансовым подъемом и необходимостью осмыслить проблемы, которые принес опыт мировой войны, индустриализации, эмиграции, — также повысила социальную востребованность театра. В результате вышеназванных процессов возникла новая «творческая публика», благодаря массовости движения «малых театров» значительно расширилась зрительская аудитория, театр вышел на важнейшее место в жизни общества. Одним словом, двадцатые годы в Америке — время невероятной увлеченности театром.

Однако совокупность достижений американского театра первой четверти двадцатого века, затрагивающих все компоненты театрального процесса — драматургию, режиссуру, сценографию, театральную критику, зрительскую аудиторию, — имела один серьезный изъян: отсутствие театральной педагогики, отсутствие разработанной методологии актерского творчества. Новые задачи, которые время ставило перед театром, требовали и нового актера, и иного качества его подготовки. Гастроли Художественного театра под руководством К. С. Станиславского во многом ответили на эту потребность американского театра.

МХТ в зеркале американской критики

Гастроли МХТ, всю осень 1922 года путешествовавшего по Европе, открылись в Нью-Йорке спектаклем «Царь Федор Иоаннович» в понедельник 8 января 1923 года в театре «Ал Джолсон» на 59-й Стрит¹.

Как мы уже говорили, это было далеко не первое знакомство американского зрителя с русским искусством. Чтобы дать представление о плотности русского театрального присутствия в Нью-Йорке, перечислим события той самой театральной недели, когда зрители стали свидетелями американской премьеры мхатовского «Царя Федора».

Накануне, воскресным днем 7 января 1923 года состоялась премьера кинофильма «Саломея» с Аллой Назимовой, воспитанницей Немировича-Данченко по Филармоническому училищу, участницей народных сцен

образом начинали свою профессиональную карьеру в американском театре почти одновременно, в середине 1920-х годов.

¹ Этот театр, принадлежавший Шубертам, был назван в честь А. Джолсона (Al Jolson, 1886–1950) — актера, певца, звезды Голливуда 1920–1930-х годов и — по иронии судьбы — выходца из России. Театр насчитывал 1700 мест, с 1931 года сменил множество названий, был демонтирован в 1962 году.



После спектакля «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого. Нью-Йорк, январь 1923.
Американские театральные деятели чествуют актеров МХТ. В первом ряду — И. М. Москвин,
Д. Беласко, К. С. Станиславский, М. Гест

спектаклей МХТ со дня его основания¹. Двумя днями раньше, в четверг 4 января 1923 года состоялась премьера четвертой редакции ревю театра-кабаре «Летучая мышь» под руководством Никиты Балиева, начинавшего когда-то с капустников в МХТ (именно Балиев уговорил своего продюсера Мориса Геста привезти Художественный театр в Америку). Кроме того в театре «Гилд» весь январь 1923 года в параллель со спектаклями МХТ шла постановка Федора Комиссаржевского² по пьесе «Благовещение» Клоделя, в феврале — его же «Пер Гюнт», а в марте в Метрополитен-опере будет гастролировать Шаляпин. Так что американскому

¹ Увидев на спектакле-приеме в честь МХТ скромно сидящую в дальних рядах американскую звезду, Москвин бросился к ней, а Станиславский был насторожен и в письме Лилиной подпустил шпильку: Назимова — «постарела, но мила» (Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 9. С. 68).

² Ф. Ф. Комиссаржевский поставил в театре «Гилд» пьесы «Благовещение» П. Клоделя (1922), «Счастличики» А. Милна (1923) и «Пер Гюнт» Г. Ибсена (1923). Этот сезон положит начало работе русского режиссера на Бродвее, впоследствии поставившего там еще шесть спектаклей.

зрителю, решившему познакомиться с искусством русских, было из чего выбрать¹.

В первый сезон, продлившийся до 2 июня 1923 года, театр показал зрителям Нью-Йорка, Чикаго, Филадельфии и Бостона спектакли «Царь Федор», «Три сестры», «Вишневый сад», «На дне» и программу, составленную из «Провинциалки» и трех сцен «Братьев Карамазовых». Вернувшись на второй сезон (ноябрь 1923 — май 1924) мхатовцы расширили не только репертуар, но и территорию гастролей. Спектакли «Вишневый сад», «Иванов», «На дне», «На всякого мудреца довольно простоты», «Братья Карамазовы», «Царь Федор», «Хозяйка гостиницы», «У жизни в лапах», «Доктор Штокман», «Смерть Пазухина» были показаны зрителям десятка городов — Нью-Йорка, Филадельфии, Бостона, Нью-Хейвена, Хартфорда, Нью-Арка, Бруклина, Вашингтона, Питсбурга, Кливленда, Чикаго, Детройта. В течение двух сезонов за 12 месяцев своего присутствия в США Художественный театр дал 380 представлений — больше, чем количество дней, проведенных за океаном (играли по восемь раз в неделю и, как видно из простой арифметики, почти без выходных).

Поездка МХТ очень быстро превратилась в «русскую театральную революцию», которая потрясла театральную Америку. Критики говорили о «завоевании Америки русским театром»², о том, что в Нью-Йорке художественники обрели «третий дом»³ (после Москвы и Петрограда). Станиславский подтверждает: «Теперь в Америке МХТ считается американским театром»⁴.

«Труппа Станиславского словно громом поразила театральный мир Нью-Йорка, никогда не выдавшего ничего подобного его постановкам», — пишет американский историк театра⁵. «Это было как приход новой веры, которая могла освободить и пробудить американскую культуру», — вспоминала будущий директор Лабораторного театра Мириам Стоктон⁶.

Внимание к театру, его актерам, к самому Станиславскому был невероятным. Дэвид Беласко, который, по свидетельству О. С. Бокшанской, после премьерного спектакля «долго держал за руку К. С., тряс ее, кланялся ему в пояс, как чудотворной иконе, и все говорил, говорил, тщетно пытаясь передать всю полноту чувств, его взволновавших»⁷, выступил с открытым письмом на страницах «New York Times». Патриарх американского театра утверждал: «Спектакли Художественного театра — это

¹ Сам Станиславский посмотрел спектакль Комиссаржевского в «Гилд» и дважды слушал Шаляпина — в «Мефистофеле» и на концерте, куда пришел «со всей труппой МХТ» (см.: *Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского: В 4 т. Т. 3. С. 272*).

² *Saylor O. M. The Russian Theatre. P. 297.*

³ *Ibidem.*

⁴ *Станиславский К. С. В. С. Алексееву [Конец мая 1924 г. Париж] // Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. С. 154.*

⁵ *Smith W. Real Life Drama: The Group Theatre and America, 1931–1940. NY: Knopf, 1990 P. 13.*

⁶ *Stocketon M. Report and Synopsis of Growth of the Laboratory Theatre from June 1, 1920 — June 1, 1928. Цит. по: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 108.*

⁷ Письмо О. С. Бокшанской Вл. И. Немировичу-Данченко от 13 янв. 1923 г. Цит. по: *Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского: В 4 т. Т. 3. С. 256.*



Ведущие актеры МХТ. Страница из буклета "The History of The Moscow Art Theatre, 1898-1923", подготовленного к американским гастролям. Нью-Йорк, 1923

исключительное явление современного театра. Они заставляют ими восхищаться и одновременно учат наших актеров, показывают им, в каком направлении они должны совершенствоваться и каким должен быть их метод»¹. И в своих высочайших оценках Беласко был не одинок.

Газета «Русский голос» рассказывала о «братании художественников со звездами американских театров» после спектакля «Царь Федор Иоаннович» и перечисляла громкие бродвейские имена — «Этель Барримор, Яков Бен Ами, Ленор Улрик, Давид Ворфилд, Чоссей Олкотт, Ивонн Джордж, Брендон Тайнан, Джобина Гоулэнд, Битрис Герфорд, Сидней Блэкмер, Марта Лорбери, Даниил Фроман»². Все они вышли на сцену, где «русские встретили американских товарищей... в боярских костюмах» и где, как сообщал крупный подзаголовок статьи, известная красавица актриса Ленор Улрик поцеловала Москвина в губы!³

Не приводя здесь всех восторженных рецензий американских театральных критиков, отзывов актеров и режиссеров — это заняло бы многие и многие страницы⁴, — упомянем лишь еще один примечательный факт. Во второй сезон гастролей ведущие мхатовские актеры во главе со Станиславским были приняты президентом Кулиджем в Белом доме. И это произошло, невзирая на отсутствие дипломатических отношений между Советской Россией и Соединенными Штатами. Преклонение перед русскими актерами не знало границ!

Гастролы русского театра навсегда остались в истории американского театра как событие, ход этой истории изменившее. Никакой другой зарубежный коллектив столь высокого уровня не гастролировал в этой стране так долго и не получал столь значительного общественного признания. Ни один не оказал столь значительного воздействия на искусство театра США.

Уже в шестидесятые годы журнал “Time”, вспоминая визит театра Станиславского, подчеркивал, что искусство Художественного театра словно освободило американских актеров «от ходульных и неестественных сценических условностей»⁵. А выдающаяся английская актриса Сибил Торндайк, работавшая по обе стороны океана, неслучайно утверждала: «В Америке Станиславского считают богом театра; почти так же и у нас [в Великобритании]»⁶.

Не склонный преувеличивать свои достижения, Станиславский, который по свидетельству В. В. Шверубовича перед самой поездкой чрезвы-

¹ Беласко Д. Открытое письмо в газету “New York Times”. 1923 г. 20 янв. Цит. по: Там же. С. 258.

² Братание художественников со «звездами» америк. театра // Русский голос (Нью-Йорк). 1923. 15 янв.

³ Там же.

⁴ Часть этих отзывов приведена в книгах: *Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского: В 4 т. Т. 3. С. 252–334; Станиславский: Писатели, артисты, режиссеры о великом деятеле русского театра. М., 1963.*

⁵ Theatre: Stanislavsky’s Ghosts // Time. 1965. 12 Feb. P. 78.

⁶ Торндайк С. О Станиславском // Театр. 1962. № 12. С. 65–66.



Фотография по случаю приема у президента К. Кулиджа в Белом доме 20 марта 1924.

Слева направо: Е. М. Раевская, Л. М. Коренева, А. Л. Вишневский, театральные критик Н. Хэпгуд, О. Л. Книппер-Чехова, И. М. Москвин, К. С. Станиславский, переводчица Э. Хэпгуд, В. В. Лужский, Н. А. Подгорный, С. Л. Бертенсон, представитель Мориса Геста — м-р Спинк, В. И. Качалов

чайно боялся «шлепнуться»¹, в ходе гастролей справедливо пишет про «невиданный успех» и «обожание Московского Художественного театра в Америке»².

Однако в безоговорочном успехе гастролей МХТ не все было однозначно. Американский театр, который, как мы уже видели, находился на подъеме, имел возможность взглянуть на полюбившееся ему искусство москвичей с разных сторон. И при более пристальном рассмотрении откликов американской критики среди потока восторженных рецензий и отзывов можно увидеть ряд критических замечаний в адрес спектаклей Художественного театра.

В первую очередь они касаются *оформления спектаклей*. «В то время как игра актеров была воспринята как нечто исключительное, декорации МХТ разочаровали, — суммирует оценки рецензентов и зрителей гастролей Ш. Карнике. — В 1923 году, когда Художественный театр достиг Нью-Йорка, его сценография демонстрировала технологию двадцатилетней давности. В то время, как персонажи появлялись, чтобы «жить» на сцене, окружающая их обстановка неприятно поражала своей

¹ Цит. по: Шверубович В. В. О старом Художественном театре. С. 418.

² Станиславский К. С. В. С. Алексееву [Конец мая 1924 г. Париж] // Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. С. 153.

искусственностью. Хаммонд пишет, что сценография в “Вишневом саде” была исполнена “в манере ранних больших опер”. Корбин ставил декорации МХТ “значительно ниже бродвейского стандарта”¹.

Схожие мнения находим и в воспоминаниях Страсберга (несмотря на свою бедность, двадцатидвухлетний юноша умудрился посмотреть ряд спектаклей москвичей по несколько раз): «Оформление спектаклей МХТ никак не могло идти в сравнение с тем, что мы в это время видели на нашей сцене в работах выдающихся художников Роберта Эдмонда Джонса, Нормана Бел Геддеса, Ли Симонсона и многих других. Декорации и костюмы МХТ были в буквальном смысле изношены. Вдобавок оформление было плохо освещено, а преувеличенный грим был слишком заметен под нашим современным светом»². А в «Царе Федоре», по Страсбергу, «детали костюмов и оформление казались скорее археологически точными, чем театрально содержательными»³. Словом, сценография спектаклей Художественного театра отставала от требований времени — и эстетически, и технически — и не соответствовала запросам американского профессионального зрителя.

Вторым объектом критики стал *репертуар*. В рецензии на «Трех сестер» критик “New York Times” Джон Корбин писал: «Пьесы Чехова — тот краеугольный камень, на котором построен этот восхитительный, этот образцовый в своем роде Московский Художественный театр, — оставляют англоязычного зрителя холодным...»⁴. А в рецензии на «Вишневый сад» обозреватель идет даже дальше, утверждая, что «критика здесь едва ли возможна, настолько эти люди и их среда крайне чужды и далеки и для нас несуразны»⁵. Думается, что на мнение критика повлияло не только недостаточное знакомство с чеховской драматургией,⁶ но и проблемы соотнесения ее со временем. После премьеры чеховских пьес не просто прошло двадцать-двадцать пять лет — за эти годы перевернулся мир. Послевоенное «потерянное поколение» американцев смотрело спектакли русского театра, прибывшего из страны победившей социалистической революции. И американский театр, уже познав успех первых о’ниловских пьес, требовал современной драматургии, отражающей время. Даже Станиславский замечал о берлинских гастрольных спектаклях 1922 года: «Когда играем прощание с Машей в “Трех сестрах”, мне становится конфузно. После всего пережитого невозможно плакать над тем, что офицер уезжает, а его дама остается. Чехов не радуется. Напротив. Не хочется его

¹ Карнике Ш. Станиславский в фокусе // Дом Актера [газета Московского отд. СТД РФ]. 1999. Июль. Эта публикация является переводом фрагментов первой главы книги *Carnicke S. Stanislavsky in Focus*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1998.

² *Strasberg L. A Dream of Passion*. P. 36–37.

³ *Ibidem*. P. 38.

⁴ Цит. по: Карнике Ш. Станиславский в фокусе // Дом Актера. 1999. Июль.

⁵ Там же.

⁶ До спектаклей МХТ из всей чеховской драматургии зрители Нью-Йорка видели лишь «Медведя» (1915) и «Чайку» (1916) в постановке «Вашингтон Сквер Плейерс».

играть...»¹. В общем, гастрольным спектаклям, которые показывал МХТ, не хватало, по словам И. Н. Соловьевой, «того, что смогла подсмотреть душа в последние годы, как их не оценивать — кошмарные или исторические»².

Особого труда к тому же стоило отмежеваться от вульгарно-социологической трактовки мхатовского репертуара. Станиславский вспоминал, что в начале гастролей еще в Европе говорили и писали, «будто мы привезли “Царя Федора”, чтоб показать слабого царя, “Дно” мы возем для того, чтоб показать силу пролетариата, а Чехова, чтоб иллюстрировать ничтожество интеллигенции и буржуазии»³.

Третьим направлением критических замечаний — после сценографии и репертуара — оказалось, как это ни странно, *актерское искусство* Художественного театра. В американской прессе тех лет мы находим ряд попыток поставить под сомнение качество актерского исполнения в спектаклях МХТ, вернее, его исключительность. Так, продюсер У. Бради, упрекнув американскую публику в чрезмерном увлечении заокеанским искусством, выступил с «патриотическим» заявлением, что он сам, да и шесть-семь других практиков театра «могут создать труппу столь же во всех смыслах полноценную, что и труппа Московского Художественного театра»⁴.

Впрочем, этому мнению обиженного продюсера был тут же дан отпор критиком Ф. Донахью. Даже если хвастливое заявление продюсера правда, писал он, никто, однако, не сделал этого до сего дня и, похоже, не сделает и в дальнейшем, потому что американская публика и театральные деятели «больше думают об *актерах*, а не об *искусстве* актера (курсив мой. — С. Ч.)»⁵.

Кроме этих сиюминутных разочарований части американских зрителей и театральных деятелей, не обошлось и без разнообразных парадоксов, которые, может быть, и не были видны сразу, но стали явны в исторической перспективе⁶.

Во-первых, Художественным театром были действительно привезены *старые спектакли*. «Русская театральная революция» на поверку была

¹ Станиславский К. С. Вл. И. Немировичу-Данченко [Между 10–17 октября 1922 г. Берлин] // Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. С. 59.

² Соловьева И. Н. Художественный театр: Жизнь и приключения идеи. С. 248.

³ Станиславский К. С. [О гастрольной поездке МХАТ в Европу и Америку] // Собр. соч.: В 9 т. Т. 6. М., 1994. С. 221. Анализ политической атмосферы вокруг гастролей, рассмотрение структуры нью-йоркской зрительской аудитории, состоящей как из эмигрантов, так и из «коренных» американцев, оценка различия их установки при посещении спектаклей заслуживают отдельного исследования. См.: Хохлов В. А. Заграничные гастроли московских театров и эмигрантский зритель в 20-е гг. // Новый исторический вестник. 2000. № 2. URL: http://www.nivestnik.ru/2000_2/6.shtml (дата обращения 8.10.2015)

⁴ Цит. по: Edwards C. The Stanislavsky Heritage: Its Contribution to the Russian and American Theatre. NY: New York University Press, 1965. P. 229.

⁵ Donaghey. Some Words about the Returning Russians // Chicago Sunday Tribune. 1924. 6 Apr. Sec. 9. P. 1.

⁶ См.: Carnicke S. Stanislavsky in Focus. 2nd ed. P. 27, 29, 34.



А. К. Толстой «Царь Федор Иоаннович». МХТ, гастроли 1923/24. Шуйский — К. С. Станиславский, Царь Федор — В. И. Качалов

произведена спектаклями двадцатипятилетней давности. И дело не сводилось к физической и моральной «изношенности декораций». Эти спектакли МХТ не только не представляли состояния театра в России 1923–1924 годов, когда, благодаря театральным открытиям Мейерхольда, Таирова, Вахтангова, Москва превратилась в театральную Мекку, но и не отражали четвертьвековой путь исканий самого Художественного театра и его руководителей.

Благодаря такому выбору репертуара именно во время американских и европейских гастролей МХТ 1922–1924 годов был заложен фундамент неправомерного отождествления системы Станиславского и натуралистических и реалистических поисков МХТ рубежа XIX–XX веков, шире — системы Станиславского и эстетики реалистического театра. И хотя в том же 1922 году был дан практический ответ критикам, обвиняющим Систему в пригодности лишь для пьес натуралистической направленности, когда

в знаменитой «Принцессе Турандот» Вахтангов осуществил (напомним формулировку Г. А. Товстоногова) «опыт “разъятия” учения Станиславского и эстетики Художественного театра»¹, зарубежному зрителю это оказалось неведомо. Клише «система Станиславского = реализм» пошло гулять по миру именно с зарубежных гастролей МХТ двадцатых годов и оказалось с тех пор почти неискоренимо.

Отметим здесь же, что другой причиной пагубного отождествления Системы и реализма в сознании мировой театральной общественности стала практика МХАТа середины 1930-х — середины 1950-х годов. Сценическое многообразие поисков 1920-х как советского театра в целом, так и самого МХАТа к концу 1930-х годов усилиями сталинской культурной политики оказалось сведено к единому и обязательному для всех театров страны искусству жизнеподобия. Все другие подходы вне зависимости от авторской поэтики были объявлены формализмом. Несомненно, это была, по словам Г. А. Товстоногова, «величайшая историческая ошибка, которая явилась причиной унификации нашего театрального искусства

¹ Товстоногов Г. А. Открытие Вахтангова // Евгений Вахтангов: Сборник [1984]. С. 555.

на достаточно долгий период его жизни. Суть этой ошибки проистекала от отождествления учения Станиславского с эстетикой Художественного театра... Отсюда и возникла мысль об *ограниченности самой методологии рамками жизнеподобного искусства* (курсив мой. — С. Ч.)¹.

Вторым парадоксом гастролей оказалось то, что американцы приписывали успех актеров МХТ *исключительно системе Станиславского*, не подозревая о внутренней оппозиции Системе (со стороны той же О. Книппер, И. Москвина и других ведущих актеров), не зная, что взамен М. Германовой многие роли играет В. Пашенная², типичный представитель актерского искусства Малого театра, не догадываясь о неудовлетворенности Станиславского молодежью театра, в том числе и теми, кто станет ключевыми учителями системы в США. Не знали американцы и о бесконечных творческих спорах внутри Системы, о том, с какой скоростью менялись взгляды и репетиционные приемы самого Станиславского-исследователя в нелегком деле освоения объективных законов актерской природы. Незнание и недооценка всей этой совокупности обстоятельств закладывала основу для абсолютизации Системы, попытки представить ее не как вечно развивающийся процесс познания, а как истину в последней инстанции. Отсюда идет линия споров о том, кто лучше понимает и толкует Систему, подменяющая исследовательский пафос учения Станиславского.

В-третьих, открытием стало то, что спектакли Художественного театра жили на сцене четверть века, причем в творческо-организационных условиях, совершенно непохожих на бродвейские (длительные репетиции, система эксплуатации в репертуарном театре и пр.). «Долгожительство» мхатовских спектаклей вызывало повышенный интерес, уважение и даже восторг. Так, в рецензии на «Три сестры» П. Хаммонд признавался: «Мы полюбили Станиславского в жизнеутверждающем монологе, который он произносил как грезу, откинувшись на стуле и закрыв глаза, —



К. Гольдони «Хозяйка гостиницы». МХТ, гастроль 1923/24. Мирандолина — О. И. Пыжова, Кавалер — К. С. Станиславский

¹ Товстоногов Г. А. Открытие Вахтангова // Евгений Вахтангов: Сборник [1984]. С. 557.

² На американских гастролях 1923 года В. Н. Пашенная (1887–1962) играла роли Ирины в «Царе Федоре Иоанновиче», Ольги в «Трех сестрах», Вари в «Вишневом саде» и Василисы в «На дне». Однако у нее было всего несколько репетиций в Москве, и работа со Станиславским над этими ролями продолжалась уже в дороге, в разных городах Европы. К моменту начала гастролей актриса не имела никакого опыта работы по Системе и на ходу пыталась овладеть актерской техникой мхатовцев.

казалось, он импровизировал его целиком, до последнего звука. И полюбили госпожу Чехову, когда она слушала и слушала, словно она не слышала эти самые слова уже 25 лет подряд»¹. Условия творчества московских актеров отмечались как важнейший фактор развития актерской школы. Ли Страсберг, впоследствии испытавший счастье работы в труппе единомышленников, вспоминал: «Пьесы Чехова в постановке МХТ были наиболее полным воплощением театральной выразительности... Я сомневаюсь, что ежесекундная, детально разработанная, сиюминутная жизнь на сцене, представленная и разделяемая каждым актером труппы, будет когда-либо вновь достигнута — не потому, что у нас нет талантов, но потому, что у нас нет средств и условий. Эти постановки игрались многие годы и казались свежими как на премьер»².

В целом же понимание принципиального отличия организации театрального дела в Москве и на Бродвее парадоксальным образом привело к двум взаимоисключающим позициям — либо к борьбе за создание репертуарного театра в Америке, либо к отрицанию пригодности системы Станиславского для работы актера в коммерческом театре.

Суммируя критические впечатления о гастролях Московского Художественного театра, один из ведущих театральных критиков Старк Янг³, которому еще предстоит сотрудничество с Болеславским и его Лабораторным театром, писал: «Эти исполнители не привезли с собой новую драму... также нельзя сказать, что и у нас нет таких же хороших актеров... сценография МХТ ничему не может нас научить... их сценография принадлежит школе, которая изрядно надоела нам в спектаклях Г. Ирвинга и Д. Беласко. Точный реализм или иллюзию, которую создают подобные декорации, намного превзошел созданный Р. Э. Джонсом кабак в первой сцене "Анны Кристи". Значение МХТ для нашей сцены... более морального и этического свойства, чем эстетического»⁴.

Любопытно, что с этими замечаниями частично соглашается Станиславский, когда дает американским актерам и постановочной культуре театра высокие оценки. «...Роскошнейшая постановка, какой мы не знаем. Плюс изумительное освещение, о котором мы не имеем представления. Плюс сценическая техника, которая нам и не грезилась...»⁵ — писал он об увиденных в Нью-Йорке спектаклях. Кроме того Константин Сергеевич словно предупреждает Немировича-Данченко, которому еще предстоит отправиться в Америку с Музыкальной студией: «Большая ошибка думать, что в Америке не знают хороших артистов. <...> Такого артиста, как

¹ Цит. по: *Карнике Ш.* Станиславский в фокусе // Дом Актера. 1999. Июль.

² *Strasberg L.* A Dream of Passion. P. 38–39.

³ Старк Янг (Stark Young, 1881–1963) — драматург, критик, писатель, редактор "Theatre Arts Magazine", обозреватель "The New Republic".

⁴ *Young S.* Immortal Shadows: A Book of Dramatic Criticism. NY, 1948. P. 18–19. Цит. по: *Клейман Ю. А.* Театр Юджина О'Нила и американская режиссура 1920–1930-х гг.: Дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2010. С. 7.

⁵ *Станиславский К. С.* Вл. И. Немировичу-Данченко [После 14 февраля 1923 г. Нью-Йорк] // Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. С. 81.

Warfield¹, играющего Шейлока, у нас нет. А постановка Беласко «Шейлока» по роскоши и богатству превосходит все виденное, и по режиссерским достижениям Малый театр мог бы ему позавидовать»².

В первые месяцы гастролей Станиславский пристально приглядывается к американским актерам и словно сравнивает их с артистами своего театра. Его оценки, неоднократно цитируемые в отечественной театральной американистике, стали уже знаковыми для восприятия театрального искусства Америки 1920-х годов. В интервью для «New York Times Magazine» он возвращается к рассказу о полюбившемся ему актере: «Варфильд — лучший из виденных когда-либо мною Шейлоков. Он настоящий русский актер. Он *живет*, а не действует, и в этом мы видим *сущность* художественной актерской игры»³.

Станиславский также живо интересуется творчеством Джона Барримора, признанного лидера своего актерского поколения⁴. Сравнивая двух полюбившихся ему актеров, Константин Сергеевич говорит, что «Барримор (Гамлет) ближе к передаче Шекспира, нежели Варфильд с его новым реализмом», и не случайно даже дает Барримору ряд советов по исполнению роли⁵. Наверное, в пристальном внимании Станиславского к Гамлету–Барримору сказался и «драматизм



У. Шекспир «Венецианский купец».
Шейлок — Д. Варфильд. Театр «Lyceum», [1922]

¹ Дэвид Варфильд (Уорфилд) (1866–1951) — известный американский актер, много играл в спектаклях Дж. Беласко, в «Аукционисте» (1901, более 1400 представлений) и «Музыкальном мастере» (1903, более 1000 представлений) и др.

² Станиславский К. С. Вл. И. Немировичу-Данченко [После 14 февраля 1923 г. Нью-Йорк] // Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. С. 81.

³ Станиславский К. С. Станиславский об Америке // Собр. соч.: В 9 т. Т. 6. С. 493.

⁴ Джон Барримор (1882–1942) — самый известный из трех представителей актерской семьи Барриморов, легендарный исполнитель шекспировских ролей в театре, звезда немого и звукового кино.

⁵ В той же беседе с журналистом «New York Times Magazine» Хеллингером Станиславский говорил: «В игре Барримора чувствуется напряженность, он чувствует роль и овладел многими духовными сторонами ее, но мне кажется, что он злоупотребляет своей нервной силой. Сохранить ее на протяжении всей пьесы почти невозможно. Человеческий организм выдерживает лишь определенный расход нервной энергии, и Барримор должен быть сдержаннее, если желает сохранить себя как актер. При внимательном изучении роли, несомненно, всегда отыщутся места, где красота линий и спокойствие роли будут достаточны, чтобы произвести должное впечатление. Таким образом актер сохраняет свою нервную силу для тех моментов, когда она необходима» (Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 6. С. 491).

недоволенности мхатовского “Гамлета”¹. Но то, что Станиславский не просто отделяется дежурными любезностями или комплиментами, полагающимися гостю, а почти готов репетировать с Барримором и заочно дает ему вполне конкретные режиссерско-педагогические замечания, говорит о его непоказном творческом интересе к актеру.

Сохранилась также легенда о том, как великий американский актер выдержал своеобразный экзамен у Константина Сергеевича. «Барримор поинтересовался, как Станиславский распознает и выбирает актеров. Он предложил ему этюд со спрятанной иголкой. Когда Барримор после тщательных поисков все-таки “нашел” ее, Станиславский, внимательно следивший за актером, лаконично подытожил: “Считайте, что Вы приняты”»².

Не отрицает Станиславский и своей эстетической близости к творчеству Дэвида Беласко, с имени которого большинство исследователей начинают историю американской режиссуры³. В одном из публичных высказываний Станиславский опять говорит, что в Америке «есть драматическое искусство с превосходными отдельными актерами и актрисами, яркими талантливыми индивидуальностями... есть отличные режиссеры, как Давид Беласко...»⁴. Взаимная привязанность патриархов русского и американского театров растет, в течение американских гастролей МХТ они переписываются, постоянно встречаются (однажды позируют втроем вместе с Рейнхардтом для представительской фотографии — нет сомнения, что произошло это благодаря усилиям антрепренера Мориса Геста, который не только организовал гастроли МХТ и нью-йоркскую постановку Рейнхардта, но к тому же был зятем Беласко). А в 1927 году Беласко избирается почетным членом МХТ⁵. Думается, в деятельности Беласко Станиславский видел рифмы к своей собственной режиссерской молодости, их сближала давняя любовь к мейнингенским принципам, страсть к сценической конкретности. Ведь почти в те же годы, когда Станиславский снаряжал экспедиции на Волгу или Хитров рынок за реквизитом к «Царю Федору Иоанновичу» и «На дне», Беласко посылал сотрудников на поиск реальных предметов для «Гейши» в Японию (именно эта пьеса Беласко стала впоследствии основой для оперы Пуччини «Мадам Баттерфляй»)»⁶.

¹ Цимбал И. С. Американские актеры первой половины XX века. С. 24.

² Там же. С. 23.

³ Дэвид Беласко (1854–1931) — продюсер, режиссер, драматург, впервые в практике американского театра осознал необходимость режиссера для создания спектакля как единого целого. За свою долгую карьеру с 1884 по 1930 год Беласко написал, поставил или продюсировал более сотни бродвейских постановок, что сделало его одной из наиболее влиятельных персон нью-йоркского театрального мира, «епископом Бродвея».

⁴ Станиславский К. С. Художественный театр за границей: Беседа с К. С. Станиславским // Собр. соч.: В 9 т. Т. 6. С. 500. Полный текст этого интервью см.: Hullinger E. W. As Stanislavsky Sees Us Americans // New York Times. 1923. 11 March.

⁵ См.: Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского: В 4 т. Т. 3. С. 555.

⁶ Стремление к жизнеподобию, которое отличало режиссуру Беласко, однажды привело к необходимости целиком выкупить обстановку дешевой мебелированной комнаты («Самый



Группа артистов МХТ после спектакля «Гамлет» с Джоном Барримором. Нью-Йорк, Театр "Sam Harris", 1 февраля 1923. М. Гест, А. Л. Вишневский, И. М. Москвин, Дж. Барримор, В. И. Качалов, К. С. Станиславский, Э. Барримор; второй ряд — Н. Ф. Балиев, О. Л. Книппер-Чехова

В целом же первые американские впечатления Станиславского заставляют его прийти к решительному выводу: «...далеко не во всех областях мы можем удивлять Америку»¹.

«По правде говоря, нередко я недоумеваю: почему американцы так превозносят нас, — задается вопросом Станиславский и сам отвечает: — Ансамбль»².

Ансамбль! Это слово становится чуть ли не самым главным в оценке мхатовской «театральной революции». И через годы остается как знаковое определение сути «театрального вторжения» русских.

легкий путь» Ю. Уолтера, 1909). А апофеозом документальной точности Беласко при воссоздании бытовых подробностей стал спектакль «Леди губернатора» (1912), где в дотошно воссозданной на сцене кухне ресторана Чилдса пекли настоящий яблочный пирог, а актеры ели на сцене еду, привозимую этим же ресторатором (см.: *Mielziner J. Designing for the Theatre*. NY: Ateneum, 1965. P. 20).

¹ Станиславский К. С. Вл. И. Немировичу-Данченко [После 14 февраля 1923 г. Нью-Йорк] // Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. С. 81.

² Там же.



Актеры МХТ на съемочной площадке фильма «Monsieur Beaucaire» в студии «Famous Players Studio». Нью-Йорк, 15 февраля 1924. В первом ряду: И. М. Москвин, Р. Валентино, О. Л. Книппер-Чехова, М. А. Успенская, Б. Даниэлс, К. С. Станиславский, Д. Кеньон

В конце XX века в беседе с А. М. Смелянским Артур Пенн¹ подчеркнул: «Художественный театр открыл для нас простую вещь: оказывается, можно играть про себя, про свою жизнь, и это тоже может быть предметом театра. <...> И потом, конечно, ансамбль. Полная противоположность системе звезд»². Понятие ансамбля, группы единомышленников стало определяющим для всех американских опытов освоения мхатовских принципов и положений Системы.

Развивая анализ причин успеха Художественного театра в США, Станиславский дополняет: «Но несравненно больше [чем ансамбль] импонирует им то, что в одной труппе есть три, четыре артистические индивидуальности, которые они сразу угадали. ... Три, четыре таланта в одной пьесе — это их поражает»³. Замечание Станиславского связано не с оценкой

¹ Артур Пенн (1922–2010) — режиссер театра («Двое на качелях», 1958 и «Сотворившая чудо», 1959 У. Гибсона, «Нахлебник» И. С. Тургенева, 2002) и кино («Сотворившая чудо», 1962, «Бонни и Клайд», 1967). В Актерской студии с 1963 года, в 1995–2000 годах — ее президент.

² Цит. по: Смелянский А. М. Уходящая натура. Кн. 2. С. 68.

³ Станиславский К. С. Вл. И. Немировичу-Данченко [После 14 февраля 1923 г. Нью-Йорк] // Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. С. 81.

одаренности американских актеров, но отражает принципы организации театрального дела, когда типичный бродвейский спектакль строился вокруг одной звезды («Один актер — талант, а остальное посредственность», — как кратко записал Станиславский!).

Анализируя влияние искусства мхатовцев на американский театр и до словно приводя в своей книге эти размышления Станиславского о «многозвездности» спектаклей Художественного театра, Страсберг уточняет: «Меня поразило не актерское мастерство кого-либо из выдающихся актеров МХТ — я уже знал игру великих на примере Шаляпина, Бен-Ами, Дузе, — но тот факт, что сценическое существование было подлинным и вызывало веру вне зависимости от статуса актера или масштаба его роли. Мария Успенская в “Вишневом саде” и Лев Булгаков в “На дне” были правдивыми, неподдельными и эмоционально наполненными даже в маленьких ролях. <...> Равная достоверность и реальность каждого исполнителя были и остаются уникальным свойством МХТ. Очевидно, эта истинность и неподдельность, правда и реальность достигались *единым процессом или методикой, о которых мы в американском театре и не знали* (курсив мой. — С. Ч.). Было ясно, что увиденное нами — это не просто великолепная игра, но воплощение подходов к мастерству актера, которые могли разрешить волнующие меня проблемы»².

Думается, Страсбергу удалось вычлнить и сформулировать главное.

В Художественном театре нью-йоркскому зрителю в первую очередь бросалось в глаза то, что отсутствовало на американской сцене: художественное единство исполнения. А профессиональный театральный мир Америки мгновенно разглядел и с американской прагматичностью вцепился в то, чего ему не доставало, — актерскую школу.

Американская актерская школа к 1920-м годам

Чтобы понять причину жажды ученичества у Станиславского, охватившей американцев, необходимо вновь остановиться на главном внутрипрофессиональном противоречии театральной Америки начала 1920-х годов. Как мы говорили, многообразие достижений американского театра не было подкреплено развитием актерской школы и в театре США практически отсутствовала театральная педагогика.

Исторические корни этого явления лежали в бродвейской системе театрального производства, которая начала складываться к концу XIX века. И поскольку американский театр не знал многих форм театра (придворного, народного), присущих истории европейских подмостков, коммерческая организация театрального дела стала, по сути, его единственной формой.

¹ Станиславский К. С. Вл. И. Немировичу-Данченко [После 14 февраля 1923 г. Нью-Йорк] // Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. С. 81.

² Strasberg L. A Dream of Passion. P. 37–38.

При этом упразднение постоянных гастролирующих трупп (*stock companies*), типичных для XIX века, и уничтожение репертуарной системы затронуло не только экономику театрального дела, но не могло не повлиять на сущность американской актерской школы. Бродвейскому театру для успеха были нужны «звезды» на главные роли, то есть опытные и надежные профессионалы, уже выступавшие в похожих ролях. А потому неизбежно восторжествовал подбор актеров по амплу и типуажу, выросла оторванность мастерства ведущих актеров от уровня исполнения взаимозаменяемых актеров второго плана, был разрушен сложившийся механизм смены поколений, когда актер учился, работая в театре. Теперь «актер был осужден целыми месяцами и годами играть одну и ту же роль, не имея возможности развивать разные стороны своего таланта. <...> Однако, когда учиться, играя разные роли, оказалось невозможно, сразу же наметилась тенденция к снижению уровня актерского мастерства. Недостатки профессиональной подготовки молодых актеров стали особенно видны, когда в начале XX века на сцену пришло первое поколение артистов, воспитанных в условиях господства коммерческой системы»¹.

Заполнить возникшую нишу попытались многочисленные театральные школы, которые стали появляться с начала двадцатого века². Но по методам подготовки актера принадлежали они веку прошлому, девятнадцатому, именуемому историками американского театра «веком мелодрамы». Обучение в этих учебных заведениях чаще всего было связано с совершенствованием ремесленной техники актера на основе «контроля форм внешнего выражения эмоций»³. Например Ф. Ф. Маккей, автор весьма популярной книги «Искусство актера»⁴, вышедшей еще в 1892 году с рекомендательным письмом великого американского актера XIX века Эдвина Бута и переизданной в 1913 году, регулирует не только выражение лица или позы тела, необходимые для изображения требуемой эмоции, но и соответствующие им движения глаз.

При этом многие ведущие американские актеры, которые обратились к педагогике, отстаивали интуитивный подход к творчеству, утверждая, что «учить искусству актера невозможно»⁵. А потому обучение мастерству в их классах сводилось в основном к внешней технике — разработке голоса и жеста⁶.

¹ Гладышева К. А. Система Станиславского и формирование национальной актерской школы в США // Русская классика и мировой театральный процесс. М., 1983. С. 163–164.

² Подробнее в: *Blanchard F. C. Professional Theatre Schools in the Early Twentieth Century // History of Speech Education in America / Ed. K. Wallace. NY: Applenton-Century-Crofts, 1954. P. 618–620.*

³ *Edwards C. The Stanislavsky Heritage. P. 164.*

⁴ *Mackay F. F. The Art of Acting: The Analysis of Expression and its Application to Dramatic Literature. NY: F. F. Mackay, 1913.*

⁵ *Edwards C. The Stanislavsky Heritage. P. 167.*

⁶ См. главу «Теории и методы актерского искусства в Америке в период 1900–1925 годов» книги К. Эдвардс, содержащую обзор взглядов на актерское воспитание ряда ведущих американских актеров — Дж. Джефферсона (1829–1905), Р. Мэнсфилда (1857–1907), Л. Калвера (1859–

Особняком среди такого рода школ стоит педагогическая практика Луи Калвера¹, отраженная в его книге «Проблемы актера» (1918). Его поиски содержат любопытные параллели с идеями Станиславского — используя свою терминологию, Калвер говорил о чувстве веры и правды, внимании, импровизации, воображении, внутреннем монологе, принципах изучения жизни и даже аффективной памяти — «запомненном опыте». Однако книга Калвера, при всех ее достоинствах, не получила распространения в Америке, ведь ее автор лишь «указывал общие цели, к которым должен стремиться актер, без разъяснения ясной и точно определенной последовательности действий по их достижению»².

Не вносили ясность в вопросы *методологии* актерского творчества режиссерская практика и печатные высказывания Дэвида Беласко. Казалось бы, сам Беласко был всерьез озабочен уровнем актерского мастерства своих спектаклей. Он без устали искал новичков в любительских театральных обществах, ему удалось собрать плеяду блистательных актеров (Д. Варфильд, Л. Картер, И. Клер и др.). Он разглядел будущую звезду в дебютантке Мэри Смит и дал ей звучное сценическое имя Пикфорд³. Но при выборе исполнителей режиссер руководствовался принципом сходства актерской психофизики с предполагаемым характером героя, тем самым укрепляя бродвейскую систему типажного кастинга. В результате лучшие актеры режиссерского театра Беласко — а порой они могли работать только с ним, ведь «гипнотическая сила Беласко... притупляла их интеллект»⁴, — оставались, как и актеры предшествующей романтической эпохи, актерами-«звездами», замкнутыми в системе своей собственной роли.

Поэтому неудивительно, что в статье «Игра актера как наука» (1921)⁵, несмотря на название, обнадеживающее возможностью систематического подхода, Беласко достаточно хаотично перечисляет свои требования к актеру. А в другом интервью и вовсе отстаивает интуитивизм своих

1923), У. Жилета (1853–1937), во многом определявших методы преподавания в рассматриваемый период (Edwards C. The Stanislavsky Heritage. P. 164-182).

¹ Луи Калвер (Louis Calvert, 1859–1923) родился в Англии, работал на Бродвее с 1909 года как актер и режиссер, вошел в историю как выдающийся шекспировский актер и педагог. Частичным источником информации о взглядах Станиславского для Калвера мог стать Гренвилл-Баркер, побывавший в Москве в 1914 году, но думается, что эти совпадения скорее выявляют «воздушные пути искусства» и лишний раз подчеркивают невыдуманность положений Системы, следующей законам самой природы.

² Edwards C. The Stanislavsky Heritage. P. 180.

³ Мэри Пикфорд (1892–1979) впервые вышла на сцену в театре «Беласко» в 1907 году, а в 1914-м она и сам Беласко уже снимаются в голливудской экранизации спектакля Беласко «Хорошенький дьяволенок» (1913), где Пикфорд играет главную роль. Всего же Голливуд превратил в фильмы более сорока пьес и постановок Беласко, среди них — «Семь шансов» с Бастером Киттоном.

⁴ Moses M. J. David Belasco. The astonishing versatility of a veteran producer // Theatre Guild Magazine. 1929. Nov. P. 30.

⁵ Belasco D. Acting as a Science // Actors on Acting / Ed. T. Cole, H. K. Chinoy. NY: Crown Publishers, 1970. P. 577–583.



Д. Беласко, К. С. Станиславский, М. Рейнхардт. Нью-Йорк, 1923

методов работы с актерами: «Существует такое множество вещей, которые я делаю, не будучи способным объяснить причину моих действий, что я полагаю себя, как говорится, экстрасенсом или медиумом»¹. Недаром Страсберг утверждал, что «в то время как Станиславский создал и совершенствовал целую методологию, у Беласко не было никакой теоретической или методологической базы (курсив мой. — С. Ч.)»².

И последующее поколение «новых режиссеров» — тех, кто во многом определял театральные процессы в 1910-е — начале 1920-х годов, — как оказалось, не смогло взять на себя функцию создания педагогики актер-

¹ Paterson A. David Belasco Reviews His Life Work // Theatre. 1906. VI (September). P. 248. Цит. по: Edwards C. The Stanislavsky Heritage. P. 194.

² The Lee Strasberg Notes / Ed. L. Cohen. London; NY: Routledge, 2010. P. 122.

ского дела. Ведь в отличие от их европейских коллег, которые приходили в режиссуру преимущественно из актерской профессии, американские режиссеры этого периода начинали свой творческий путь чаще всего как драматурги (Ф. Мёллер), или продюсеры (А. Хопкинс), или художники (Р. Э. Джонс). Это неизбежно ограничивало их понимание проблематики актерского мастерства.

Так, ведущий режиссер театра «Гилд» Филип Мёллер¹, подаривший американскому театру важнейшие премьеры пьес О'Нила, также называл свой метод работы «интуитивным»: до начала репетиций он никогда не продумывал концепции будущего спектакля, полностью рассчитывая на актерское вдохновение. (Воспоминания А. Назимовой, Е. Ле Гальенн и начинающего Г. Клёрмана, в разные годы работавших с Ф. Мёллером, содержат недоуменные свидетельства того, что режиссер порой даже не читал пьесу до начала репетиции².) И если музыкальный слух режиссера, его уникальное умение подхватывать импровизации актеров могли действительно обеспечить создание спектакля и при наличии крупных актеров постановки Мёллера становились событием, то в работе с актерами, не обладающими изначальной печатью крупного таланта, Мёллер оказывался настолько беспомощен, что часто не мог подготовить спектакль со вторым составом для гастролей, и «Гилд», как правило, вынужден был нанимать для этой цели другого режиссера³.

К 1920-м годам отсутствие системы актерского воспитания в американском театре стало восприниматься особенно остро. Направленный на коммерческий успех, бродвейский театр научился не *воспитывать* смену актеров, а *отбирать* таланты через разработанную и развитую систему прослушиваний (auditions) и отбора на конкретную роль (casting) по принципу амплуа⁴. Но многими эта система воспринималась как серьезное препятствие к творческому театру. Недаром Юджин О'Нил в эссе с примечательным названием «Можно ли винить актеров?» настаивал, что «совершенно невозможно продвигаться дальше без актеров», и утверждал, что пока «во всех театрах идут по легкому пути типажного кастинга, вместо того чтобы приучить их [актеров] к долгой тщательной самоподготовке в освоении искусства»⁵, у американского театра «нет никаких радужных надежд на их успехи»⁶.

¹ Филип Мёллер (Philip Moeller, 1880–1958) — режиссер, драматург, с 1914 года в «Вашингтон Плэйерс». В 1919 году — один из создателей «Гилд», поставил здесь множество пьес. В 1934–1935 годах снял два фильма, после 1930-х новых спектаклей не ставил.

² См.: *Le Gallienne E. With a Quiet Heart: An Autobiography*. NY: Viking Press, 1953. P. 98–99; *Clurman H. The Fervent Years: The Group Theatre & the Thirties*. NY: Da Capo Press, 1983. P. 14.

³ См.: *Клейман Ю. А. Театр Юджина О'Нила и американская режиссура 1920–1930-х гг.* С. 84.

⁴ Именно благодаря развитию с 1990-х годов *коммерческого театра* сегодня эти слова вошли в повседневную жизнь российского театра и узнаваемы без перевода — кастинг и аудиинс.

⁵ *O'Neill E. Are the actors to blame? // O'Neill E. The Unknown O'Neill*. New Haven; London: Yale University Press, 1988. P. 390. Цит по: *Цимбал И. С. Американские актеры первой половины XX века*. С. 5.

⁶ Там же.

Таким образом, для коренных изменений в театральной педагогике американский театр нуждался в толчке извне. Но до приезда МХТ ни один из европейских коллективов или гастрوليрующих режиссеров также не смог предложить не только сценически убедительный, но и методологически разработанный подход к актерской профессии.

И при всей значительности художественных впечатлений от гастролей театра «Старой Голубятни» в спектаклях Копо трудно было увидеть цельный и законченный метод, «тщательность разработки образов достигалась, скорее, интуитивно-эмпирически»¹. Недаром Гарольд Клёрман, который был помощником Копо при постановке «Братьев Карамазовых» Достоевского в театре «Гилд» (1927) и видел «усилия Копо передать свои идеи американским актерам... был поражен простым фактом, что без *общего художественного языка* (курсив мой. — С. Ч.) даже самые талантливые люди не могут вместе создавать действующий театр»².

Не смогли удовлетворить насущную потребность американского театра и гастролы спектаклей Макса Рейнхардта в возглавляемом им Дойчес театре, а также его последующие постановки с американскими актерами³. «Рейнхардт вырастил множество исполнителей, которые с гордостью называют себя его учениками, но не оставил почти никаких теоретических рекомендаций»⁴, — заметил Томас Манн, углядев существенное для творчества М. Рейнхардта противоречие.

Объяснил его один из самых пронизательных свидетелей творчества немецкого режиссера М. А. Чехов, полагавший Рейнхардта «последним представителем театра “милостью божией”»⁵. «Нельзя передать то, чего не имеешь, — писал будущий автор книги “О технике актера”, — нельзя передать стихийную силу таланта, можно передать только школу. Но школы Рейнхардт не создал. Он умел блестяще показать актеру, проиграть перед ним его роль, проговорить для него его текст. Но дать актеру технические средства для достижения желаемых результатов он не мог»⁶. Приведя эти слова, С. Г. Сбоева заключает: «Во всем мире за Максом Рейнхардтом

¹ Ступников И. В., Любимова Е. Н. Сценическое искусство США // История западноевропейского театра: В 8 т. М., 1988. Т. 8. С. 201.

² Smith W. Real Life Drama. P. 20. Хотя занятые в спектакле Копо выдающиеся американские актеры Линн Фонтейн (Грушенька) и Альфред Лант (Митя) писали, что «Копо — самый большой режиссер, с которым им довелось работать», исследователи описывают результат этого сотрудничества как явный провал — бытовая игра актеров, «не понимающих, что от них требуется (курсив мой. — С. Ч.), сделала их столь нелепыми, что они казались “раскрашенными театральными куклами”» (Young S. Immortal Shadows. P. 74. Цит. по: Цимбал И. С. Американские актеры первой половины XX века. С. 51).

³ В 1912 году Макс Рейнхардт повторил в Нью-Йорке свой спектакль-пантомиму «Сумурун», поставленный в 1910 году по мотивам «Тысячи и одной ночи» в Немецком театре (любопытно, что режиссером нью-йоркского спектакля был польский друг Болеславского — Ричард Ордынский), а в 1923 году поставил «Миракль», в котором режиссером массовых сцен был уже сам Болеславский.

⁴ Манн Т. Собрание сочинений: В 10 т. М., 1959. Т. 10. С. 300.

⁵ Чехов М. А. Жизнь и встречи // Чехов М. А. Литературное наследие: В 2 т. Т. 1. С. 193.

⁶ Там же.

утвердилась слава профессора, мага и чародея театра, постановщика, но в звании *учителя* Чехов, великий русский актер, создатель собственной системы актерского творчества, ему справедливо отказал»¹.

В этом и заключалось основное отличие во взаимоотношениях Станиславского и Копо или Рейнхардта с их актерами. «При создании своих театров российские режиссеры — независимо от исповедуемого направления в искусстве и методологии работы с актером — намеренно стремились не приглашать сложившихся знаменитых премьеров. И Станиславский, и Вахтангов, и Таиров, и Мейерхольд вырастили собственных выдающихся актеров и единственные в своем роде труппы. Шло время, по-другому виделся мир, развивалась эстетическая концепция режиссера, и вместе с руководителем, не уступая основных позиций, приобретая известность у зрителей, *менялись* ученики — таков был закон роста ведущих московских театров. Новые замыслы воплощал Рейнхардт — *сменялись* актеры, заново набиралась труппа из видных мастеров разных школ, и это было правилом немецкой режиссуры, стало привычным для...зрителя»².

Таким образом, не только ведущие американские актеры, но и режиссура — и добротные режиссерские приемы Д. Беласко, и новая режиссура Ф. Мёллера или А. Хопкинса, и европейские режиссеры-гастролеры Ж. Копо и М. Рейнхардт — не могли дать американскому театру 1920-х годов разработанной методологии актерского творчества, которая была ему так необходима.

Приезд МХТ стал случайностью, выразившей необходимость. Театр Станиславского предъявил американскому театру актерскую труппу невиданного до того — и нового — уровня: объединенную общностью методологии, единую в театральном языке. Гастроли Художественного театра продемонстрировали американской публике и профессионалам *актерскую школу*. И именно это оказалось самым важным и востребованным для дальнейшего развития американского театра.

Учителя и ученики

Потребность в учителях, испытываемая американскими актерами, парадоксальным образом совпала с потребностью в учениках самого Станиславского.

В конфиденциальном письме В. И. Немировичу-Данченко, печально знаменитом своим началом: «Надо привыкнуть к мысли, что Художественного театра больше нет...», которое Станиславский отправил из Нью-Йорка в Москву в середине февраля 1923 года, Константин Сергеевич точно характеризует суть своих разногласий с мхатовскими актерами: «Они называют работой — репетиции новой пьесы и изучение своей роли, а не

¹ Сбоева С. Г. Таиров. Европа и Америка: Зарубежные гастроли Московского Камерного театра, 1923–1930. М., 2010. С. 92.

² Там же. С. 93–94.

своего искусства»¹. Сохранение театра видится Станиславскому лишь на пути изучения *искусства актера*. То, чего ему не удастся добиться от усталых от ежедневных спектаклей и озабоченных зарабатыванием долларов актеров МХТ, неожиданно видится в американских актерах.

«Эти люди действительно приходят к нам учиться»², — пишет о них участник гастролей С. Л. Бертенсон³, рассказывая о пятничных спектаклях-утренниках, на которых добрая половина зала была заполнена американскими актерами. И хотя первая встреча с профессиональным зрителем Нью-Йорка была курьезна — мхатовцы перепугались, когда американские актеры начали свистеть, выражая тем самым высшую степень восторга⁴, — Станиславский поверх культурных и языковых барьеров чувствовал серьезность профессиональной заинтересованности американцев.

Да, конечно же, работа в Америке представляла серьезный финансовый интерес для Станиславского (и для его труппы), о чем, получив доступ к соответствующей информации и обретя возможность говорить об этом беспрепятственно, много пишут современные российские исследователи (революция лишила Станиславского собственных средств к существованию; сын Игорь находился на лечении в Швейцарии, за что надо было платить валютой, и т. д. и т. п.). Но, наверное, стоит подчеркнуть и другую — не материальную — причину тяготения Станиславского к Америке. Здесь он (и его Система!) оказались окруженными необычайным вниманием, здесь он оказался счастливым в учениках. Американские актеры тянулись к Станиславскому, а он — к ним. Все совпадало — а в театре порой это имеет решающее значение.

Творческий, художественный успех гастролей был усилен и целым рядом культурно-исторических факторов. Авторитетный Кеннет Макгоуэн, один из проводников «новой сценографии», который, казалось бы, мог стать в оппозицию спектаклям МХТ, провозгласил: «Сердце Московского Художественного театра — это актер»⁵. А мы уже показали, что именно в области методологии актерского творчества театральная ситуация Америки требовала «подсказки извне».

Эта «подсказка» была услышана и благодаря особому резонансу, который произошел между настроениями американского общества и «анти-театральностью» идей Станиславского. Ведь его «отрицание шаблонной

¹ Станиславский К. С. Вл. И. Немировичу-Данченко [После 14 февраля 1923 г. Нью-Йорк] // Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. С. 79.

² Письмо С. Л. Бертенсона к В. И. Немировичу-Данченко. 1923 г. 26 янв. Цит. по: *Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского*. Т. 3. С. 260.

³ Сергей Львович Бертенсон (1885–1962) — театральная деятель, литератор. В МХТ с 1918 года, участник «качаловской группы» и зарубежных гастролей 1922–1924 годов. В период пребывания Немировича-Данченко в США (1925–1928) был его секретарем. С 1928 года жил в США, в 1940-е годы редактировал книгу М. А. Чехова «О технике актера».

⁴ См. об этом: *Бокшанская О. С. Письма О. С. Бокшанской Вл. И. Немировичу-Данченко*: В 2 т. Т. 1. С. 75.

⁵ *Mac Gowan K. And Again Repertory: The Moscow Art Theatre and Shakespeare Divided New York // Theatre Arts Magazine*. 1923. Vol. 7. No. 2. P. 89.

актерской игры, ненависть к штампам, особое внимание к наблюдению и чувству правды оказались особенно привлекательны для страны с долгой, восходящей к эпохе пуританства и по-прежнему живучей традицией подозрительного отношения к театру как к чему-то фальшивому и эскапистскому. Для Станиславского театр был *искусством*, сочетанием научной лаборатории и храма, — и уж конечно не шоу-бизнесом»¹.

И еще одно любопытное наблюдение, принадлежащее американскому исследователю Р. Хорнби: «Важную роль сыграл и тот факт, что Станиславский — не англичанин, ведь английский театр дышал в спину американскому еще с колониальных времен. <...> Уже сформировалось мнение, что англичане играют изощренно, но слишком безжизненно, в отличие от грубоватых, но искренних американцев. Представляя систему актерского мастерства, в основе которой лежало подлинное переживание, а не красота речи и движения, Станиславский невольно подпитывал давние американские предпочтения»².

И, конечно же, преодолению языковых, политических, географических границ способствовала опора методологии Станиславского на объективные законы природы (а не просто на традиции национальной актерской школы). Она и делала Систему желанной и востребованной в американском театральном процессе.

К этому добавилось то, что учителя довольно быстро стали говорить с учениками на их языке. Если лекции «Творческий театр» в январе 1923 года Болеславский читал еще с помощью переводчика, то с осени 1923 года занятия в Лабораторном театре велись им уже по-английски (в это трудно поверить, но Болеславский освоил разговорный язык за полгода!). А сам Станиславский, уезжая после окончания двухгодичных гастролей, оставил своим зрителям и, что важнее, актерам-последователям целую книгу на английском. «Моя жизнь в искусстве», вышедшая в апреле 1924 года, не просто знакомила их с жизнью руководителя Художественного театра, но явилась своего рода введением в Систему. Книга, ставшая бестселлером и сохраняющая свое значение и по сей день, начала традицию англоязычных изданий Станиславского. И не случайно Константин Сергеевич предварил ее теплым посвящением: «...гостеприимной Америке, как знак памяти о Московском Художественном театре, которому здесь был оказан такой сердечный прием»³.

Прием был не просто сердечный — на протяжении всего пребывания МХТ в Америке Станиславского и его актеров наперебой приглашали учить актерскому мастерству. Причем сам Станиславский не только получает предложения об организации различных студий и театральных школ, но и всерьез думает об этом, размышляет, планирует. Так, Совет

¹ Хорнби Р. Станиславский в Америке // Империя драмы. 2008. № 18 (Сентябрь). С. 8.

² Там же.

³ Stanislawski C. My Life in Art / Trans. J. J. Robbins. Boston: Little, Brown, 1924. P. 2. См. также: Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского: В 4 т. Т. 3. С. 332. В русском издании 1926 года это посвящение было снято.

директоров театра «Гилд» во главе с Л. Лангнером несколько раз встречался со Станиславским, разрабатывая идею формирования им постоянной актерской труппы «Гилд». Более того, шли разговоры о постройке нового здания, достаточно большого, чтобы вместить сценическое оформление для нескольких спектаклей репертуара. Ведь главной задачей было создание именно репертуарного театра для «развития ансамблевого актерского исполнения в соответствии с линией Московского Художественного театра»¹.

Кроме того Станиславскому предлагают создать в Нью-Йорке Оперную студию. Его сердце откликается и на это предложение — напомним, что основную педагогическую деятельность накануне отъезда на гастроли он вел именно в Оперной студии, созданной в 1918 году. В письме к А. В. Богдановичу² 1923 года Станиславский обсуждает не только финансовые вопросы, но и программу занятий и «кадровую политику»: кто и когда поедет трудиться в Нью-Йорк — Н. В. Демидов, Б. М. Сушкевич, З. С. Соколова, В. С. Алексеев (предполагались поездки педагогов «вахтенным» методом — по 3 месяца, сменяя друг друга). Мучает одно (а потому письмо пишется по секрету): «Согласилось ли бы наше правительство регулярно отпускать нас? Можем ли мы подписывать условия?»³

Поскольку создание студии было увязано с созданием Национальной Оперы («Капитал на это дело, по-видимому, большой: говорят, 1 миллион долларов»⁴), то Станиславский намечает пути воздействия на Москву: «В случае нужды отсюда (письмо посылается из Нью-Йорка. — С. Ч.) могут обратиться с ходатайством отдельные лица, общества, может быть, американское правительство к русскому правительству»⁵.

Ни одному из этих планов так и не суждено было сбыться.

Но Станиславского продолжают соблазнять финансовыми условиями, предлагают свободный график работы — он отказывается, ссылаясь на занятость. И в одном из ответных писем, адресованном вашингтонским актерам в марте 1924 года, Константин Сергеевич, словно между прочим, формулирует сущностное: «Для того, чтобы создавать новый тип актера, нужна художественная атмосфера. Это самое трудное при создании дела. Такая атмосфера всегда была у нас в Москве. Создавать ее снова в Америке — вопрос многих лет упорной работы»⁶.

В этой краткой записи — словно задание тем, кто берется за дело воспитания американского актера. Станиславский ставит проблему подго-

¹ *Langner L. The Little Theatre Grows Up // The Theatre Guild: The First Ten Years / Ed. W. P. Eaton. NY: Brentano's, 1929. P. 218–219.*

² Александр Владимирович Богданович (1874–1950) — артист Большого театра, помощник Станиславского по Оперной студии, во время гастролей Станиславского 1922–1924 годов заведовал студией.

³ *Станиславский К. С. А. В. Богдановичу [Конец декабря 1923 г.] // Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. С. 133.*

⁴ Там же. С. 132.

⁵ Там же. С. 133.

⁶ Архив Музея МХАТ. Ф. К. С. Станиславского. № 1897. Цит. по: *Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского: В 4 т. Т. 3. С. 328.*

товки именно *нового актера*, потому как предыдущего опыта воспитания актера на территории объективных законов природы в Америке попросту нет. И этого нового актера надо воспитывать в *художественной* (а не в бродвейской) атмосфере.

Так в ходе различных обсуждений возможной педагогической деятельности в Америке Станиславским был намечен серьезный план театрального строительства. Он включает вопросы методологические (создание актерской школы), организационные (противопоставление бродвейскому театру репертуарного театра с постоянной труппой), эстетические (новое понимание реализма и правды на сцене), этические (смену ориентиров в представлениях о сущности актерской профессии и общественной ценности театра).

Судьба распорядилась так, что реализовывать этот план пришлось не самому Станиславскому, который после окончания второго гастрольного сезона МХТ никогда больше в Америке не был, а поколению его учеников и последователей.

Эхо гастролей: новые театры, новые школы

Суммируя свои впечатления от гастролей, Станиславский писал Немировичу: «...полагаю, что без Америки нам не обойтись, и почти уверен, что Америка теперь без нас не обойдется»¹.

Он оказался прав. После отъезда из Нью-Йорка Константин Сергеевич будет еще не раз получать предложения возглавить какую-либо студию или театральную организацию в Нью-Йорке. Американские актеры будут регулярно приезжать в МХТ и к Станиславскому на всякого рода стажировки, для разрешения проблемных вопросов, просто за советом и вдохновением². А в самих Соединенных Штатах под воздействием гастрольных сезонов МХТ начнется целый ряд новых процессов.

Во-первых, стали возникать театры, заимствующие идею *постоянного ансамбля*, идею репертуарного художественного театра с постоянной труппой по мхатовской модели. Как вспоминал Страсберг, «в МХТ мы

¹ Станиславский К. С. Вл. И. Немировичу-Данченко. Нью-Йорк. 12 февраля 1924 г. // Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. С. 138.

² Вот далеко неполный перечень встреч Станиславского с американскими театральными деятелями после 1924 года: в июле 1930 года в Баденвейлере Станиславский «работал по полтора часа ежедневно в течение двух недель» с Юнис Стоддарт, в тот момент актрисой театра «Гилд», а впоследствии — «Груп» (см.: Станиславский К. С. Вл. И. Немировичу-Данченко. 8 августа 1930 г. Баденвейлер // Собр. соч.: В 9 т. Т. 8. С. 433); в феврале–марте 1931 года Джошуа Логан и Чарльз Лотерби из Университетского театра присутствуют в Москве на репетициях «Золотого петушка» и спектакле «Борис Годунов»; в 1934 году — занятия со Стеллой Адлер в Париже, о которых еще пойдет речь; сентябрь 1934 года — беседа в Москве с участницей американского спектакля «Дни Турбиных» Бланш Юрка; в 1934–1935 годах — визиты в Москву С. Адлер, Г. Клёрмана, Л. Страсберга, Ч. Кроуфорд, С. Кингсли, в 1936 году — приезд в Москву художника М. Горелика и т. д.

впервые увидели великую возможность единения актеров, которые не обязательно были на одном уровне, но, тем не менее, были способны к одинаковой искренности, глубине, вере и правде. Этот опыт стал главным стимулирующим фактором в развитии американского театра и напрямую повлиял не только на мое личное развитие, но и на создание театра “Групп” и Гражданского театра Евы Ле Гальенн, на постоянные попытки театра “Гилд” создать репертуарный театр... и на множество других событий в американском театре»¹.

Страсберг действительно перечислил важнейшие явления американской театральной жизни второй половины 1920-х — начала 1930-х годов, произошедшие под мхатовским влиянием.

В 1926 году театр «Гилд» попытался ввести репертуарную систему, правда, в ее американской модификации, когда актеры играли неделю в одной постановке, потом неделю — в другой, а затем возвращались к первой. Такая система проката спектаклей действовала в течение двух сезонов и позволила создать если не постоянную труппу, то по крайней мере устойчивую группу актеров, испытывающих взаимное притяжение с театром и его режиссурой. Показательно, что одной из причин, положившей в 1928 году конец этому эксперименту ротационного репертуара, стала творческая удача при постановке «Странной интерлюдии» О’Нила — театр не смог устоять против соблазна коммерческого успеха этого спектакля, и с января 1928 по февраль 1929 года, отодвинув другие постановки, он шел подряд 426 раз.

В том же 1926 году был создан Гражданский репертуарный театр (Civic Repertory Theatre) под руководством Евы Ле Гальенн, одной из наиболее просвещенных актрис американского театра, знатока европейской и русской культуры. Театр планировал создать «библиотеку живых пьес» — ставить классику, приобщать зрителей к новому для них творчеству Ибсена и Чехова, он установил общедоступные цены на билеты, и в этом следуя практике раннего МХТ. Однако если *репертуарный* принцип построения театра, даже давший ему название, был реализован сполна², то другой важный урок художественников, связанный с воспитанием единого ансамбля актеров, остался неусвоенным. «Если ведущие актеры отвечали требованиям репертуара, то исполнители второстепенных ролей не могли справиться с теми задачами, которые выдвигала перед ними новая драма и классика. Необходимость воспитания актеров, выработка единого метода игры были очевидны. Но Ле Гальенн не уделяла этому вопросу особого внимания»³. Сказывалось то, что в программе театра «про-

¹ Strasberg L. A Dream of Passion. P. 40–41.

² За шесть лет своей жизни (1926–1932) Гражданский репертуарный театр поставил 34 пьесы, среди них три драмы Ибсена и четыре пьесы Чехова. Кроме того — пьесы Шекспира, Гольдони, Л. Толстого, Л. Андреева, А. Дюма, Ф. Мольнара, А. Шницлера, две пьесы С. Гаспелл, «Гибель Надежды» Г. Гейерманса и др.

³ *Гладышева К. А.* Театр Соединенных Штатов Америки // История зарубежного театра: В 4 т. М., 1986. Т. 3. С. 236.

светительские цели и задачи преобладали над чисто эстетическими, а “литературность” — над театральностью»¹. Финансовые проблемы и оторванность от социальных проблем предопределили трудности этого коллектива и его закрытие с наступлением тридцатых годов.

И, наконец, в 1931 году группа актеров и режиссеров, многие из которых учились в Лабораторном театре Болеславского и испытали вдохновляющее воздействие гастролей МХТ, организовали театр «Груп», десять лет жизни которого станут наиболее содержательным примером реализации мхатовских принципов в американском театре.

Так в театре Америки поселилась и живет по сию пору тоска по театру-дому. Редкие (если считать в масштабах истории театра XX века), порой неполные успехи в реализации этой мечты — Гражданский театр, Лабораторный театр, театр «Груп», Актерская лаборатория в Голливуде, Актерская студия и пр. — оборачивались, как мы еще увидим, этапными достижениями американской театральной культуры.

Вторым важнейшим следствием успешных гастролей Художественного театра стало массовое возникновение театральных студий «мхатовского корня», где обучение велось на основе системы Станиславского, а точнее, на основе методики воспитания актера Первой студии МХТ и уроков Станиславского — Сулержицкого — Вахтангова.

Ведь успех и признание гастролей МХТ в Америке привели к резкому повышению авторитета русского театра. Чтобы дать представление о том, какие, в том числе и неожиданные, формы принимала невероятная популярность москвичей в Нью-Йорке, предоставим слово американскому историку театра: «С начала гастролей МХТ в 1923 году система Станиславского, ее учителя и игра русских в целом стали предметом бесконечных пародий в ночных клубах Манхэттена и в популярных голливудских комедиях. Наравне с сумасшедшим венским психотерапевтом, кокетливой французской горничной и гарцующим итальянским жиголом, чокнутый русский учитель актерской игры вошел в галерею комических стереотипов иностранцев»².

Ярким показателем удельного веса русского театрального искусства в жизни общества становится проникновение его в комиксы массовых изданий. Так, в веселой картинке из газеты “The New York Evening Mail” 1923 года, обыгрывавшей желание зрителей видеть только русских актеров, возмущенный посетитель театра требовал: «Деньги назад! Я слышал, как один из актеров говорит по-английски!»³

Как подводит итог гастролей МХТ другой американский историк театра: «Коротко говоря, русские стали эталоном, по которому судят о мастерстве актера»⁴.

¹ Ступников И. В., Любимова Е. Н. Сценическое искусство США // История западноевропейского театра: В 8 т. Т. 8. С. 203.

² Gordon M. Stanislavsky in America: an Actor's Workbook. London; NY: Routledge, 2010. P. 79.

³ Ibidem.

⁴ Carnicke S. Stanislavsky in Focus. 2nd ed. P. 24.

Это сделало возможным и необходимым открытие большого числа актерских школ и студий под руководством русских актеров-эмигрантов, которые — в отсутствие государственной, централизованной системы образования актеров — сыграли важную роль как «кузница кадров» для американского театра и кино XX века.

Участник мхатовских гастролей В. В. Шверубович писал в своей книге: «Сколько наших, оставшихся в Америке, кормилось всю свою жизнь плодами того посева, который совершил Константин Сергеевич в 1923/24 году, подкрепленными вскоре вышедшей тогда книгой “Моя жизнь в искусстве”»¹. Обратим здесь внимание на слово «кормилось», отражающее коммерческую успешность, а значит, и истинную востребованность педагогики русских актеров-эмигрантов в США. Но позволим себе уточнить автора содержательных мемуаров о жизни Художественного театра — бывшие мхатовцы не только «кормились», но и занимались серьезным педагогическим творчеством и методическими поисками, которые в конечном счете преобразовали американский театр.

Среди руководителей театральных школ, возникших в Америке в 1920–1930-е годы и существовавших порой долгие десятилетия, были замечательные актеры и педагоги — Мария Успенская, Тамара Дейкарханова, Лев и Варвара Булгаковы, Михаил Чехов, Вера Соловьева и Андриус Жилинский, Иван Лазарев и Мария Астрова. Значение их театрально-педагогического труда становится понятным в исторической перспективе. По словам М. Гордона, «влияние отдельных русских учителей-эмигрантов было столь же значительным, как влияние театров “Лэб” и “Груп”. Два поколения американских актеров, среди которых было немало будущих голливудских звезд, познакомились с системой Станиславского под их руководством»².

Но именно Лабораторному театру Ричарда Болеславского суждено было стать главным местом приобщения американского театрального мира 1920-х годов к практике системы Станиславского и оказать наибольшее влияние на развитие американской актерской школы.

¹ Шверубович В. В. О старом Художественном театре. С. 570–571.

² Gordon M. Stanislavsky in America. P. 79.

ЛАБОРАТОРНЫЙ ТЕАТР.
БОЛЕСЛАВСКИЙ — РЕЖИССЕР И ПЕДАГОГ

Творческая программа театра-школы

Лабораторный театр, The Laboratory Theatre, с марта 1925 года официально именуемый Американским лабораторным театром, The American Laboratory Theatre, но чаще называемый его участниками попросту «Лэб», The Lab, — был юридически создан 29 июня 1923 года¹.

Еще в апреле 1923 года его будущий директор Мириам Стоктон² — восторженный слушатель лекций Болеславского в театре «Принцесс», оценившая их как «приход новой веры, которая могла освободить и пробудить американскую культуру»³, — объединила группу американских покровителей искусства и обратилась к Болеславскому с предложением организовать в Америке новый театр. Его планировалось строить на основе манящих идеалов и принципов, услышанных на лекциях бывшего мхатовца.

Произошедшие затем переговоры помогли определить основополагающие принципы нового дела. Болеславский прозорливо отмечал, что принципы Художественного театра не могут быть *механически* перенесены на территорию американского театра. Необходим был не просто *импорт* русских театральных идей, но *рождение* американского *творческого* театра. В качестве основополагающих принципов нового коллектива Болеславский и Стоктон записали следующее: «1. Этот театр должен вырасти здесь и должен проникнуть своими корнями в американскую почву. 2. Он должен начинаться не спеша, воспитывая молодых американцев во всех областях театрального дела. 3. Он должен быть осмыслен

¹ Для уточнения смысла названия театра стоит привести толкование слова «лаборатория» в Оксфордском словаре: «Лаборатория — место для научного эксперимента, исследования, или преподавания, или создания чего-либо нового». Очевидно, что под таким определением задач своего детища могли подписаться не только Болеславский, но и создатели Первой студии МХТ.

² Мириам Кимбалл Стоктон (Miriam Kimball Stockton, 1882–1941) и ее муж Герберт Кинг Стоктон (Herbert King Stockton) были членами Совета директоров Лабораторного театра. Именно подвижническая работа М. Стоктон в качестве директора Лабораторного театра обеспечивала финансово-организационную сторону его жизни. Кроме того, она стала автором инсценировки романа Н. Готорна «Алая буква», послужившей основой одного из спектаклей театра.

³ Stockton M. Report and Synopsis of Growth of the Laboratory Theatre from June 1, 1920 — June 1, 1928. Цит. по: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 108.

и организован как живая социальная сила, воссоздающая себя с каждым поколением из художественных идей и репертуара своего времени»¹.

Значение такого подхода для понимания не только творческих принципов создаваемого театра, но и личности Болеславского становится ясным, если принять во внимание, что еще полгода назад он еле сводил концы с концами. “Revue Russe” труппы Кузнецовой, со спектаклями которого Болеславский прибыл в Новый Свет, не имело коммерческого успеха в Америке, и многие его участники вынуждены были вернуться в Европу. Тем не менее эмигрант Болеславский, получив деловое предложение, не соблазняется возможностью примитивного «натаскивания», «репетиторства» молодых американцев, которое могло быстро поправить его финансовое положение. Он предлагает полномасштабную программу театрального строительства, полную высоких представлений о назначении и миссии театра, программу, нацеленную в будущее. Ведь, по мнению первостудийца Болеславского, «каждый лабораторный театр должен указывать путь к будущей лаборатории»!²

Важнейшей программой нового театра стала статья Болеславского «Лабораторный театр» (“Laboratory Theatre”, вариант перевода «Театр-лаборатория»), опубликованная в журнале “Theatre Arts Magazine” в июле 1923 года.

Здесь Болеславский с присущей ему страстностью обрушивается на производственный театр, где невозможно «размышлять, вести поиски, творить»³, где даже «тщетно пытаться работать творчески над постановками, премьеры которых объявлена еще до начала репетиционного процесса»⁴. Спасение видится в лабораторной, исследовательской работе, где, как в практике студийной работы Станиславского, объединившего вокруг себя «группу преданных юнцов», ищется «новая театральная правда»⁵.

Болеславский утверждает, что «в любой стране, которая признает значение театра как социальной силы, учреждение театральных лабораторий является обязательным и неизбежным и столь же важным, как существование школ и университетов»⁶. Такие лаборатории, не требуя больших финансовых затрат, создают культурный и духовный потенциал необычайной силы, «поднимают культуру всей страны... и создают новые художественные формы, оказывающие воздействие на общество»⁷.

При этом деятельность театральной лаборатории «должна охватывать всех работников, принимающих участие в создании спектакля, — драматургов, режиссеров, актеров, художников, музыкантов, скульпторов, архитекторов, костюмеров, танцоров, певцов, реквизиторов, электриков,

¹ The American Laboratory Theatre // American Laboratory Theatre: Brochure. [1927] P. 3.

² *Boleslavsky R.* The Laboratory Theatre // Theatre Arts Magazine. 1923. Vol. 7. No. 3. P. 249.

³ *Ibidem.* P. 245.

⁴ *Ibidem.* P. 246.

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibidem.*

⁷ *Ibidem.*

плотников, декораторов, портных, рабочих сцены. Подлинный театр является коллективным творчеством в наиболее чистом виде»¹.

Студия, по Болеславскому, не место для тех, кто рассчитывает на быструю карьеру, — часть спектаклей даже не будет доступна для публики, кроме того в первые пять-шесть лет лаборатория должна быть очень небольшой, всего пятнадцать-двадцать человек. Но каждая из таких лабораторий в будущем сможет питать театральное искусство на двадцать лет вперед (в качестве примеров Болеславский приводит Первую и Третью студии МХТ, ко времени написания статьи ставшие ведущими театрами Москвы).

Статья Болеславского очерчивает основные организационные принципы лабораторного театра, на знаменах которого должно быть написано «НАШ театр»². Во главе студии должна находиться группа основателей, сплоченных вокруг значимой художественной идеи. К ним присоединяются другие работники, проходящие курс практического обучения до той поры, когда они будут готовы войти в основную группу. Управляется лаборатория небольшим Советом избранных директоров. В процессе постановки все полномочию оказывается в руках одного-единственного человека, который ставит спектакль. Но в остальное время «ход работы студии, основное направление, стратегия развития и решение конкретных проблем должны определяться всей группой. Только таким образом каждый будет ощущать, что это «наш театр»»³.

Труд драматурга Болеславский расценивает как часть общетеатрального дела. Приводя хрестоматийные примеры Шекспира и Мольера, являвшихся «сотрудниками театральных трупп», Болеславский расширяет этот тезис примерами участия Гольдони, Ибсена, Кальдерона, Йейтса, Чехова, Выспяньского, Ростана и Д'Аннунцио в сценическом воплощении своих пьес. Он настаивает, что каждый из этих драматургов требует коллективного, ансамблевого подхода к постановке их драматургии, раскрытия авторской атмосферы, настроения, духа и идей пьесы. Включение драматурга в орбиту студийно-лабораторного движения в программной статье Болеславского отзовется в скором будущем многими достижениями американского театра (среди них — влияние практики «Лэб» на драматургию Т. Уайлдера, рождение драматурга К. Одетса в недрах театра «Груп», взаимодействие со «своими» драматургами и воспитание их в практическом сотворчестве в режиссерском подразделении Актерской студии).

Достойна упоминания и позиция режиссера по вопросу сотрудничества с художником. Болеславский, который иногда и сам оформлял свои спектакли («Балладина» в Первой студии, «Потоп» в Познани и др.), был уверен, что художник должен быть важнейшим участником коллективного сочинения спектакля, настаивал, чтобы художник присутствовал на репетициях как полноправный их участник. Такая позиция позволит

¹ *Boleslavsky R. The Laboratory Theatre // Theatre Arts Magazine. 1923. Vol. 7. No. 3. P. 247.*

² *Ibidem. P. 248.*

³ *Ibidem.*

Болеславскому привлечь к работе в Лабораторном театре наиболее интересных представителей «новой сценографии».

Ясные творческие и организационные приоритеты лабораторного студийного творчества помогают Болеславскому сформулировать и этические принципы Лабораторного театра. Здесь он напрямую цитирует афористически точные заповеди Станиславского и Сулержицкого: «любить искусство в себе, а не себя в искусстве», «сегодня Гамлет, завтра — нищий в массовой сцене» и др.

Конечно, создание института театра-лаборатории в Америке 1920-х годов неизбежно должно было происходить в противоборстве с коммерческим театром и его системой «звезд». И эта борьба неизбежно оказывалась гораздо более напряженной, чем та, которую приходилось вести Первой студии, — ведь к моменту ее создания МХТ уже противопоставил антрепренерскому театру свою модель художественного театра. Болеславский возвращается к этой теме вновь и вновь, противопоставляя лабораторный театр американской системе контракта на один спектакль, когда, даже при наличии великих талантов, спектакль превращается в «двадцать маленьких спектаклей в одной распадающейся на части постановке, которая не оставляет следа в сердцах и душах зрителей»¹. Противовес этому — коллективный театр-лаборатория, где спектакль создается всеми, начиная от билетера и рабочего сцены, где все захвачены идеей автора пьесы и сверхзадачей театра.

Статья Болеславского «Лабораторный театр» стала серьезным манифестом нового театра — профессионального, исследовательского, творческого, коллективного, студийного, т. е. того, что театральная Америка на своем опыте еще не знала. В сжатой форме Болеславский сумел затронуть важнейшие вопросы театрального строительства — дать представление о миссии театра, сформулировать идею коллективного творчества, очертить основы внутритеатральной этики, раскрыть диалектику театральной демократии и подчинения художественной воле режиссера-постановщика спектакля, аргументировать творческий вызов бродвейской театральной системе. Болеславский всерьез закладывал основы той художественной атмосферы для воспитания американского актера, о необходимости которой говорил Станиславский.

«Со страстностью, которая не могла не поразить многих его американских студентов совсем не американской чувствительностью, — пишет американский исследователь Ф. Хирш, — Болеславский воспевал, идеализировал преимущества группового обучения»², говорил о гармонии идеального ансамбля, о воспитательной энергии коллектива, группы. Его статья, передавая российский опыт студийного театрального строительства американскому театру, положила основу не только практической ра-

¹ *Boleslavsky R. The Laboratory Theatre // Theatre Arts Magazine. 1923. Vol. 7. No. 3. P. 249.*

² *Hirsch F. A Method to their Madness: The History of the Actors Studio. NY: Da Capo Press, 2001. P. 60.*



THE LABORATORY THEATRE

40 East 60th Street, New York
(after October 1, 1923)

An organization of American Professional Players, established in the form of a business trust, having as its aim the founding of a Creative Theatre in America.

The Laboratory Theatre combines a school and a working theatre.

All students of this school, in addition to their scheduled work, will take an active part in every production of the theatre.

Students will be accepted only after a special examination.

After completing their courses, competent students may have the opportunity to remain as permanent members of the Laboratory Theatre.

The tuition fee is Ten Dollars (\$10.00) a week, payable four weeks in advance.

Five free scholarships are available for the most capable students.

The work of the first year will include:

The Upstart Nobleman—Molière

The Cricket on the Hearth—Charles Dickens

The Chimes—Charles Dickens

One of Shakespeare's Comedies

The Director of the Laboratory Theatre and School, selected by the organization for the first three years, will be

RICHARD BOLESLAWSKY

Former Director of the Moscow Art Theatre Studio

Prospectus may be obtained by mail from the Executive Secretary of the Theatre.
Michel Barroy, 304 West 71st Street, New York.

Анонс Лабораторного театра в журнале "Theatre Arts Magazine". Нью-Йорк, 1923

боте самого Лабораторного театра, но и деятельности многих других театральных организмов Америки XX века (театр «Групп», федеральные театры, экспериментальные театры-студии 1960-х годов).

Кроме декларации универсальной необходимости студий для театрального процесса статья Болеславского должна была привлечь внимание к конкретному Лабораторному театру, театру «Лэб», «организации американских профессиональных актеров, созданной в форме делового траста¹, имеющей своей задачей создание творческого театра в Америке»². Не случайно в том же номере журнала находилось объявление о наборе будущих студийцев в школу Лабораторного театра.

В кратком анонсе, занимавшем менее полстраницы, сообщалось самое важное для будущих участников: «Лабораторный театр соединяет в себе школу и действующий театр. Все студенты этой школы вдобавок к учебному расписанию будут принимать участие в спектаклях театра. Студенты принимаются только после соответствующего экзамена. После завершения учебного курса компетентные студенты получают возможность стать постоянными членами Лабораторного театра»³.

¹ Деловой траст — форма неакционерного предприятия с ограниченной ответственностью.

² *Boleslavsky R. The Laboratory Theatre // Theatre Arts Magazine. 1923. Vol. 7. No. 3. Adv. Sect.*

³ *Ibidem.*

Далее сообщалось, что «стоимость обучения — 10 долларов в неделю, с оплатой за четыре недели вперед»¹. Но, кроме того, «имеется пять стипендий для бесплатного обучения наиболее способных студентов»². В качестве материала для работы первого года были названы «Мещанин во дворянстве» Мольера, «Сверчок на печи» и «Колокола» Диккенса, а также одна из пьес Шекспира.

Как сообщалось внизу объявления, «руководителем Лабораторного театра и школы, выбранным организацией на первых три года, будет Ричард Болеславский»³. Судя по размеру шрифта имя «бывшего режиссера Студии Московского Художественного театра»⁴ служило главным подтверждением серьезности намерений вновь создаваемого театрального предприятия. Да и в самих организационных принципах «Лэб» нетрудно было увидеть преемственность опыту Первой студии МХТ.

Начало было положено. И в то время, когда М. Стоктон и Совет попечителей только что созданного театра остались решать организационные и финансовые проблемы, Болеславский приступил к своего рода репетиции осуществления студийного принципа на американской почве. Летом 1923 года вместе с шестнадцатью актерами «Нейбохуд Плейхаус»⁵ режиссер отправился в городок Плезантвилль, штат Нью-Йорк, чтобы за летний период подготовить для этого театра две одноактные пьесы — «Разоблачение Бланко Поснета» Б. Шоу и «Актрису-королеву» У. Б. Йейтса. Причем программа творческого лета в «американской Любимовке» состояла не только из постановочной работы, но в первую очередь из учебы. Болеславский вел участников по первым ступеням тренинга системы Станиславского, а приглашенный им критик и художник Александр Койранский⁶ закладывал — через уроки по костюму и оформлению сцены — основы сценографического мышления.

Премьера спектакля состоялась 16 октября 1923 года. Критика хвалила Болеславского и его молодую компанию за «достижение ансамбля, яркие массовые сцены и искренность в игре»⁷. Однако, по свидетельству основательницы «Нейбохуд» Алисы Левисон-Кроули, зрители восприняли спектакль прохладнее критики, а она лично даже засомневалась в разумности применения «русской» техники в работе с молодыми американскими

¹ *Boleslavsky R. The Laboratory Theatre // Theatre Arts Magazine. 1923. Vol. 7. No. 3. Adv. Sect.*

² *Ibidem.*

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*

⁵ Театр Neighborhood Playhouse был создан в 1915 году сестрами Алисой Левисон (Кроули) и Иреной Левисон и стал одним из наиболее известных «малых театров». В 1927 году театр был закрыт и на его основе была организована театральная школа, существующая и по сей день, — Neighborhood Playhouse School of the Theatre.

⁶ Александр Арнольдович Койранский (1884–1968) — русский писатель, художник, театральный деятель. В эмиграции с 1919 года (Франция, Германия), с 1922-го — в США. Редактор американского издания книги Станиславского «Моя жизнь в искусстве», написавший за Станиславского ряд ее страниц.

⁷ *Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 117.*



Дж. Б. Шоу «Разоблачение Бланко Поснета». Театр «Нейбохуд Плейхаус», 1923.

Э. Макмаон в роли из спектакля. Бланко Поснет — Дж. Кэмпбелл

У. Б. Йейтс «Королева-актриса». Театр «Нейбохуд Плейхаус», 1923. Десима — Э. Макмаон

актерами¹. Вместе с тем известно, что спектакль, в котором в конечном счете было занято около тридцати актеров, выдержал 49 представлений, что вряд ли могло произойти при отсутствии интереса зрителей. Так или иначе, но летнее экспресс-воспитание и попытка *быстро* объединить молодых американцев в одно целое не привели к ожидаемому результату. По свидетельству историка Лабораторного театра Р. Уиллиса, лишь очень немногие из работавших с Болеславским в Плезантвиле оказались в дальнейшем связаны с деятельностью «Лэб»².

Лабораторный театр официально открылся 1 октября 1923 года. Впрочем, согласно воспоминаниям М. Стоктон, сперва его вряд ли можно было считать действующим — небольшая квартира, снятая на 60-й Стрит с несколькими комнатами для занятий, телефон, два стула и стол, секретарь. Учителей нет, как нет и самого Болеславского — он ставит «Санчо Пансу» с Отисом Скиннером в Чикаго, свой первый спектакль с профессиональными американскими актерами. Записавшихся учеников нет. Нет и рекламы (денег едва хватило на аренду), если не считать репринтов статьи Болеславского. Только изредка звонит телефон, имена желающих прийти на прослушивание записывают — когда появится сам Болеславский, неясно³.

В иронично-раздраженных записях директора «Лэб», рисующих эту картину, угадывается зерно будущих внутритеатральных проблем. Ведь

¹ См.: Crowley A. L. The Neighborhood Playhouse: Leaves from a Theatre Scrapbook. NY: Theatre Arts Books, 1959. P. 169–171.

² См.: Willis R. The American Laboratory Theatre, 1923–1930: Ph.D. Diss. University of Iowa, 1968. P. 40.

³ См.: Stockton M. K. Report and Synopsis of Growth of the Laboratory Theatre from June 1, 1920 — June 1, 1928. P. 7. // J. W. Roberts Collection. Weinberg Memorial Library, University of Scranton. Box 2. Number JR-076. Опубликовано также в: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 118.

на протяжении всех последующих лет Болеславский делит свою энергию между созданным им Лабораторным театром и всемогущим Бродвеем, где он ставит по два-три спектакля ежегодно. Многократно критикуя бродвейскую систему, настаивая на необходимости эксперимента как единственного способа развития театра и его актеров, Болеславский тем не менее прекрасно понимает, что в условиях американской жизни мериллом успешности режиссера является именно выход к широкой, т. е. бродвейской публике. Ценность лабораторного опыта должна быть проверена и подтверждена коммерческим успехом!

Американка Стоктон понимает это не хуже Болеславского, понимает даже, что бродвейские спектакли художественного руководителя способствуют повышению известности и статуса самого Лабораторного театра, но не может не ревновать...

Однако энергии Болеславского хватает на несколько театральных предприятий. Продолжим прерванные воспоминания М. Стоктон: «Около 15 октября (вероятно, это произошло после премьеры спектакля в “Нейбохуд”, которая состоялась 16 октября. — С. Ч.) г-н Болеславский ворвался с огромным дорожным чемоданом и провозгласил: “Лабораторный театр работает”. Были собраны записавшиеся. Откуда-то возникли учителя — техники Далькроза, дикции, танца, рисунка, кто-то за гонорар, а кто-то из интереса. Купили столы и стулья, появились лекторы, студенты, правда, в основном неплатежеспособные. Все разом завертелось...»¹.

Педагогический состав «Лэб»

Основные принципы обучения драматического актера, исповедуемые Лабораторным театром, были изложены Болеславским еще в лекциях «Творческий театр» и повторены в статье того же 1923 года «Первый урок мастерства актера». По Болеславскому, учебная программа подготовки актера должна быть комплексной и включать совместное развитие его «внешних выразительных средств», «внутренних выразительных средств» и общей культуры. Поэтому во все время существования школы «Лэб» здесь предлагали не просто набор отдельных спецкурсов, а целостную программу воспитания актера. Причем сравнение программ разных лет дает возможность утверждать, что Лабораторный театр крепко держал заявленную планку и даже в моменты серьезных финансовых сложностей не сокращал многообразие и уровень предлагаемых курсов².

Первостепенное значение придавалось работе над телом, поэтому программа включала впечатляющее разнообразие пластических и танцевально-хореографических дисциплин. Уроки балета вела Елизавета

¹ Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 118.

² См.: American Laboratory Theatre: Brochures 1924/25, 1926/27, 1927, 1927/28; White S. Letters of Jan. 6, 16, 26. 1924. Цит. по: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 122; Gordon M. Stanislavsky in America. P. 184.

Андерсон-Иванцова, курс пластики и мимической драмы — Михаил Мордкин, начальные балетные классы и корректирующую гимнастику — Ла Сильф¹. Класс эвритмической гимнастики вела Эльза Финдлей, ученица Далькроза, фехтование преподавал Джеймс Мурай. Кроме того в первый сезон уроки балета давал «м-р Скотт, ученик Фокина»², дополнительные пластические дисциплины в разные годы вели Бёрд Ларсон и Эмили Хьюлитт. Не все из этих педагогов были напрямую связаны с драматическим театром (хотя Мордкин, напротив, имел опыт работы с молодежью МХТ, ставил танцы в «Мнимом больном»³), но все они были признанными специалистами в своей области (например, Андерсон-Иванцова в прошлом танцевала в московском Большом театре Аврору в «Спящей красавице» и Одетту-Одиллию в «Лебедином озере»).

Работа над голосом и речью проходила в классах дикции, руководимых английским актером мистером Клю, классах фонетики Маргарет Маклин (McLean), голосоведения и вокала Маргарет Дессоф. Впоследствии, начиная с сезона 1927/28 года, был введен специальный курс по проблемам сценической речи (Correct Speech for the Stage) профессора Джеймса Тилле из Колумбийского университета, а при постановке спектакля «Алая буква» Уинздор Даггет вел специальные занятия по колониальному диалекту.

Лабораторный театр активно расширял культурный кругозор своих студентов. С этой целью устраивались лекции приглашенных специалистов — их часто читали два «провидческих сценографа Америки»⁴ Роберт Эдмонд Джонс и Норман Бел Геддес, а регулярные беседы бродвейского критика и драматурга Старка Янга выстроились в итоге в целостный учебный курс. Среди именитых приглашенных лекторов были французский режиссер Жак Копо, итальянский драматург Луиджи Пиранделло, американский композитор Дуглас Мур⁵. Беседовал со студийцами и профессор Дж. П. Бейкер, из легендарной гарвардской «Мастерской 47» которого вышли многие театральные деятели Америки.

Историю искусств (позднее этот курс стал называться «Стиль и эпоха») в первые годы преподавал уже упомянутый Александр Койранский, кроме того, устраивались специальные лекции по истории моды. Начиная с сезона 1926/27 года общеобразовательные курсы стали регулярными — курсы истории театра, истории музыки, истории важнейших художественных течений вели профессора Колумбийского университета и сотрудники Метрополитен-музея. Кроме того, Элизабет Перкинс вела курс «Наблюдение через рисунок» (необычный учебный предмет, говорящий

¹ Ла Сильф (La Sylphe, Edith Lambelle Langerfeld, 1883–1968) — танцовщица, прославившаяся спектаклем «Раскаяние Саломеи», участвовала во многих американских ревю, в частности, в бродвейских шоу «Соблазны Дж. Уайта» ("George White's Scandals", 1920 и 1921) на музыку Дж. Гершвина.

² White S. Letters of Jan. 6, 16, 26. 1924. Цит. по: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 122.

³ Подробнее см.: Гуаццинова С. В. С памятью наедине. 2-е изд. С. 89–90.

⁴ Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 146.

⁵ См.: White S. Letters of Jan. 6, 16, 26. 1924. Цит. по: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 122.

о высоте поставленной планки и педагогических поисках команды Болеславского), а в первый сезон «Лэб» архитектор м-р Уэбстер обучал студентов изготовлению макета¹. Общий курс истории знаний читали сперва Мортимер Адлер из того же Колумбийского университета, а позже Клифтон Фадиман. Оскар Бернер обучал студийцев сценическому гриму.

Совокупный творческий опыт педагогов «Лэб» и их педагогическое мастерство, совмещенные с методически разработанной театральнопедagogической программой занятий, действительно дают американским исследователям возможность утверждать, что «Лэб» был первой школой в Америке, предлагавшей *всестороннее* обучение актера (курсив мой. — С. Ч.)².

При этом сердцевиной учебной программы Лабораторного театра, безусловно, были занятия по актерскому мастерству, которые вели Ричард Болеславский и его бессменная помощница Мария Успенская.

«Мадам» Мария Успенская

Союзице Болеславского — замечательной актрисе и выдающемся педагоге Марии Алексеевне Успенской (1876/1887³–1949) — надо сказать особо. Она работала в Лабораторном театре с года его основания и до закрытия, а всего отдала театральной педагогике в Америке более четверти века. И как слово *Метод* означает для американцев актерскую педагогику Ли Страсберга, так при упоминании *Мадам* люди театра понимают, что речь идет об Успенской.

Мария Успенская пришла в Первую студию МХТ в тот же год, что и Болеславский, сразу став одной из наиболее преданных и сознательных учениц. В Студии ее любили, ласково называли Маручей — «так в юности выговаривал имя Маруси знакомый итальянец, за ним и все мы стали ее так звать», — вспоминает С. Гиацинтова и дает точный портрет подруги: «Маленькая, худенькая, похожая на обезьянку — и удивительно одаренная. Талантливая актриса, она была еще очень музыкальна, ритмична — танцевала, пела романсы, частушки. И все это темпераментно, жизнерадостно — независимо от обстоятельств»⁴.

В Москве больших ролей Успенская никогда не играла (на сцене театра — Насморк в «Синей птице», приживалка Турусиной в «На всякого

¹ См.: White S. Letters of Jan. 6, 16, 26. 1924. Цит. по: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 122.

² Smith W. Real Life Drama. P. 15.

³ В американских источниках (IMDb и IBDB) годом рождения М. А. Успенской указывается 1876-й. См.: Internet Broadway Database. URL: <http://www.ibdb.com/Person/View/68484> (дата обращения 15.06.2015). Могильный камень Успенской на кладбище Forest Lawn Cemetery в Лос-Анджелесе указывает год рождения как 1887-й (<http://www.findagrave.com/cgi-bin/fg.cgi?page=gr&GRid=11480> (дата обращения 15.06.2015)). Русскоязычные источники чаще называют также 1887 год (см.: Сенелик Л. М. А. Успенская // Московский Художественный театр: Сто лет. Т. 2. С. 182).

⁴ Гиацинтова С. В. С памятью наедине. 2-е изд. С. 175.

мудреца довольно простоты», в Студии — Тилли в «Сверчке на печи» и эльф Хохлик в «Балладине»). Однако во время американских гастролей ей были поручены Шарлотта в «Вишневом саде», нянька Марина в «Дяде Ване», Авдотья Назаровна в «Иванове», Леночка в «Смерти Пазухина». По мнению многих мхатовцев, зафиксированному В. В. Шверубовичем, роль Шарлотты «она играла лучше первой исполнительницы Е. Муратовой», строя свою интерпретацию на внутреннем трагизме и внешней озорной эксцентричности¹.

Тем не менее Успенская после завершения американских гастролей МХТ в Москву не вернулась — Немирович-Данченко, «возмущенный резкой формой выступления молодняка (во время американских гастролей студийцы получали меньше актеров, что вызвало внутритеатральный «бунт». — С. Ч.)... заявил, что всех их от работы в театре освобождает»². Хотя, наверное, у Успенской могли быть и другие причины остаться в Америке.

Заокеанская карьера Успенской развивалась стремительно. Она начала преподавать в Лабораторном театре еще в середине второго американского сезона МХТ, а в октябре 1924 года уже вышла на сцену в первой своей роли на английском языке — это была дрессировщица в комедии Старка Янга «Святой» в постановке Болеславского³. Впрочем, степень ее владения английским языком еще долго служило предметом недоразумений и шуток. Равно как и манеры поведения Мадам на уроке, которые также стали поводом для многочисленных актерских баек. «Она была беспощадным педагогом, способным довести студентов до слез своими замечаниями... Маленькая, некрасивая, с моноклем на шнурке вокруг шеи, она, как рассказывают, поддерживала себя во время занятий, прихлебывая джин из фляжки»⁴. Заядлая курильщица часто кашляла, и, когда работа студентов не ладилась, кашель Мадам усиливался настолько, что ассистентке нужно было подавать ей дозы «лекарства» одну за другой.



М. А. Успенская — актриса Студии МХТ, середина 1910-х

¹ Шверубович В. В. О людях, о театре и о себе. С. 506.

² Гуаццинтава С. В. С памятью наедине. 2-е изд. С. 176.

³ Отмечая впечатление от режиссуры этого спектакля (изобретательность постановки сцен религиозных процессий и яркость воссоздания повседневной жизни актеров бродячего варьете) и неровность исполнения главных ролей, рецензент подчеркивал, что «аплодисменты премьерной аудитории в большей мере относились к Марии Успенской, которая покинула ансамбль Московского Художественного театра, чтобы сыграть свою роль на английском, и сыграть — к всеобщему изумлению — легко и даже непринужденно разговорно» (The Saint // New York Times. 1924. 13 Oct. P. 20:3).

⁴ Сенелик Л. М. А. Успенская // Московский Художественный театр: Сто лет. Т. 2. С. 182.



М. А. Успенская — Тилли. «Сверчок на печи» Ч. Диккенса. Студия МХТ, 1913
М. А. Успенская — Шарлотта. «Вишневый сад» А. П. Чехова. МХТ, 1923

Отмерять их на уроке приходилось чайной ложкой из флакона для лекарства — ведь это были времена «сухого закона».

Портрет Марии Успенской, возникающий на страницах мемуаров ее коллег по обе стороны океана и ее американских учеников, достаточно противоречив, в этих рассказах «восхищение техникой и пониманием природы театра соединяется с иронией и даже насмешкой, горечью и жалостью»¹. Еще С. В. Гиацинтова отмечала, что «Маруча всегда кого-нибудь платонически обожала»², и описывала, как Успенская выпивала вместе с... портретом Качалова, стоявшим на столике в ее комнате. А ученики «Лэб» охотно сплетничали о ее влюбленности в Болея (Boley), как звали в Америке красавца Болеславского.

Но творческий авторитет Мадам был непререкаем. Ли Страсберг вспоминал ее блистательные показы на занятиях в «Лэб»: «Успенская была изумительной актрисой... и замечательным педагогом, очень ясной и очень конкретной... Она давала настоящие упражнения — просто, ясно, точно, педантично. И конечно, она была удивительным наблюдателем. Она мгновенно могла сказать, кто врет, а кто настоящий, и была в этом превосходна»³. Недаром утверждали, что Мадам «обладала

¹ *Литаврину М. Г.* Американская игра и «русский метод»: попытка интеграции // Мнемозина. Вып. 2. С. 383.

² *Гиацинтова С. В.* С памятью наедине. 2-е изд. С. 175.

³ *Strasberg L.* Interview. 11 Oct. 1975. Цит. по: *Roberts J. W.* Richard Boleslavsky... P. 147.

рентгеновской способностью проникновения во внутренний мир ученика»¹.

Театральная репутация Успенской также быстро укреплялась. «Звездным часом» Успенской в Америке стало трехлетнее турне с пьесой «Обезьянка», где она играла роль «гуттаперчевой» женщины-акробата. Мелодраматическая тема «детей райка», страдания некрасивой женщины, прозванной Обезьянкой, к тому же иностранки, отточенная техника гимнастических номеров сделали этот спектакль настоящим триумфом Успенской»². Выступала Успенская и на Бродвее — в знаменитом спектакле «Шутка», поставленном А. Хопкинсом в 1926 году, в долго не сходившем со сцены «Укрощении строптивой» режиссера Г. Эйлифа (H. K. Ayliff), где неожиданно остро играла роль слуги Петруччо, и др.

Сегодня Америка помнит Успенскую не только как педагога, но и как яркую киноактрису «на эпизод». Ее голливудская фильмография состоит из более чем двух десятков названий, дважды она номинировалась на «Оскар» (баронесса фон Оберсдорф в «Додсворте», 1936, и бабушка Жану в мелодраме «Любовная история», 1939). Сильный русский акцент и острая характерность позволяли Успенской играть в основном роли иностранок, нередко — русских учителей (отечественный кинозритель чаще всего вспоминает ее почти самопародийную роль строгой мадам Кировой, директрисы балетной школы, терроризирующей героиню Вивьен Ли в кинофильме «Мост Ватерлоо», 1941).

Дар перевоплощения Успенской оказался востребованным в фильмах ужасов («Человек-волк», фильмы про Франкенштейна) и романтических эпопеях (фильмы про Тарзана). В фильме «Кингз Роу» (1942) имя Успенской появляется на ярких афишах вместе с именем молодого Рональда Рейгана, будущего сорокового президента США. И критика, и сам Рейган считали его лучшим фильмом актера. Этот фильм «сделал меня звездой», — утверждал впоследствии Рейган.

Что же касается Успенской, то необходимости подтверждать ее звездный статус уже не было. Она стала героиней американского фольклора, в 1944 году один из зрительских таблоидов назвал ее Pin-up Grandma³ — Бабушка-с-обложки; актеры эстрады (например, популярный Ленни



М. А. Успенская — актриса МХТ.
Гастроли 1922–1924 годов

¹ Gordon M. Stanislavsky in America. P. 31.

² Лутаврину М. Г. Американская игра и «русский метод»: попытка интеграции // Мнемозина. Вып. 2. С. 383.

³ Pin-up (англ.) — фотография красотки, вырезанная из журнала и приколотая на стенку.

Брюс) не уставали копировать ее знаменитые «задушевные паузы» и «мрачный испытующий взгляд»¹. А в романе Трумена Капоте «Завтрак у Тиффани» героиня шутит, что бриллианты выглядят настоящими только на старухах вроде Марии Успенской. Притягательность Успенской в ролях второго плана была столь велика, что звезды кинематографа, например Грета Гарбо или Мирна Лой, порой отказывались сниматься с ней².

Всю свою жизнь Успенская продолжала заниматься йогой — мы уже говорили о глубоком влиянии идей и практики йоги на становление системы Станиславского и на занятия по психотехнике актеров Первой студии. А в Америке Успенская стала участницей Братства Самореализации (SRE, Self-Realization Fellowship), основанного в 1920 году автором книги «Автобиография йога» Йоганандой (1893–1952)³, чьими усилиями были приобщены к йоге многие и многие жители западного мира. И, когда в 1949 году Успенская умерла, Йогананда во время встречи с членами Братства в Голливуде произнес заупокойную молитву, называя актрису и педагога «одной из наших преданных последовательниц» и «любимой ученицей»⁴. Упоминание об этой стороне жизни подруги давней молодости находим даже в книге Гиацинтовой — и в Москву дошли рассказы, что во время похорон Успенской «улицу заполнили индусы в траурных одеждах — оказалось, она принадлежала их вере, была во что-то посвящена...»⁵.

Безусловно, Успенская использовала упражнения Первой студии, уходящие корнями в йогу, и в Америке, хотя степень практического использования самой йоги на уроках ее актерского класса достоверно неизвестна. Тем не менее стоит обратить внимание, что записи занятий Ли Страсберга, посещавшего уроки Успенской в «ЛЭб» в 1924–1925 годах, содержат страницы с йогической терминологией (*bhāva*, *vibhāva*, *sattvabhāva*, *sūnyatā*) и анализ структуры семеричной службы⁶, а также примеры упражнений на внимание, «взятых из индийской или восточной йоги»⁷. И не случайно американские исследователи пишут об особой атмосфере уроков Успенской в тридцатые годы: «Мадам внушала философское спокойствие и религиозность. <...> Успенская начинала уроки так, словно группа состояла из монахов и монахинь буддистского монастыря»⁸.

После закрытия Лабораторного театра в 1930 году Успенская в паре с Тамарой Дейкархановой, другой бывшей мхатовкой и примой «Летучей

¹ *Gordon M. Stanislavsky in America*. P. 32.

² *Ibidem*. P. 31.

³ *Yogananda P. Autobiography of a Yogi*. NY, 1946.

⁴ См.: *White A. Stanislavsky and Ramacharaka: The Influence of Yoga and Turn-of-the-Century Occultism on the System // Theatre Survey*. 2006. Vol. 47. Issue 1. P. 80. Также см.: *Yogananda P. One Life Versus Reincarnation: An Informal Talk by Paramahansa Yogananda*. Audio CD. Self-realization Fellowship: U.S., 2006. ISBN-100876124392

⁵ *Гиацинтова С. В. С памятью наедине*. 2-е изд. С. 177.

⁶ *Strasberg L. Notes from the Laboratory Theatre // Lee Strasberg Archive at LSTFI, New York*.

⁷ *Strasberg L. A Dream of Passion*. P. 68.

⁸ *Gordon M. Stanislavsky in America*. P. 82.

мышьи» Балиева¹, четыре года вела летние мастер-классы, а в 1932 году открыла в Нью-Йорке свою театральную школу Maria Ouspenskaya's School of Dramatic Arts, где преподавали многие бывшие педагоги «Лэб». Когда чуть позже пресса начала много писать о театре «Груп» и новизне его актерского стиля, связывая все успехи с обучением по Станиславскому, школа стала стремительно разрастаться. Так бывшие ученики невольно рекламировали педагогику Мадам.

В сентябре 1939 года Успенская переехала со своей школой в Голливуд — теперь она стала называться Hollywood MO School of the Dramatic Arts. Школа просуществовала до 1942 (по другим данным — до 1943) года и возобновила свою работу уже после войны, сменив название на The American Repertory Theatre and Studio. По подсчетам американских историков, через уроки Успенской в «Лэб», ее школе и многих других школах и мастер-классах, где она преподавала, прошло более полутора тысяч учеников².

Работа Успенской в Лабораторном театре строилась в небольших группах, в программу занятий входили «импровизации, одноминутные пьесы, индивидуальная работа над характерностью, ситуацией и атмосферой»³. В самых же первых упражнениях студийцам давали понять ценность *концентрации внимания*, приводящей к естественному *раскрепощению*, вводили понятие *круга внимания*.

Далее шли упражнения на *характер животных и предметов*, которые имели цель стимулировать актерское *воображение* и развить навыки *наблюдения*. В многочисленных упражнениях проверялась способность концентрировать внимание на *памяти ощущений*. Например, Успенская просила студийца передать соседу воображаемую птицу со сломанным крылом. Критерием оценки выполнения упражнения была способность



М. А. Успенская в роли Махарани в фильме «Пришли дожди». Студия 20th Century Fox, 1939

¹ Тамара Христофоровна Дейкарханова (Tamara Daykarhanova, 1889–1980) — поступила в МХТ в 1907-м, играла там до 1911 года, потом ушла в «Летучую мышь» к Н. Ф. Балиеву, с этим театром уехала сначала в Париж, а в 1922 году — в Америку. Здесь преподавала, открыла школу театрального грима, в 1964 году сыграла у Ли Страсберга Анфису в «Трех сестрах» Театра Актерской студии.

² См.: Gordon M. Stanislavsky in America. P. 23.

³ American Laboratory Theatre Arts Institute, 1929–1930: [Brochure]. P. 11. Цит. по: Willis R. The American Lab Theatre // The Tulane Drama Review. 1964. Vol. 9. No. 1. P. 114.



Кинофильм «Мост Ватерлоо», студия MGM, 1940
Мадам Кирова — М. Успенская, Майра — В. Ли, Китти — В. Филд

представить максимальное количество деталей и естественно реагировать на них.

Ситуации для *импровизаций* — ожидание поезда, пикник, подготовка к спортивному мероприятию — часто усложнялись изменением предлагаемых обстоятельств, неожиданно вбрасываемым педагогом. Это учило студентов свободно реагировать на новые, неизвестные события, не выпадая из логики действия и характера. Успенская приучала обращать пристальное внимание на партнеров — надо было не только замечать их поступки, но и реагировать на малейшие изменения в их поведении и отношении¹.

Упражнения на *эмоциональную память* (emotional recall exercises) состояли из мысленного восстановления обстоятельств и физической реальности, сопровождавших конкретное вспоминаемое чувство. Задача заключалась в том, чтобы дать актеру надежные личные «ключи» к сценическому существованию, которые бы подчинялись его воле (методику проведения именно этого упражнения впоследствии разовьет и изощрит Ли Страсберг). Сперва пытались найти одно чувство или эмоцию. Потом на них наслаивали эмоцию, в чем-то противоположную, конфликтующую, — так тренировали способность актера вспомнить и воспроизвести сложносоставное чувство в конкретной ситуа-

¹ См.: Willis R. The American Lab Theatre // The Tulane Drama Review. 1964. Vol. 9. No. 1. P. 112–116.

ции. Когда актер получал роль, он должен был создать для своего персонажа целую биографию, выходящую за рамки пьесы, но опирающуюся на ее факты.

Впрочем, в течение первых четырех месяцев студийцев не допускали к работе над ролью или сценами. Их обучение было связано с расширением возможностей их воображения, чтобы они могли создавать и контролировать свои эмоции, поведение, реакции. Во время второго семестра ученикам уже разрешали репетировать и играть под надзором студентов-старшекурсников или членов труппы (в школе «Лэб» был разработан институт кураторства, когда старшекурсники становились «пастухами» новичков, тренируя их, а заодно, незаметно, и самих себя). Эти работы показывали Болеславскому для замечаний, и его лекции и беседы создавали теоретический фундамент работы первого курса.

Прочтя описание классов Успенской, сегодняшний студент-актер может пожалеть плечами — ну и что тут такого, и нас почти так учат. Поэтому стоит акцентировать, что анализ уроков Успенской 1920-х не только дает нам точное представление о ее творческом багаже, вынесенном из Первой студии 1910-х, но и выявляет, сколь многим мы и сегодня обязаны тем давним экспериментам и исследованиям Станиславского и Сулержицкого. В том, что эти упражнения и подходы сохранились по сию пору, видится их фундаментальность, методическая разработанность. Для воспитания актера они неотменяемы, как классический станок для воспитания артистов балета.

Применение всех этих упражнений, ставших сегодня классическими, в практике преподавания Успенской было разработано филигранно. Часть из уроков Мадам записана, хотя объем этих записей до обидного мал. Сама Успенская никогда не публиковала материалов своей педагогической деятельности, даже несмотря на то, что ее языковые возможности сильно возросли после обучения в Колумбийском университете. Ее ученики и в Нью-Йорке, и в Голливуде упрашивали Мадам напечатать учебник, но она игнорировала все мольбы: «Книга ненадежна. Все дело в *сейчас*». Для Успенской подготовка актера требовала непосредственного контакта и живого взаимодействия.

Полтора десятка страниц «Заметок по мастерству актера с Марией Успенской» собраны ее ассистенткой Харриет Прат. Они состоят в основном из фраз в повелительном наклонении — делайте так, избегайте того; мысли изложены сжато, порой конспективно. Манера разговора Успенской с учениками строгая, но доверительная: «Я откровенна и честна. Считаю преступным не видеть ошибки молодых актеров и уж тем более — не говорить им о них»¹. Прислушаемся к интонациям занятий Успенской, процитировав отдельные тезисные записи начальных уроков.

¹ Notes on Acting with Maria Ouspenskaya // American Repertory Theater Magazine. Vol. 2. No. 1. October 1954. P. 3.

Постараемся услышать голос замечательной актрисы, говорящей по-английски с терпким русским акцентом¹.

«Работайте, как рабы, над свободой тела, голоса и речи».

«Чтобы вырасти, надо пройти через ряд страданий. Любое созидание не идет путем наименьшего сопротивления».

«Мы будем учиться *правде* в актерстве».

«Моя задача — дать вам знание, чтобы вы шли в правильном направлении. Идея просто “приобрести опыт” порочна. Вы только закрепите ваши ошибки».

«Не останавливайтесь после моей критики, ненавидьте меня, но двигайтесь вперед. Если я почувствую, что вы не предназначены для театра, то я поговорю с вами с глазу на глаз, благословлю вас и пожелаю всего лучшего в жизни. Настоящая доброта не мягка».

«Не записывайте то, что я говорю. Ручкам и карандашам не место в классе. *Запоминайте*. И если уж вам надо записать — то запишите дома. Тогда ваши записи не будут буквальными. Они зафиксируют то, что вы действительно знаете».

«Тренируйте себя постоянно. Покупайте картошку с правильной опорой дыхания».

«Полюбите хорошую речь, владение голосом и опорой дыхания настолько, чтобы постоянно работать над их совершенствованием».

«Если вы не используете ваши пять органов чувств, публика поймет это даже по вашему голосу в радиопередаче».

«Пока вы не приблизитесь к совершенству в школьных упражнениях на память ощущений, это будет скучнейшая работа. Когда вы приблизитесь к совершенству — это станет так увлекательно, что вы не сможете остановиться».

«Вам стоит беспокоиться только тогда, когда вы не работаете каждую секунду дня. Слабые вы или сильные, я не знаю, и мне нет до этого дела. Добились вы *правды* или нет — вот что имеет значение. Помните, что вы человек, а значит, можете всё».

«*Не играйте, делайте! (Don't act, do)*»².

«Давайте себе время *реагировать* на то, что видите. Станиславский говорил — убейте вначале взглядом, а лишь потом кинжалом. Взглядом можно сделать больше, чем словами».

«Упражнение: возьмите сахар, хинин и соль и определите, какая часть языка начинает реагировать на них первой».

«Разница между подлинной эмоцией (emotion) и внешним проявлением эмоций (emoting) в том, что подлинные эмоции имеют источник вну-

¹ Все дальнейшие цитаты из уроков Успенской приведены по: Notes on Acting with Maria Ouspenskaya // American Repertory Theater Magazine Vol. 2. No. 1. October 1954. P. 1–4; Vol. 2. No. 2. November 1954. P. 1–4; Vol. 2. No. 3. December 1954. P. 1–4; Vol. 2. No. 4. January 1955. P. 1–4.

² Нельзя не вспомнить определение актерской игры Сэнфорда Майснера, другого виднейшего театрального педагога Америки: Acting is a reality of doing (Игра актера — это реальность действия) — и не увидеть близости этих формулировок.

три души. Если тревожить лишь периферию своих нервов — это совсем не то. Очень легко вести себя эмоционально (наигрывать), но зрителя это не заденет. <...> Создание нервного напряжения — это ни искусство, ни жизнь, это неправильное понимание путей работы над ролью».

«Ничто никогда не теряется. Подсознание рано или поздно подскажет вам».

«Не ищите слезы в носовом платке. Использование носового платка с сухими глазами портит всё».

«Не используйте действие напрямую — ничего не получится. Его нужно постоянно подкармливать воображением и чувством».

«В каждом персонаже есть важнейшие черты, совпадающие с вашими собственными».

«Запомните, в мире никогда не было человека без сердца где-то внутри. Надо и в гримасе злодея найти сердце».

Можно было бы продолжать и продолжать — в словах педагога нет проходных или пустых мыслей.

Лаконизм и точность замечаний Успенской обрастали легендами. Будущая обладательница «Оскара» Энн Бакстер¹ вспоминала, как играла этюд на одном из уроков Успенской. Задание было представить прекрасную дорогую черную жемчужину, которая пытается выскользнуть из раковины на самом дне океана. После тщательно продуманного, но длинного показа Энн услышала всего лишь одно краткое критическое замечание Мадам: «Я же сказала, *черная жемчужина!*» Бакстер попробовала еще раз, и класс взорвался аплодисментами. «Bitter!» — похвалила Успенская, и урок закончился². (Запись этого эпизода не без иронии передает акцент Успенской: вместо «better!» — «лучше!» — она произносила «bitter!» — «горько!» или «сурово!»). Какой опыт и чутье надо было иметь педагогу, чтобы в нужный момент, произнеся всего лишь фразу о цвете жемчужины, спровоцировать воображение актрисы!

В Лабораторном театре Мария Успенская была поистине ключевой фигурой. Болеславский вел беседы и лекции, столь воспламенявшие



М. А. Успенская в роли баронессы фон Оберсдорф в фильме «Додсворт». Студия Samuel Goldwyn, 1936

¹ Энн Бакстер (Anne Baxter, 1923–1985) — актриса театра и кино, играла в фильме «Всё о Еве» (1950), получила «Оскар» за роль в фильме «На краю лезвия» (1946).

² См.: Gordon M. Stanislavsky in America. P. 26.

студийцев, и ставил спектакли. Но начальные, базовые упражнения по Системе, ежедневный «тренинг и муштру» вела именно Успенская. Вела увлекательно, требовательно, умело вскрывая возможности почти каждого ученика и не боясь, если надо, довести ученика до слез своей взыскательностью.

Упор, который Успенская делала на *индивидуальный* тренинг и муштру, имел принципиальное значение для истории распространения системы Станиславского в Америке, расширял практические возможности ее усвоения американской театральной культурой и модификации ее в Метод. Именно в уроках Успенской Страсберг получил опыт театральной педагогики, направленный на индивидуальную работу актера над собой. В реалиях американской театральной жизни, где актер большую часть времени существует вне постоянной труппы, а значит, без ансамбля партнеров и без режиссера-педагога, самостоятельная работа актера, предвещающая репетиции спектакля, становится определяющей в развитии его мастерства. Именно на такую работу будет во многом направлен Метод Страсберга в 1950-е годы, что во многом и обусловит его востребованность. И в этом не было шага назад от идеалов коллективного творчества — стремление к нему сохраняется на протяжении всей истории американского театра XX века, в этом проявился трезвый учет реалий американской системы театрального производства.

Ученики Успенской часто говорили, что они шли в «Лэб», чтобы научиться играть на сцене, но «получали гораздо больше — они постигали, как развивать себя к любому творчеству»¹. Строгая Мадам, которая порой не оставляла камня на камне от предъявленного ей студенческого показа и которую они все изрядно побаивались, научила их радости и любви, научила видеть красоту вокруг, замечать подробности жизни, дышать. Многих из них Мадам научила жить...

Вклад уроков Успенской в «Лэб» и значение ее преподавания системы Станиславского для развития американского театра трудно переоценить. М. Гордон даже утверждает, что хотя «репутация “Лэб” и его легендарный вклад в нью-йоркскую театральную жизнь до сих пор синонимичны обаятельной и романтической личности Ричарда Болеславского, но в действительности именно Мария Успенская соединила практические открытия Станиславского с американским исполнительским искусством и установила долгосрочное восприятие “Лэб” как путеводной звезды современного актерского образования. Более читал лекции и писал об искусстве манящего будущего театра, Мадам за десятилетия своего беспримерного преподавания самостоятельно создавала его»².

Однако более убедительно мнение, что Успенская и Болеславский работали в «Лэб» как мощный и согласованный тандем и работа каждого

¹ Notes on Acting with Maria Ouspenskaya // American Repertory Theater Magazine. Vol. 2. No. 1. October 1954. P. 1.

² Gordon M. Stanislavsky in America. P. 23.

дополняла деятельность другого. Согласно Р. Уиллису, «Болеславский и Успенская вместе отвечали за работу над психотехникой актера, и именно эта работа являлась главным в уникальном обучении “Лэб” и обеспечила его историческое значение»^{1, 2}

На уроке Болеславского

В первый год жизни «Лэб» Болеславский и Успенская вели занятия по актерскому мастерству в параллель, но вскоре действительно произошло распределение обязанностей. Мадам взяла на себя уроки по основам актерской техники, Болей делил свое время между дальнейшими учебными занятиями и постановочной работой, которая, впрочем, всегда являлась для него продолжением педагогики. Новых учеников школы часто отправляли смотреть, как Болеславский репетирует, и, как записала Элизабет Грешем, которая поступила в «Лэб» зимой 1926–1927 года, «это был фантастический опыт — видеть его извлекающим не только третье, но четвертое и пятое измерение из актеров. Словно наблюдать музыканта, играющего на терменвоксе³, — чистое волшебство!»⁴. В этом коротком наблюдении схвачено главное — основные свои усилия на репетиции Болей направлял на актера, развивая и воспитывая его.

Режиссерско-педагогический опыт Болеславского концентрировался в серии лекций, бесед и демонстраций, на которые в достаточной мере регулярно собирались все студенты и актеры театра. Эти лекции-беседы и составляли тот курс, который в брошюрах «Лэб» назывался «Искусство театра». Болеславский редко заботился о времени, затраченном на репетиции и беседу, порой он мог провести целый день и часть ночи со студентами. А в то время, когда он был занят постановками на стороне, студийцы «Лэб» едва видели его.

Но во все периоды жизни «Лэб» влияние Болеславского на студентов было значительно. Воздействовали его знаменитое неотразимое обаяние, убежденность и страстность его лекций и бесед, актерский талант, энергия, простота в общении, а главное — неподдельная любовь к студийцам, любовь, которую они хорошо чувствовали тогда, когда учились, а потом, через годы вспоминали с волнением.

¹ Willis R. The American Lab Theatre // Tulane Drama Review. 1964. Vol. 9. No. 1. P. 113.

² Ранняя и более подробная версия этого раздела была напечатана в качестве статьи. См.: Черкасский С. Д. «Мадам» и Система Станиславского: четверть века американской театральной педагогики М. А. Успенской // Вопросы театра. 2011. № 3–4. С. 254–263. Об Успенской см. также: Литаврина М. Г. Неизвестные лица русской театральной педагогики за рубежом. Марурча // Театр. Живопись. Кино. 2012. № 2. С. 79–103.

³ Терменвокс — созданный в 1919 году русским изобретателем Л. С. Терменом электромузыкальный инструмент; музыкант играет, не прикасаясь к нему, лишь меняя расстояния от своих рук до антенн инструмента.

⁴ Gresham E. Letter to J. Roberts. 5 Apr. 1979. Цит. по: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 150.

Педагогический стиль Болеславского и атмосферу его занятий хорошо воспроизводят воспоминания уже упомянутой Э. Грешем, ставшей впоследствии известной писательницей¹. Ее группа, около сорока учеников, пришедших в начальный класс, занималась почти месяц, прежде чем они встретились с Болеславским. Для первого урока с руководителем театра студийцев попросили подготовить десять строчек из трагедии и десять строчек из острохарактерного репертуара. Перспектива «играть перед маэстро», как вспоминает Грешем, заставила всю группу «дрожать от благоговения и сценического зажима».



Ричард Болеславский

«Нас проводили в зрительный зал, где попросили вести себя как в церкви или в храме: не курить, не смеяться, не шуметь и т. д. После того как мы расселись, на сцене появился Болей. Он тепло поприветствовал нас и попросил одну из девушек подняться и продемонстрировать подготовленный материал. Она вышла, но так сильно дрожала, что не могла начать.

“Подождите, — сказал он тихо, — вы боитесь, а это того не стоит”.

Он взглянул на класс. “Вы все дрожите (Грешем пытается передать очарование оговорок и акцента Болеславского. — С. Ч.)”, — его красивый голос был полон симпатии.

Он попросил девушку сесть на ступени сцены и сказал всем: “Закройте глаза и подумайте о самом спокойном и прекрасном потоке воды, который вы когда-либо видели”. Он подождал. “Вот вы, с красным галстуком, — вы сейчас не думаете о спокойной воде... И вы, кто кусает палец, — это вряд ли поможет вам вспомнить спокойную воду...” И так далее, прежде чем он не добился, чего хотел, а мы не успокоились.

“Теперь, мои друзеи (опять забавное звучание слова. — С. Ч.), продолжим, — и он обратился к девушке на ступеньке: — Послушаем, что вы выбрали”.

И та без запинки прочла монолог из “Трагедии бабушки”². Дело пошло. Через какое-то время он сказал: “Вы хорошо поработали для меня и пробовали очень трудное. Теперь я попробую для вас. Я буду Джульеттой”.

Мы затихли, замерли, глядя на этого большого мужчину, стоящего в центре сцены, совершенно раскрепощенного, с опущенной головой. Вокруг словно пронесли мысли: “Джульетту? Джульетту! — он никогда не

¹ Элизабет Грешем (Elizabeth Gresham (Fenner), 1904–1986) — американская новелистка, писала также под псевдонимом Robin Grey.

² Пьеса известного английского поэта Джона Мейсфилда (1878–1967).

сможет!» Трепетное ожидание охватило всех нас. Затем мы начали верить. Потом мы поверили. А он все еще не двигался...

После паузы минут в десять он поднял голову и заговорил. И он действительно был Джульеттой. Когда он закончил, единый вздох восхищения вырвался из сорока уст, а он улыбнулся нам. Мы любили его»¹.

Однако, вспоминая свое обучение, Э. Грешем смогла не только воспроизвести восторг юной студийки, но и сформулировала одно из драматических напряжений жизни «Лэб». Поскольку школьное отделение приносило больший доход, чем актерская группа и ее постановки, Совет директоров вынужденно оказывал давление на Болеславского и требовал принятия все большего и большего числа учащихся. «Мы буквально боготворили его, — пишет Грешем, — но в этом и была проблема: мы были поклонниками, немощно пытающимися идти за его светом и переживающими свою недостаточность. Он был удивительно терпелив, но никто из нас не вдохновлял его...»².

Эти воспоминания бывшей ученицы приоткрывают лишь одну из многих проблем существования Лабораторного театра. Его жизнь, как жизнь любого театра, была зависима от многих обстоятельств творческого и экономического порядка.

Хроника семи сезонов Лабораторного театра: 1923–1930

Подробный рассказ о жизни Лабораторного театра не является целью нашего исследования. Однако без ясного представления об организационных и творческих условиях, в которых происходила деятельность Болеславского, невозможно понять развитие его педагогической мысли. Анализ жизни «Лэб» поможет нам осознать контекст, в котором режиссер-педагог пытался прививать принципы актерского существования, столь новые для американского театра.

Воссоздание важнейших этапов работы «Лэб» необходимо также в связи с ограниченностью материалов по его истории, доступных российскому читателю, и наличием даже в интересных работах М. Г. Литавриной и Е. А. Артемьевой — основных, если не единственных, до сих пор материалах о Болеславском и его Лабораторном театре — ряда фактологических неточностей³. А краткие статьи Л. Сенелика в авторитетном издании «Московский Художественный театр: Сто лет» и вовсе дают

¹ Gresham E. Letters to J. Roberts. 5 Apr. 1979 and 13 Mar. 1979. Цит. по: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 149.

² Ibidem. P. 150.

³ Постановка «Святого», называемая М. Г. Литавриной спектаклем «Лэб», на самом деле была осуществлена в «Провинстаун Плейхаус», пьеса Э. Ривз-Трубецкой «Плащ русалки» (The Sea-Woman's Cloak) ошибочно названа «Часы русалки» и т. д. (см.: Литаврина М. Г. Американская игра и «русский метод»: попытка интеграции // Мнемозина. Вып. 2. С. 383).

разноречивые и в обоих случаях неправильные данные даже о времени основания «Лэб»¹.

Лабораторный театр предлагал американскому зрителю нечастый в Америке пример репертуарного театра. Спектакли шли не по бродвейскому принципу — премьеры, далее ежедневный показ спектакля и его закрытие (closing night, прощальный спектакль), — а сохранялись в репертуаре. Творческая потребность в репертуарной системе была декларирована Болеславским с самого основания «Лэб» и, конечно же, отвечала его педагогическим задачам. Но, в силу ряда причин, на практике получилась смесь двух систем проката репертуара². Поэтому стоит уяснить, как борьба репертуарной и бродвейской модели воздействовала на творческую жизнь «Лэб» и педагогику Болеславского.

И, наконец, Лабораторный театр состоял, как уже было сказано, из школы и театра, и для анализа педагогики Болеславского необходимо разобратся в принципах сосуществования этих организмов под одной крышей.

Первый год учебы

Сезон 1923/24 года был нацелен на базовую учебную работу по актерскому мастерству. Первый дом «Лэб» находился в квартире на 60-й Ист Стрит. Но увлеченные студийцы в ходе занятий сценическим движением и эвритмией обрушили потолок ресторана, находящегося под помещениями «Лэб», и в январе 1924 года театр-школа вынужден был переместиться в двенадцать комнат брошенного особняка на углу 50-й Стрит и Парк Авеню. Учебный год закончился в апреле 1924 года, и перед окончанием весеннего семестра из 34 студентов школы были выбраны 16 человек, которым Совет театра предложил стать основателями «Лэб»³.

Опять все начинается с моря: «Плащ русалки»

В течение второго сезона 1924/25 года (с осени 1924 года «Лэб» продолжил работу уже по третьему адресу — на Мак Дагл Стрит) яснее определяется разделение школы и актерской группы — труппы театра. Теперь уже не все ученики, поступавшие в школу, рассматривались как кандидаты в актерскую группу, туда могли быть приглашены только лучшие. Школа стала приносить прибыль, отсюда возникло искушение — принимать все больше и больше учащихся. Но обучение членов актерской группы

¹ Так, в одном месте мы читаем, что «он [Болеславский] и Мария Успенская основали Американский Лабораторный театр (1925–1930)» (И. С. [Соловьева И. Н.], *Сенелик Л. Болеславский // Московский Художественный театр: Сто лет. Т. 2. С. 28*), в другом — «в 1928 г. вместе с Р. Болеславским Успенская основала Американский Лабораторный театр» (*Сенелик Л. М. А. Успенская // Московский Художественный театр: Сто лет. Т. 2. С. 182*).

² Например, спектакль «Гранит», выпущенный в сезоне 1926/27 года в здании «Лэб» на 58-й Ист Стрит, был перенесен в бродвейский театр «Мейфейер», где игрался ежедневно в течение трех недель, прежде чем вернулся для последней недели проката в родное здание.

³ White S. Letters of 6, 16, 26 Jan. 1924. Цит. по: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 125.



Э. Ривз-Трубецкая «Плащ русалки». Лабораторный театр, 1925.

Майкл — Г. Хехт, Колум — Г. Бёрджесс. Сэра — Ф. Хаус, Вдова Дара — Б. Танкок

продолжалось, и не занятые в репетициях должны были посещать занятия. На лекции Болеславского собирались все — и студийцы первого и второго года обучения, и актеры.

Среди записавшихся на осенний семестр 1924 года был Ли Страсберг¹. «Работа, которая здесь велась, — вспоминал он через пятьдесят лет, — имела, разумеется, решающее значение для моей карьеры и повлияла на все, что я сделал в жизни... Болеславский представляет важнейшую веху в истории американского театра... Без него я даже не представляю, что бы было»².

Первый спектакль «Лэб» «Плащ русалки» Э. Ривз-Трубецкой репетировали долго — с весны 1924 года. Предварительный показ для спонсоров состоялся 7 января 1925 года, а первый открытый спектакль лишь 14 апреля 1925 года. Болеславскому оказалась близка морская тема этой истории о трагической любви дочери морского царя и простого рыбака. Пьеса, с «диалогом ярким и полным драматизма»³, была стилизована под ирландскую легенду из раннехристианских времен. Рыбак Колум Дара, поклоняющийся языческим богам, влюблен в русалку Ганору. Он крадет ее кроваво-красный плащ, чтобы она не смогла вернуться в море, и долгие годы удерживает ее у себя, дабы добиться ее любви, тем самым ожесточая

¹ О дате поступления Страсберга в «Лэб» см. сноску на с. 386 этой книги.

² *Strasberg L. Interview. 11 Oct. 1975. Цит. по: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 127.*

³ *J. M. B. [Brown J. M.] The Suburbs of Columbia: The Sea Woman's Cloak // Columbia Daily Spectator. 1927. Vol. L. No. 73. 17 Jan.*

против себя всю деревню во главе с католическим Священником. Но когда Сэра, бывшая возлюбленная Дары, продав душу дьяволу, находит плащ и возвращает его сопернице, чтобы избавиться от нее, Ганора, торжествуя, объявляет о своей любви к Даре.

Как и в давней «Гибели “Надежды”», море вновь стало постоянно присутствующим персонажем, полновластным участником спектакля. Ли Страсберг вспоминал, что Болеславский «создал характер моря и постоянное фоновое присутствие звуков моря с помощью человеческих голов, и это было сделано потрясающе»¹. Актриса Бланш Танкок², которая не только играла в спектакле одну из главных ролей, но и успевала принять участие в создании морских эффектов за кулисами, объясняла, как это было достигнуто. Актеры «в буквальном смысле превратились в инструменты его [Болеславского] вокального оркестра. <...> Используя знаки фонетической транскрипции как ноты и актеров как инструменты, он создал детально разработанную музыкальную партитуру. Так возникли звуки моря, воды, струящейся по песку, рев прибора, гроза надвигающегося шторма, смех или гомон моряков»³. А в кульминационный момент постановки волны возникали уже прямо на сцене, созданные танцевальными движениями актеров под тканью цвета морской волны, натянутой во всю ширину площадки.

В том, как тщательно Болеславский организовал хор голосов и шумов, звучащий из-за кулис, было столь же режиссуры, сколь и педагогического начала, стремления сплотить коллектив, привести его к общей художественной вере. И «превосходно сыгранные массовые сцены»⁴ не проходили мимо внимания зрителей и критики — они были «наполнены яркими картинками, в которых каждая фигура казалась уникальной и привлекающей внимание»⁵. Замечали и то, как мастерски была обыграна небольшая по размеру площадка: «Оформление сцены вызывает особое уважение, в особенности принимая во внимание, какие проблемы стесненного пространства приходилось решать... Оно больше будит воображение и не менее выразительно, чем что-либо вдвое большее по размеру или претензиям, виденное в этом сезоне»⁶.

Рискнем также предположить, что энергией Болеславского при постановке «Плаща русалки» двигала и недоволенность темы романтической и роковой любви в не завершенной им «Балладине», отсюда и трагический финал спектакля, когда настрадавшиеся на земле влюбленные уходят в море, она — домой, он — на смерть.

¹ *Strasberg L. Interview. 11 Oct. 1975. Цит. по: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 159.*

² Бланш Танкок (Blanch Hogg Tancock) — актриса «ЛЭб», в 1950-х была режиссером London Little Theatre, Онтарио, Канада.

³ *Tancock B. Tape recording, March 1964. Цит. по: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 159.*

⁴ *J. M. B. [Brown J. M.] The Suburbs of Columbia: The Sea Woman's Cloak // Columbia Daily Spectator. 1927. Vol. L. No. 73. 17 Jan.*

⁵ *Gabriel G.W. In 'The Sea Woman's Cloak' // New York Sun. 1925. 6 Nov.*

⁶ *Ibidem.*



Э. Ривз-Трубецкая «Плащ русалки». Лабораторный театр, 1925.
Майкл — Г. Хехт, Колум — Г. Бёрджесс. Сцена из 1 акта. Сцена из 2 акта



Э. Ривз-Трубецкая «Плащ русалки». Лабораторный театр, 1925. Сцена из спектакля.
Колум — Г. Бёрджесс, русалка Ганора (тонет в волнах) — Г. Камгес

Первый спектакль «Лэб» собрал актеров, которые еще не раз появятся на его подмостках, — критики отмечали «внутреннюю силу и темперамент» Гровера Бёрджесса¹ (рыбака Дары), мягкую грацию и полный

¹ Гровер Бёрджесс (Grover Burgess, 1892–1948) — работал и в «Лэб», и в «Груп», играл в бродвейских спектаклях Болеславского и Страсберга, снимался в кино.

задумчивости взвешанной голос Агнес Джеймс и очарование Элен Кобурн (две исполнительницы русалки Ганоры)¹, отмечали Джорджа Ауэрбаха² (Священника), Гарольда Хехта³ (брата Дары) и Бланш Танкок (мать Дары).

«Плащ русалки» стал успехом нового театра, его коллективного духа и творческого метода. В один из открытых показов спектакль увидела Стелла Адлер. «Помню, меня привели в очень маленькую квартиру в цокольном этаже, — вспоминала актриса. — В комнате было, наверное, стульев двадцать. И в этой маленькой комнате я увидела самое прекрасное, что когда-либо видела на сцене, — удивительный спектакль. Он был поставлен Болеславским, а в дальнем углу комнаты его смотрела мадам Успенская»⁴. Стелла Адлер сразу почувствовала, насколько «Плащ русалки» не похож на ее предыдущий опыт: «Тут был размах и глубина. Традиция. Это была игра актеров, не виданная до этого в Америке»⁵. И, уже будучи состоявшейся профессиональной актрисой, Адлер решается поступить в школу при театре.

Факт примечательный — мы еще не раз будем видеть, как в Лабораторный театр приходят молодые актеры и актрисы, которые уже вкусили славы (о Розамунде Пинчот — Монахине из бродвейского «Миракля» — речь впереди), но, столкнувшись с педагогикой или режиссурой Болеславского, идут к нему на ученичество.

И Стелла Адлер (1901–1992) — одна из них. Дочь знаменитого актера еврейской сцены Якова (Джейкоба) Адлера, она вышла на подмостки в возрасте четырех лет. Играла вместе с родителями в пьесах Толстого, Гауптмана, Шекспира. С начала 1920-х годов работала и на англоязычной сцене, непродолжительное время играла в Лондоне (1919). Приход в «Лэб» круто изменил судьбу актрисы и определил ее дальнейший ход. После учебы у Болеславского она станет одним из основателей театра «Групп», в 1934 году разыщет Станиславского и будет три недели репетировать с ним, позднее сама станет педагогом (среди ее учеников — М. Брандо, У. Битти, Р. Де Ниро), в 1949 году создаст Консерваторию Стеллы Адлер, существующую и поныне, в 1960-е годы будет приезжать в Школу-студию МХАТ и станет инициатором поездки советских театральных деятелей в Америку. И во всех начинаниях этой яркой актрисы будет отсвет ее ученичества у русского театра, у Болеславского.

Последовательность этапов членства С. Адлер в школе-театре характерна для вновь пришедших студийцев первых сезонов работы «Лэб».

¹ *Trilling L. The Suburbs of Columbia: The Sea Woman's Cloak // Columbia Daily Spectator. 1925. Vol. XLIX. No. 54. 25 Nov.*

² Джордж Ауэрбах (George Auerbach, 1905–1973) — актер и режиссер «Лэб», в 1930-е годы — голливудский сценарист.

³ Гарольд Хехт (Harold Hecht, 1908–1985) начал театральную карьеру в 1924 году в возрасте 16 лет как актер «Лэб» и ассистент Болеславского. После закрытия театра был танцовщиком труппы Марты Грэм, затем — директором балета Басби Бёркли. Впоследствии стал крупным голливудским продюсером, создавшим с Бертом Ланкастером независимую кинокомпанию.

⁴ Цит. по: *Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 153.*

⁵ Цит. по: *Hirsch F. A Method to Their Madness. P. 59.*

Она подала документы и была принята в «Лэб» весной 1925 года, осенью посещала классы, а 22 января 1926 года была уведомена, что принята «во вспомогательную группу, которая формируется с первого февраля». Письмо поясняло: «Вы будете включены в репетиционную работу над спектаклем, продолжающийся тренинг с Мадам и интенсивную работу по преодолению персональных недостатков, которые могут возникнуть. Более долгосрочное решение в отношении вас будет принято к 15 мая»¹. А уже 1 мая 1926 года «Лэб» уведомил актрису, что она избрана членом актерской группы Американского лабораторного театра².

Успешность первых показов «Плаща русалки» заставила Р. Болеславского и М. Стоктон решиться на переезд с июля 1925 года в большее помещение. Им становится дом на 58-й Вест Стрит — La Salle School Building. Все лето студиицы перестраивают театральный зал, ими руководит сам Болеславский — в буквальном смысле «засучивший рукава» и не чурающийся никакой тяжелой работы. Студийцы строят и плотничают, студии вышивают занавес — так, как в свое время приспособивали под нужды Первой студии бывший кинотеатр «Люкс», а чуть позже вышивали занавес в «Балладине». В итоге первый зал «Лэб» вмещал до ста зрителей, ширина просцениума была около десяти метров, а световое оборудование было выбрано и смонтировано художником по свету Е. Брауном, с которым Болеславский сотрудничал при постановке бродвейского «Миракля».

Здесь театр и начал свой первый сезон для зрителей.

Встреча со зрителем: шекспировский карнавал и пуританские гимны

Третий (первый для зрителей) сезон Лабораторного театра (1925/26) открылся спектаклем «Двенадцатая ночь» Шекспира (премьера — 15 октября 1925 года). Примечательный выбор — американская публика начинала знакомство со школой и творческим методом Лабораторного театра на представлении шекспировской комедии. Между прочим, той самой, в которой восемь лет назад Болеславский «с ярким комизмом» играл сэра Тоби. Однако эта постановка была отнюдь не «возобновлением спектакля Первой Студии МХТ “в американских условиях”»³, а вполне оригинальной работой руководителя «Лэб». Ведь хотя Болеславский и перекомпоновал текст шекспировской комедии схожим образом (сцены любовной истории были собраны в первый акт, сцены шумного веселья, связанные с сэром Тоби, — во второй, и лишь в третьем акте эти две стихии встретились), по свидетельству американского исследователя

¹ [Bigelow E.] Letter to S. Adler. 22 Jan. 1926. Цит. по: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 154.

² Bigelow E. Letter to S. Adler. 1 May 1926. Цит. по: Ididem.

³ Литаурна М. Г. Американская игра и «русский метод»: попытка интеграции // Мнемозина. Вып. 2. С. 383.



У. Шекспир «Двенадцатая ночь». Лабораторный театр, 1925. Сцены из спектакля



У. Шекспир «Двенадцатая ночь». Лабораторный театр, 1925. Сцены в погребе

Дж. Робертса, «сценически спектакль “Лэб” был абсолютно не похож на постановку Первой студии»¹.

«Двенадцатая ночь» Болеславского отличалась и от традиционного бродвейского подхода к воплощению Шекспира, она предстала перед нью-йоркской аудиторией скорее как «античный фарс», как «лихая фехтовальная схватка», нежели классическая комедия. «И это был удачный выбор, потому что основное режиссерское решение опиралось на самое

¹ Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 155.



У. Шекспир «Двенадцатая ночь». Лабораторный театр, 1925.
Мария — Р. Ренис. Сэр Тоби — М. Браун, Мария — Р. Ренис

главное, что было в “Лэб”, — жизнерадостную команду молодых исполнителей и творчески азартных художников»¹.

Веселое шутовство этого спектакля начиналось с остроумной игры с декорациями, которые были совсем не похожи на мхатовские (художник — А. Крейн). Часть из них была подчеркнута двумерная, словно страницы яркой детской книжки-раскраски, причем рисунки на плоскости не только создавали перспективу, но порой изображали танцующих и веселящихся людей, которые словно становились дополнительными участниками шумных массовых сцен. Герои шутовской комедии скакали на плоских лошадках (Мальволио вынужден был бросаться в погоню за Виолой, чтобы вручить ей кольцо, которое он все время бешеной скачки протягивал ей на конце длинной трости), карабкались по стволу откровенно плоского дерева (именно так спасался во время дуэли сэр Эндрю). Но какова же была радость Мальволио, когда, держа в дрожащей руке свечу, он спускался по ступеням в темный погреб и — обнаруживал там вполне трехмерные бочонки вина! Правда, к ним уже пристроились не только сэр Эндрю и сэр Тоби, но и целая толпа нарисованных на сводах развеселых шутовских персонажей...

¹ Gordon M. Stanislavsky in America. P. 29.

В не менее трехмерной огромной кровати нежился в начале спектакля герцог Орсино. А многочисленные ступени и окна, словно прорезавшие плоскую декорацию, давали возможность для неожиданных и выигранных мизансцен.

Игра с пространством достигала своего апогея в третьем акте. В спектакле Болеславского и Виолу и Себастьяна играла одна актриса. Такое распределение, разумеется, требовало остроумного решения той сцены в финале пьесы, где брат и сестра наконец-то встречаются. И вот как Болеславский организовывал этот сценический обман.

Виола, которая активно участвует в первой части этого эпизода, в какой-то момент подходила к кулисе и поворачивалась спиной к залу. В ту же минуту за сценой у противоположных кулис раздавался страшный галдеж, это сэр Тоби и сэр Эндрю затевали поединок с Себастьяном, которого зритель еще не видел. Дело доходило до фехтовальной схватки, которая забирала все внимание зрителя, что давало возможность Виоле с другой стороны сцены сделать шаг за кулисы, чтобы поменяться местами со своей дублершей. И через мгновение актриса появлялась уже с другой стороны сцены как Себастьян, торжествующий победу в поединке.

Бланш Танкок, одна из исполнительниц ролей Виолы и Себастьяна¹, отмечала, что ее «всегда удивляло, как успешно происходила эта подмена. И всегда, когда на сцене оказывались обе фигуры [и Виола и Себастьян], был слышен вздох удивления и радостного недоумения»².

Трудно не заметить, как не похожи описания мизансцен и постановочных решений «Двенадцатой ночи» на рассказ о предыдущем спектакле «Лэб». Работа над шекспировской комедией еще раз выявила вкус Болеславского к поискам уникального постановочного хода, соответствующего каждой новой пьесе, и стремление создать сценографическую среду, задающую новый способ актерского существования. Работая с начинающими актерами, режиссер последовательно выявлял «сквозное настроение пьесы» (“long distance mood”), и его «Двенадцатая ночь» поистине становилась «самой счастливой ночью в году», «фокстротом джаз-бэнда», звучащего на разгулявшейся рождественской вечеринке. Но, главное, она «восстанавливала в правах тот парадоксальный комизм Шекспира, который, вероятно, так потешал его первых зрителей»³. Не удивительно, что критика весьма благосклонно приняла первый опыт студийцев — «живой и искренний спектакль, обрамленный декорациями, полными прекрасного юмора»⁴.

¹ Роль Виолы–Себастьяна в спектакле «Лэб» играли три исполнительницы — Элен Кобурн, Бланш Танкок и Гретхен Камгес (Comegus), так как, исходя из педагогических задач, Болеславский стремился, чтобы каждую роль играло несколько студийцев.

² *Tancock B. Tape recording from Willis Collection. 1964. March. Цит. по: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 156.*

³ *Gordon M. Stanislavsky in America. P. 29.*

⁴ *Gabriel G. Review of “The Sea-Woman Cloack” // New York Sun. 1925. 6 Nov. Цит. по: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 157.*

В свой первый сезон для зрителей «Лэб» действительно начал работать как репертуарный театр, и с 4 ноября 1925 года одновременно с Шекспиром студийцы играют «Плащ русалки». Как и в малом зале, этот спектакль пользовался серьезным успехом. Одновременно репетировали следующий спектакль — «Алую букву» М. Стоктон (преьера — 7 января 1926 года). Но вялая, дробная инсценировка классического романа Натаниэля Готорна, написанная директором «Лэб», не привела к удачному спектаклю. Критики отмечали педагогическую ценность этой постановки, «дающей уверенность, что идет строительство интересного театра будущего»¹, писали об «эмоциональной правдивости актерского существования» исполнителей главных ролей Элен Кобурн (Эстер, пригвожденная к позорному столбу за рождение дочки вне брака), Джорджа Макреда² (преподобный Димсдейл, несущий муку своей тайны, ведь это он — отец Перл) и Гровера Бёрджесса (Чиллингуорт, страдаемый ревностью муж Эстер)³. Но из репертуара следующего сезона эту работу Болеславский был вынужден исключить.

Особый интерес, однако, имела постановочная стилистика, предложенная им для «Алой буквы». После шумного балагана «Двенадцатой ночи» Болеславский находит лаконичный ход, как нельзя более соответствующий структуре романа Готорна, в котором почти отсутствует фабула, а образная система ограничена жестким «четырёхугольником» главных персонажей. Каждая из восьми картин спектакля начиналась сменой задника, на котором были воспроизведены иллюстрации Ф. О. К. Дарлея, для американской культуры не менее знаковые, чем сам роман. Исполнители принимали статичные позы, точно соответствующие фоновому рисунку-иллюстрации (их костюмы тоже повторяли рисунок Дарлея⁴), и лишь после нескольких мгновений неподвижности начинали сценическое действие. Подлинные пуританские гимны, которые звучали за сценой в исполнении студийцев, создавали напряжённую атмосферу. Музыка словно задавала камертон сценического исследования трагически-обостренной внутренней жизни героев, подавала их «крупным планом».

Три постановки, предъявленные Лабораторным театром в первом зрительском сезоне, содержали, по мнению историка театра, «очевидные

¹ *Special Correspondent. The Scarlet Letter // The Stage* [London]. 1926. 28 Jan. P. 22.

² Джордж Макреда (George Macready, 1899–1973) — в «Лэб» с 1925 года, играл в «И зазвучит труба», «Граните» (Просперо), «Много шума из ничего» (Бенедикт), а также Малькольма в бродвейском «Макбете» со сценографией Г. Крэга (1928). В 1940–1960-е годы сыграл более сотни ролей в кино и на телевидении — актер обладал выразительным низким голосом, классической дикцией и запоминающимся шрамом на щеке, что в совокупности обеспечило его востребованность на роли аристократических злодеев.

³ *Atkinson J. B. The Scarlett Letter' As Drama // New York Times*. 1926. 8 Jan.; *Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 161*.

⁴ Художником спектакля был Пол Ровер (Paul Rover) — Павел Узунов, художник Первой студии МХТ, который приехал в Америку вместе с Болеславским с гастролями "Revue Russe" и в 1925–1928 годах сотрудничал с «Лэб».



М. Стоктон «Алая буква». Лабораторный театр, 1926.
Чиллингуорт — Г. Бёрджесс, Эстер — Э. Кобурн.
На заднем плане — иллюстрация художника
Ф. О. К. Дарлея к роману Н. Готорна «Алая буква»

постановочные эксперименты»¹ и обращали на себя внимание своим разнообразием. Более того, «поиски Болеславского в области новых сценических форм были удивительным образом заметны и в большинстве — не во всех — его будущих спектаклей в Лабораторном театре»². При этом предлагаемое режиссером сочетание острых сценографических приемов и игрового способа существования с необходимостью подлинного эмоционального включения и проживания, безусловно, ставило перед молодыми актерами непростые задачи.

Однако большинство откликов американской театральной критики на работу нового театра страдают невычлененностью проблем актерского искусства, а тем более психотехники актера, из общего описания спектакля. А ведь именно в этой плоскости лежит по большому счету оценка продуктивности деятельности режиссера-педагога Болеславского в «Лэб».

Поэтому стоит обратить внимание на оценки не только театральных критиков, но и практиков театра. Так Рэйчел Крозерс³, видевшая «Плащ русалки» в апреле 1925 года еще в маленькой комнате, писала: «В этом маленьком театре можно увидеть молодых людей, играющих стариков без грима и выглядящих стариками, потому что они действительно стали старыми через абсолютное понимание, прочувствование и развитие драматического воображения — до такой яркости, что они словно переносятся в маленькую прибрежную деревушку где-то в Ирландии и подлинно проживают жизни персонажей пьесы, людей бесконечно далеких от этих молодых американцев. <...> Понимание, мышление и чувствования, связанные с центральной идеей пьесы, настолько значительнее и искреннее, чем обычно находишь в профессиональном театре, что это просто

¹ Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 159.

² Там же.

³ Рэйчел Крозерс (Rachel Crothers, 1878–1958) — американский драматург, автор множества пьес, театральный режиссер и актриса.

поражает»¹. Любопытно, что рецензия писательницы, вряд ли знакомой со словарем системы Станиславского, словно содержит в себе перечень ведущих элементов Системы, что подтверждает не только художественную, но именно педагогическую ценность этой работы.

То, что «Плащ русалки», несмотря на фантастический сюжет и декорации, далекие от реалистических, был отмечен психологически правдивой актерской игрой, подтверждается и воспоминаниями Страсберга: ««Плащ русалки» не был поставлен чисто реалистически. Болеславский вообще не был чисто реалистическим режиссером. Он испытал влияние вахтанговской театральности и иллюзорных идей. И в то же время актерская игра была именно тем существованием, которое производило на меня столь сильное впечатление»².



М. Стоктон «Алая буква». Лабораторный театр, 1926. Сцена из спектакля

«Соломенная шляпка» и открытие Уайлдера

В начале четвертого (второго зрительского) сезона 1926/27 года «Лэб» вновь переезжает — на сей раз на 58-ю Ист Стрит, в Terrace Garden, бывшее питейное заведение, закрытое из-за сухого закона. Здание существенно больше предыдущего: три этажа для школы и отдельное одноэтажное здание для театра, которое было переделано таким же образом, как помещение La Salle в прошлом году, но сцена стала вдвое больше, а зал вмещал 175 зрителей.

Первой премьерой в этом пространстве стала «Соломенная шляпка» Эжена Лабиша (перевод и адаптация Агнес Джеймс и Пола Тулейна³, премьера — 14 октября 1926 года, 57 представлений⁴), которая в постановке Болеславского соединяла элементы фарса, музыкальной комедии, ревю и веселой арлекинады. Руководитель «Лэб» не скрывал, что главной причиной постановки французской комедии были педагогические задачи: «...мы ставим ее ради обучения — танцы, песни, быстрые диалоги — такие вещи помогают актеру расти и совершенствовать технику»⁵.

Благоприятные отзывы о премьере отмечали неожиданную легкость и развлекательность спектакля. Болеславский сознательно придал

¹ Crowthers R. Letter to the Dramatic Editor. 27 Apr. 1925. [In the Dramatic Mailbag] // New York Times. 1925. 3 May.

² Strasberg L. Interview. 11 Oct. 1975. Цит. по: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 160.

³ Под этим псевдонимом скрывался уже известный нам Герберт Стоктон, один из членов Совета директоров театра.

⁴ Начиная с сезона 1926/27 года информация о деятельности «Лэб» входит в реестр постановок Бродвейских театров IBDB. См.: <http://www.ibdb.com/person.php?id=20059>

⁵ Boleslavsky R. Letter to H. Stockton. 6 June 1926. Цит. по: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 180.



водевильной комедии с глуповатым сюжетом форму комикса. Красочные панно, изображающие места действия (художник Лиллиан Гертнер¹), сменялись в трех полукруглых нишах декорации с такой «магической» легкостью и так неожиданно, что один из критиков посвятил этому целый абзац в рецензии. И даже посоветовал профессионалам театра приглядеться к постановочным находкам «Лэб»². А в одной из интермедий декорацией становился занавес с прорезями, в которых неожиданно возникали головы персонажей, пугая или соблазняя стоящих перед занавесом, и молодые актеры выжимали максимум из этого нехитрого комедийного приспособления. Словом, как писал Дж. М. Браун, рецен-



Э. Лабиш «Соломенная шляпка». Лабораторный театр, 1926.
Боббин — М. Браун, Елена — А. Шмидт, Рапид — А. Сёрком
Интермедия перед занавесом

¹ Лиллиан Гертнер (Lillian Gaertner Palmado, 1906–?) — художник-монументалист, получившая образование в Вене, в 1920–1930-е годы расписала в стиле Art Deco множество интерьеров в Манхэттене. Сотрудничала с Карнеги-холлом и Метрополитен-оперой.

² См.: *Osborn E.W. The Straw Hat // New York Evening World. 1926. 16 Oct.*



Э. Лабиш «Соломенная шляпка». Лабораторный театр, 1926. Эскизы декорации Л. Гертнер

зируя спектакли сезона, «как мы уже привыкли в этом театре, костюмы, декорация и свет были столь искусны, сколь этого можно добиться, имея вкус и талант»¹.

А музыкальные номера, написанные Р. Томпсоном, давали возможность выявить, что весь состав «одарен хорошими голосами»². В актерском ансамбле выделялись обаятельный и эксцентричный Артур Сёрком³

¹ J. M. B. [Brown J. M.] The Suburbs of Columbia: The Sea Woman's Cloak // Columbia Daily Spectator. 1927. Vol. L. No. 73. 17 Jan.

² J. M. B. [Brown J. M.] Clutching at the Straw That Broke the Camel's Back // Columbia Daily Spectator. 1926. Vol. L. No. 24. 20 Oct.

³ Артур Сёрком (Arthur Sircom, 1899–1980) — до «Лэб» играл в массовке театра «Гилд» (в «Процессии» вместе с Ли Страсбергом), после работы актером у Болеславского стал режиссером, с 1931 по 1944 год поставил 25 бродвейских спектаклей, в основном комедии и фарсы.

(главный герой, получивший в американской адаптации пьесы имя Рапид) и проявивший яркие характерные способности Гарольд Хехт (его слуга Феликс). В роли Баронессы на сцену «Лэб» впервые вышла Стелла Адлер, она играла эту роль в очереди с Ширли Уайт¹.

В целом же постановка «Соломенной шляпки» не только решила учебные цели, но и пополнила репертуар театра веселым и озорным спектаклем, который с успехом шел 57 раз.

Одновременно с «Соломенной шляпкой» репетировалась другая пьеса, выбор которой был связан с программной целью «Лэб» стать подлинно американским театром, опирающимся на работу с американскими драматургами. И здесь необходимо отдать должное проницательности Болеславского — ведь именно ему принадлежит честь открытия для сцены будущего классика американской драматургии Торнтон Уайлдера. Его первая поставленная пьеса — «И зазвучит труба» (преьера — 10 декабря 1926 года, 30 представлений) — была выпущена в тесном взаимодействии с театром. Уайлдер был частым гостем в «Лэб», и, как писал Болеславский в рекомендации молодому писателю для стипендии Гуттенхайм, за «пару последних лет» они «часто беседовали об искусстве театра и работе драматурга»². Знакомство начинающего драматурга с репетиционными буднями театра-школы не прошло бесследно — неслучайно актриса Бланш Танкок уверена, «что прием пустой сцены и воображаемого реквизита, использованный им [Уайлдером] в “Нашем городке”, был подсказан наблюдением за работой Болея и Мадам»³.

Думается, что творческая встреча Уайлдера и Болеславского была далеко не случайна. Способность писателя чувствовать микрокосмос обыденной жизни и соединять его с проблемами вечности оказалась созвучна режиссерско-педагогическому почерку Болеславского. Режиссер с восторгом отозвался на, как он писал, «сложную и аристократическую»⁴ форму романа Уайлдера «Каббала», вышедшего в начале 1926 года, а прочтя вслед за ним ряд неопубликованных пьес молодого писателя, выбрал для постановки в Лабораторном театре его первую многоактную пьесу «И зазвучит труба». И даже признавался писателю, что хотел бы сыграть в ней⁵.

Реалистическая по первому плану история, рассказанная в этой пьесе, на деле представляла собой многоплоскостную аллегорию, опирающуюся и на разработки сюжета известной комедии Бена Джонсона «Алхимик», и на библейские мотивы. В равной мере она отражала кипящую

¹ См.: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 183.

² Boleslavsky to Henry Allen Moe (Gugenheim Memorial Foundation). 17 Jan. 1927. Цит. по: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 184.

³ Tancock B. Tape recording. March 1964. Цит. по: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 184.

⁴ Boleslavsky R. Letter to H. Stockton. 6 June 1926. Цит. по: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 180.

⁵ Boleslavsky R. Letter to T. Wilder. 31 July 1926 // Beinecke Rare Book and Manuscript Library. Yale University. Thornton Wilder Papers. YCAL MSS 108. Box 16. Folder 413.

американскую жизнь 1920-х годов и рассказывала, по словам исследователя Л. Конкле, о «Судном дне в век джаза»¹.

Ее главный герой Петер Магнус, отправившись в дальнее путешествие, оставлял свой дом на попечение слуг, а те сдавали комнаты постояльцам, и дом превращался в своего рода Ноев ковчег, населенный выходцами из самых разных слоев общества. Когда хозяин возвращался, он устраивал суд и решал участь всех провинившихся — будь то постоялец или бывший слуга. Взвесив вину каждого, оценив поступки всей его жизни, он либо оставлял жильцов в верхних комнатах, либо изгонял вниз, прочь из дома... Аллюзии последнего акта пьесы со Страшным судом были очевидны. Их поддерживали и название пьесы («И зазвучит труба, и восстанут мертвые» — это слова апостола Павла, взятые из его новозаветного первого послания к коринфянам), и прямые упоминания Судного дня в репликах персонажей.

Несмотря на то, что нью-йоркская критика прохладно восприняла пьесу Уайлдера — понадобится еще несколько лет, чтобы специфика его драматургического метода была принята американским театром, — постановка Лабораторного театра вызвала серьезный интерес. Отмечали мастерство Болеславского в создании единого актерского ансамбля («актерский состав в целом был несомненно лучше многих, что приходится видеть на Бродвее»²), отдельно останавливались на сценическом оформлении Джеймса Шута (он, кстати, в свое время был студентом гарвардской «Мастерской 47» Дж. П. Бейкера). Созданный художником узнаваемый старомодный интерьер, опозитизированный мягким голубым светом, струящимся из-за жалюзи, вызвал единодушные аплодисменты публики³.

Но самой высокой оценки заслужила игра Элен Кобурн в роли Флоры — «светящееся изнутри, почти трансцендентное и при этом полное жизни исполнение роли мечтательной девушки»⁴. «Это было представление столь же прекрасное и правдивое, сколь и неожиданное. Это была даже не совсем игра — мисс Кобурн временами действительно жила в роли и вызывала доверие к немного фантастическим поступкам своей героини»⁵, — писал один из критиков, невольно характеризуя не только игру актрисы, но и школу, которую несла с собой режиссура Болеславского.



Торнтон Уайлдер в год выпуска из Йельского университета. 1920

¹ Konkle L. Thornton Wilder and the Puritan Narrative Tradition. Columbia, MO, USA: University of Missouri Press, 2006. P. 67.

² C. G. H. Plays Reviewed // Brooklyn Life and Activities of Long Island Society from Brooklyn, New York. 1926. 18 Dec. P. 23.

³ F. L. S. Laboratory Theatre in "Trumpet Shall Sound" // Christian Science Monitor. 1926. 14 Dec.

⁴ New American Play is Quite Fantastic // New York Times. 1926. 11 Dec.

⁵ Ibidem.

При этом почти все статьи о спектакле выделяли одну «замечательно написанную и замечательно сыгранную»¹ сцену. Это был эпизод, в котором моряк Карло, возлюбленный служанки Флоры, прослышав, что она теперь хозяйничает в большом доме, возвращался после долгих месяцев отсутствия, но отказывался жениться на ней. «И здесь, — пишет обозреватель, — возникал момент редкого очарования, когда Флора втягивала грубого моряка, к которому прикипела всем своим нежным сердцем, в свадебную церемонию собственного сочинения. Стоя перед зажженными свечами, со светящимися глазами и дрожащими от волнения губами, она отдавала себя в жены насмехающемуся над ней морячку, и все чувства великого таинства, которые есть в любом земном ритуале, будь то обряд дикарей или людей цивилизованных, начинали звучать в ее неуверенных сбивающихся словах»².

Судя по этому описанию, Болеславский почувствовал то, чего не поняли многие современные ему американские критики. «Его [Т. Уайлдера] взгляд на жизнь и искусство вызывает мой особый интерес, — писал режиссер. — Он не разделяет их, они сплавлены воедино, в его понимании они божественны, и он ищет таинства в реализме и реализма в таинстве. При первом чтении его пьеса — одна из ряда реалистических и обычных пьес, но при десятом прочтении она становится глубокой, содержательной исповедью слепых человеческих душ, ищущих свет и не могущих найти его, становится вечной сказкой о Прометеевом огне. Это реализм ближайшего будущего (курсив мой. — С. Ч.), низшие и возвышенные элементы души в странных и неразрешенных взаимоотношениях. В особенности девушка [Флора]: кто она — ангел? или дьявол? На этот вопрос мы не можем ответить, как не можем решить и других человеческих загадок, предложенных на рассмотрение. Эта непостижимая эфемерность подсознательно направляет нас на поиск гармонии и правды»³.

Трудно не заметить, что эта характеристика пьесы Уайлдера, данная Болеславским еще в начале творческого пути писателя, точно предсказывает многое из будущего творческого метода драматурга и прозаика. И то, что в момент постановки пьесы смущало американскую критику — многослойность ее построения, наполненность многоуровневыми аллегориями, откровенная отсылка к Священному Писанию в незатейливом, восходящем к комедии, а порой и мелодраме сюжету, — Болеславским воспринималось как «реализм ближайшего будущего», будило его постановочную фантазию, окрыляло его.

Напомним, что режиссер уже не первый раз встречался с интерпретацией библейской темы. Но если в «Милосердии» Ростворовского, поставленном в Варшаве, через призму библейских мотивов Болеславский осмыслил мировые катаклизмы, перекроившие в том числе и его собственную

¹ L. M. The Play // New York Evening Post. 1926. 13 Dec.

² Ibidem.

³ Boleslavsky R. Letter to H. Stockton. 6 June 1926. Цит. по: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 180–181.

судьбу, то в пьесе Уайлдера теологические подтексты придавали объем жизни намеренно обыденной, повседневной. При этом Болеславский, безусловно, видел универсальность истории, рассказанной американским драматургом, ее космогонический масштаб. Недаром он писал, что «неореализм пьесы “И зазвучит труба” не ограничен временем — он не привязан к месяцу или дню — он может быть реализмом восемнадцатого или девятнадцатого века или 1926 года. <...> ...оригинальная тема этой пьесы может быть прослежена в глубь веков, если я не ошибаюсь, до Платона, и возможно, с течением времени к ней еще будут возвращаться»¹.

Характерно также, что, мотивируя включение пьесы в репертуар «Лэб» в письме к члену Совета директоров театра Герберту Стоктону, Болеславский выявляет неразрывность своих режиссерских и педагогических интересов. Он подчеркивал, что пьеса Уайлдера не только вызывает его творческий интерес, но «также удовлетворяет нашим практическим учебным потребностям. Она дает возможность для разработки характеров, побуждает актеров обращаться за источником вдохновения напрямую к реальной жизни и переводить ее в подлинное искусство. Это будет первая настоящая возможность для “Лэб” иметь дело с сегодняшними жизненными наблюдениями»².

Наверное, именно неразрывность режиссерских, педагогических и студийных задач, которые были поставлены при работе над пьесой Уайлдера, и обеспечила главный выигрыш Лабораторного театра. Ведь анализ прессы об этом спектакле позволяет сделать вывод, что он не только упрочил нью-йоркскую репутацию Болеславского как режиссера и педагога, но и может быть отнесен к числу его лучших работ³.

В ноябре 1926 года произошло еще одно важное событие в жизни театра-школы — Лабораторный театр открыл работу режиссерского класса, который вел Болеславский. Брошюра «Лэб» подчеркивала, что режиссуру нельзя преподавать как академический курс: «Мы уверены, что режиссер вырастает из театра, из участия во всей работе театра»⁴. А потому предлагаемая программа состояла в первую очередь из активной практической работы — наблюдение, а потом и участие в репетициях, работа в качестве помрежа (*stage manager*), изучение основ сценографии и сценической техники в мастерских театра. Плюс к этому регулярно проходили лекции и беседы Болеславского по искусству режиссуры. Но главной задачей обучения было дать режиссеру «понимание проблем актера, знание

¹ *Boleslavsky R.* Letter to H. Stockton. 6 June 1926. Цит. по: *Roberts J. W.* Richard Boleslavsky... P. 180–181.

² *Ibidem.* P. 181.

³ Подробнее о совместной работе Болеславского и Уайлдера над сценической редакцией пьесы, в особенности ее заключительного акта см.: *Черкасский С. Д.* Диалог драматурга и режиссера: Торнтон Уайлдер в Лабораторном театре Ричарда Болеславского // *Американская драматургия: новые открытия: Материалы международной научно-практической конференции 25–27 ноября 2011.* СПб., 2012. С. 26–40.

⁴ *Training for Directors // The Dramatic School Department 1927–1928: [Brochure].* NY: The American Laboratory Theatre, 1927. P. 14.



С. Янг «Святой». Театр «Greenwich Village», 1924. Сцена из спектакля. Крайняя справа — Пари Пиджен — М. Успенская

которых является основополагающим, если режиссеру предстоит стать «создателем атмосферы» работы [“mood maker”], в чем и есть его основная функция»¹.

Среди записавшихся в режиссерский класс были Ли Страсберг и Гарольд Клёрман. Последний уже имел возможность наблюдать работу руководителя «Лэб» в театре «Провинстаун», куда Болеславского позвали закончить постановку комедии **Старка Янга «Святой»**, начатую Р. Э. Джонсом и самим С. Янгом, репетиции которой явно застопорились. Болеславский актив-

но включился в работу и в кратчайшие сроки довел спектакль до премьеры. Напомним, этот спектакль (преьера состоялась 12 октября 1924 года) стал также дебютом на Бродвее Марии Успенской, так что Клёрману посчастливилось увидеть обоих своих учителей в действии.

Его воспоминания отчасти проясняют, почему Болеславского так часто приглашали поправлять чужие спектакли или спасти плохую драматургию (to doctor the play): «Он мог за день сделать больше, чем Роберт Эдмонд Джонс или Старк Янг за год. У Болеславского-режиссера была невероятная легкость, он мог изящно поставить пьесу за день или два. У него была... потрясающая изобретательность и свобода»².

Кроме выпуска двух спектаклей вся первая половина сезона 1926/27 года связана с подготовкой Болеславского к постановке пьесы Г. Бюхнера «Смерть Дантона». Он сам сочиняет сценографию будущего спектакля, репетирует. Режиссер вдохновлен работой — никакая другая пьеса после пражского «Гамлета» не вызвала его столь страстной увлеченности. Нет сомнения, что Болеславскому было что сказать на тему революции, пусть даже французской. И анализ подготовительных материалов к масштабной постановке «Смерти Дантона», которая виделась как этапная в развитии Лабораторного театра, подтверждает это.

Однако в начале января 1927 года Болеславский получает предложение продюсера Р. Дженни перенести в Лондон его постановку «Король-бродяга», одну из наиболее удачных работ Болеславского на Бродвее. Отплыть в Старый Свет необходимо было 11 февраля.

¹ Regisseur's Course for Directors // The Dramatic School Department 1926–1927: [Brochure]. NY: The American Laboratory Theatre, 1927.

² Clurman H. Interview. 5 Nov. 1975. Цит. по: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 150.

Письмо продюсера ставит Болеславского перед дилеммой — бросить репетиции в «Лэб» и отказаться от выношенного замысла ради почти гарантированных лавров в Лондоне (спектакль к тому времени уже с успехом прошел в Нью-Йорке и по всей Америке) или остаться верным высоким принципам, столь страстно пропагандируемым им в беседах со студентами «Лэб», отказаться от коммерческого успеха и продолжить репетиции «Дантона» ради заветной творческой самореализации...

Выбор был нелегким.

22 января газеты сообщили, что следующей постановкой «Лэб» вместо «Смерти Дантона» Бюхнера станет «Гранит» Клеменс Дейн, премьера которого и состоялась 11 февраля 1927 года¹. Этот спектакль, поставленный Болеславским всего за 18 дней, окажется одной из самых успешных работ Лабораторного театра, он будет сыгран больше, чем любой другой, — 70 раз. А в ночь премьеры сам режиссер отплывет в Лондон...

Рецензии на «Гранит» захлебывались от восторга: «Ричард Болеславский создал шедевр режиссуры, используя все приемы, доступные драме, извлекая из пьесы максимум возможного»², «это наиболее яркий пример художественной режиссуры»³, «актеры Американского лабораторного театра предъявляют самую совершенную игру за все время их интересной работы»⁴. Как горько заметил Дж. Робертс, «несомненно, Болеславский понимал нью-йоркскую критику лучше, чем она понимала его»⁵, и ввиду своего отъезда поставил то, что наверняка могло принести успех, в том числе и коммерческий. И действительно, билеты на спектакли в «Лэб» были раскуплены мгновенно, и почти тут же поступили предложения играть «Гранит» на Бродвее.

28 февраля, в отсутствие Болеславского, спектакль был перенесен в небольшой бродвейский театр «Мейфейер» на 44-й Стрит — Лабораторному театру предлагали и большие залы, но без режиссера переносить туда «Гранит» не рискнули. К попытке Болеславского предотвратить перенос спектакля (25 февраля 1927 года он послал из Лондона телеграмму: «возражаю бродвейского показа точка если уже переносите постарайтесь — ричард»⁶) не прислушались.

В чем же был секрет такого успеха?

Мрачная мистическая драма К. Дейн о семейной паре, живущей на скалистом острове и промышляющей за счет потерпевших кораблекрушение, превратилась в постановке Болеславского в «исследование глубинных пластов характера»⁷. Взаимная ненависть супругов Джудит

¹ Эта пьеса английского драматурга Клеменс Дейн впервые была поставлена в Лондоне в 1926 году и стала крупным успехом Сибил Торндайк, исполнявшей главную роль.

² Zarkin N. "Granite" Opens at Lab. Theatre // New York Telegraph. 1927. 13 Feb.

³ Skinner D. R. Granite // Commonweal. 1927. 9 March.

⁴ Atkinson. B. J. The Play: What the Sea Spews Up // New York Times. 1927. 13 Feb.

⁵ Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 188.

⁶ Цит. по: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 189.

⁷ J. M. B. Geologic Survey of Character // Columbia Daily Spectator. 1927. Vol. L. No. 110. 16 March.



К. Дейн «Гранит». Лабораторный театр на сцене театра «Maufair», 1927. Просперо — Дж. Макреди, Джудит — Б. Танкок

(Б. Танкок) и Джордана (Г. Желлендре¹), намеренно подающих ложные сигналы маяка, вспыхнувшее чувство героини к приехавшему сводному брату мужа — Просперо (Дж. Макреди), ее мольба дьявольским силам об освобождении от постылого спутника жизни, появление inferнального Незнакомца (Р. Гордон²), гибель мужа, замужество за Просперо, ревность, таинственная смерть второго мужа — вся эта цепочка событий держала зрителя в непрерывном напряжении. Как вспоминал Френсис Фергюссон³, помощник Болеславского, а впоследствии и режиссер «Лэб», пьеса Болеславскому не нравилась, но «он точно знал, как ее ставить: он сумел использовать естественные внутренние напряжения внутри труппы и актерские подспудные страсти. Он поставил пьесу мастерски — атмосфера была столь плотной, что ее можно было резать ножом»⁴. Вовлечение зрителя достигалось порой самыми простыми постановочными приемами. «В «Граните»

есть странная дверь, — писал критик П. Хаммонд, — и то, закрыта она, открыта или просто приоткрыта, создает больше драматического напряжения, чем иные затратные постановочные усилия на Бродвее»⁵.

Про всех шестерых актеров, занятых в спектакле, критики писали, подробно останавливаясь на игре каждого, — и в описании отдельных

¹ Герберт Желлендре (Herbert Victor Gellendré) — много играл в «Лэб», потом ставил спектакли (только два — на Бродвее), преподавал. В 1931 году совместно с супругой Mildred Huhn (Sherman) основал «Repertory Playhouse Associates», которая в 1930–1950-е годы объединяла работу нескольких студий и летних театров (среди них Gellendré Theatre Studio, NY).

² Роберт Гордон (Robert H. Gordon, 1905–1963) — играл в «Лэб» (Петер Магнус в «И зазвучит труба», заглавная роль в «Докторе Кноке» и др.), в Гражданском театре (Тибальд, Яша в «Вишневом саду»). С конца 1930-х работал как режиссер, поставил около десятка бродвейских спектаклей.

³ Френсис Фергюссон (Francis Fergusson, 1904–1986), получивший образование в Гарварде и Оксфорде и начинавший помощником Болеславского в «Лэб», впоследствии стал виднейшим теоретиком драмы и критиком, специалистом по мифологии, особую известность получила его книга «The Idea of a Theatre» (1949) и перевод и комментарии «Поэтики» Аристотеля.

⁴ Fergusson F. Interview to J. W. Roberts 10 Nov. 1975. Цит. no: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 188.

⁵ Hammond P. «Granite», an Interesting Play by Clemence Dane, Prented Perfectly by the Laboratory Theatre // New York Herald Tribune. 1927. 12 Feb.

примет их игры видно, что к концу четвертого сезона Болеславский работал с актерами, уже воспитанными им в своей художественной вере.

В отсутствие Болеславского «Лэб» продолжал активную работу и сыграл еще одну премьеру — «Большое озеро» Л. Ригтса (премьеры — 11 апреля 1927 года, 11 представлений). Режиссером спектакля выступил актер Дж. Ауэрбах, помощь ему оказывала М. Успенская, в главных ролях были заняты Элен Кобурн, Гровер Бёрджесс и Стелла Адлер. Кроме четырех премьер сезона в репертуаре сохранялись и «Двенадцатая ночь» У. Шекспира, и «Плащ русалки» Э. Ривз-Трубецкой.

Репертуарный театр уверенно набирал силу.

Третий зрительский сезон: победы и поражения

Подготовка к третьему зрительскому сезону 1927/28 года, который должен был стать пятым в жизни «Лэб», была отмечена возрастающим напряжением между Мириам Стоктон и Болеславским. Она упрекает его в постоянном отсутствии в театре и выпуске наполовину готовых спектаклей, он сетует на постоянную необходимость «выбирать пьесы, дешевые в постановке», требует не уменьшить, как предлагает Стоктон, а увеличить количество стипендий для способных студентов.

В июле 1927 года Стоктон пишет Болеславскому письмо:

«Мой дорогой м-р Б. —

Невозможно и смешотворно пытаться построить достойный молодой театр без режиссера. Этот театр был создан для вас — хотите ли вы его? Желаете ли вы его вести как следует — или нет? Мы должны знать.

Думаю, вы не понимаете, как следует оценивать ту дружбу, которую многие американцы предложили вам и которую вы приняли, — щедрость финансирования, которое вы имели в течение пяти лет¹, не имеет равных в мире. Прошлой весной вы подписали письмо в адрес мисс Маккормик, которое в прямом смысле являлось контрактом с ней, Гербертом [Стоктоном] и мною, — и с тех пор вы нарушаете его и по духу, и по букве. Вы включились в другую работу и отдали деньги, жизнь и честь ваших многих друзей на милость бродвейскому продюсеру, известному тираничностью и полным отсутствием уважения к кому-либо, кроме самого себя. С момента репетиций “Соломенной шляпки” — а это было пятнадцать месяцев тому назад — вы срежиссировали пять бродвейских постановок², три месяца создавали собственную славу и три месяца были в Англии.

¹ Именно так написано у М. Стоктон: «в течение пяти лет», хотя «Лэб» был организован лишь осенью 1923 года.

² Любопытно, что в списке выявленных постановок Болеславского на Бродвее за период с апреля 1926 года по июнь 1927 года — т. е. за те пятнадцать месяцев, о которых пишет Стоктон, — можно обнаружить лишь один спектакль — «Сенсация!» (премьеры 4 января 1927 года). Это значит, что или Стоктон преувеличивает (но не настолько же!), или о ряде бродвейских постановок Болеславского нам ничего не известно.

В то же время взгляните на ту недостаточную и не доведенную до конца работу, которую вы вели в Лэб, хотя она имеет значительный и важный потенциал... не говоря уже о том, что это дело чести.

Мне кажется безнравственным ставить деньги других людей, доброе имя моего мужа и мое собственное... и жизни всех в Лэб в зависимость от человека, который отдает всех нас на милость м-ра Дженни...»¹.

Как тут не вспомнить замечание Шверубовича о Болеславском: «Он всегда всех предавал, всех бросал в трудную минуту...»².

Свое письмо Мириам Стоктон так и не отправила.

Хотя, наверное, она имела право так взволнованно расспрашивать Болеславского о будущем театра, который она создала для режиссера четыре года тому назад. Степень ее собственной приверженности «Лэб» была такова, что в один из кризисных моментов Стоктон уже готова была заложить собственный дом, лишь бы театр мог продолжать работать. В предстоящем сезоне хронические финансовые проблемы «Лэб» будут только увеличиваться, и в конце концов ей придется пойти на этот шаг³. Историки американского театра единодушны в том, что без самоотверженных организационных усилий М. Стоктон Лабораторный театр вряд ли просуществовал бы так долго⁴.

Прерванная выдержка из воспоминаний Шверубовича имеет такое продолжение: «...но было в нем что-то до такой степени чистое, невинное, правдивое, что все, даже уже раз им обманутые, верили ему и вновь готовы были идти за ним. Обаяние у него было какое-то неотразимое»⁵.

Так или иначе, но после объяснения с Болеславским Мириам Стоктон вновь впрягается в воз организационной работы.

Осенью 1927 года «Лэб» переезжает в шестое свое помещение — из здания бывшего пивного бара — в здание бывшей пивоварни в доме по 54-й Ист Стрит. Стоктон удалось достать денег, которые обеспечили «Лэб» наиболее удобное и просторное помещение за всю его историю, где театр и оставался до своего закрытия⁶.

В актерской труппе тоже происходит ряд изменений. Она сокращена, взят курс на ее профессионализацию. В «Лэб» приглашен возрастной бродвейский актер И. Саузер⁷ (впрочем, выразивший желание посещать

¹ Цит. по: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 192.

² Шверубович В. О людях, о театре и о себе. С. 498–499.

³ См.: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 193.

⁴ См.: Carnicke S. Stanislavsky in Focus. 2nd ed. P. 5.

⁵ Шверубович В. О людях, о театре и о себе. С. 498–499.

⁶ Бесконечные переезды «Лэб» — это лишь одно из проявлений постоянных финансовых трудностей театра. Меценатов или спонсоров актерской лаборатории в 1920-е годы было не так уж и много, и пройдут годы, прежде чем идея финансовой поддержки театральной школы, а не прибыльных постановок укоренится в американском сознании, что приведет к возможности долголетнего существования Актерской студии Страсберга.

⁷ Иоаким Саузер (Joaquin Souther) сыграл в двух спектаклях «Лэб» — «Много шума из ничего» (Леонато) и «У врат царства» (Карстен Йервен). В 1930-е годы играл на Бродвее, в том числе в двух спектаклях Ли Страсберга — «Обитателей много» (1937) и «Всё живое» (1938).



У. Шекспир. «Много шума из ничего». Лабораторный театр, 1927. Сцена из спектакля

и классы), рассматриваются и другие приглашения. В ряде случаев вновь записавшиеся студенты назначаются на небольшие роли в спектакли прежде членов вспомогательного состава, которые уже прошли длительную учебу в «Лэб», чем нарушается основной принцип театра-школы. Кроме того, отказываются от политики назначения нескольких составов, которая ранее имела в первую очередь педагогическую основу.

В сентябре 1927 года из театра уходит Стелла Адлер — «из-за финансовой ситуации в семье»; происходит конфликт Болея с Джорджем Ауэрбахом, прежде ведущим актером и опорой всей труппы, и в октябре 1927-го режиссер требует его ухода из театра; в декабре 1927 года Гровер Бёрджесс, один из наиболее популярных актеров труппы, пишет небрежное письмо, сообщающее о болезни и переходе в «Нейбохуд». Досадные по отдельности, в сумме эти события предстают сигналами внутреннего неблагополучия.

И премьера шекспировской пьесы, работа над которой была начата еще в прошлом сезоне, но была прервана отъездом Болеславского в Лондон, подтверждает это. Спектакль «Много шума из ничего» Шекспира (премьера — 18 ноября 1927 года, 22 представления), несмотря на то, что критика находила в нем равно достоинства и недостатки, вызвал серьезную неудовлетворенность внутри самого театра. Как пишет педагог по речи Констанс Маклейн (MacLain), «целая группа студентов нового набора даже взбунтовалась в прошлый четверг»¹ из-за того, что на сцену Лабораторного театра была допущена такая плохая сценическая речь. Спектакль не спасает и интересный режиссерско-педагогический замысел Болеславского, который противопоставлял новую постановку предыдущей

¹ McLean C. Letter to R. Boleslavsky. 19 Nov. 1927. Цит. по: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 200.



К. Гамсун «У врат царства». Лабораторный театр, 1927. Сцена из спектакля

шекспировской работе «Лэб» и предлагал студийцам новый жанровый подход к Шекспиру. Делясь своими планами, Болей писал, что «Двенадцатая ночь» — это «шумная шутка, карнавал, маскарад», это «фокстрот джаз-бэнда», в то время как «Много шума» — «счастливая и стильная любовная серенада. Первая [пьеса] это взрыв смеха, вторая — улыбка наслаждения»¹. Тем не менее «стилизованная игра актеров на фоне изысканных декораций была испорчена ужасной дикцией»². Спектакль был снят с репертуара и несколько недель репетировался помощниками Болеславского Ф. Фергюссоном и Ш. Уайт, прежде чем вернуться к зрителю.

В начале зимы выпустили «У врат царства» К. Гамсуна (премьера — 8 декабря 1927 года, 17 представлений), Болеславский приехал только на выпуск и тут же уехал из города для финальных репетиций мюзикла «Белый орел». Положительная рецензия «Нью-Йорк Таймс» отмечает «одно превосходное и одно хорошее исполнение (Элина Карено — Ф. Хаус и Ивар Карено — Г. Бёрджесс соответственно. — С. Ч.)... а что касается небольших ролей, остается желать состава получше, чем любители-профессионалы м-ра Болеславского»³. Похоже, идеалы коллективного ансамблевого театра, вдохновлявшие «Лэб» при его создании и продемонстрированные в спектаклях первого сезона, начинали утрачиваться.

Однако следующий спектакль — пантомима А. Шницлера «Брачное покрывало» (премьера — 26 января 1928 года, 48 представлений) — оказался удачей — и зрительской, и творческой⁴. Обращение к литературному

¹ *Boleslavsky R.* Letter to H. Stockton. 6 June 1926. Цит. по: *Roberts J. W.* Richard Boleslavsky... P. 180.

² *Roberts J. W.* Richard Boleslavsky... P. 200.

³ *Laboratory Theatre Acts Norwegian Play // New York Times.* 1927. 9 Dec. P. X 4.

⁴ См.: *Sullivan L.* Arthur Schnitzler's "The Bridal Veil" at the American Laboratory Theatre // *Dance Research Journal.* 1993. Vol. 25. No. 1. P. 18.

материалу, ставшему основой спектаклей-манифестов Мейерхольда и Таирова¹ в их полемике с искусством МХТ, в театре, пропагандирующем в Америке систему Станиславского, весьма примечательно и характеризует вектор интересов Болеславского, направленный в сторону «вахтанговской театральности». Разумеется, здесь сказался и опыт работы Болеславского над музыкальными пантомимами в Театре Марии Кузнецовой и над бродвейским спектаклем-пантомимой Рейнхардта «Миракль».

Постановку «Брачного покрывала» поручили постоянному педагогу танца «Лэб» Е. Андерсон-Иванцовой, в прошлом балерине Большого театра, много работавшей с балетмейстером А. Горским (его имя неизбежно вспоминают, говоря о проникновении идей Станиславского в балетный театр)². Ее работа над спектаклем началась с необычного конфликта внутри постановочной группы. Вот как Ф. Фергюссон вспоминал его кульминацию: сцена Лабораторного театра, разбросанные эскизы художника Джеймса Рейнольдса³, кругом притихли возбужденные студенты и актеры «Лэб». А сам Болеславский... стоит на коленях перед Елизаветой Андерсон.

Эта необычная мизансцена стала неизбежной, потому что все другие способы убедить Андерсон были Болеславским исчерпаны — хореографу решительно не нравились эскизы Рейнольдса, по ее мнению, они были «статичными и “не трогали”»⁴. А режиссер был уверен в выразительности костюмов и сценографии Рейнольдса, с которым он уже сделал ряд спектаклей на Бродвее, где «его оформления снискали восхищение их роскошной красотой и мастерской цветовой гаммой»⁵. Думается, Болеславский, обогащенный опытом совместной работы с Л. Бакстом, ясно видел пути достижения художественного единства будущего пластического спектакля: костюмы и сценография Рейнольдса давали возможность слияния оформления, света и хореографии — и потому продолжал настаивать.

¹ Пьеса Артура Шницлера «Подвенечная фата Пьеретты» (“Der Schleier der Pierrette”) была поставлена Всеволодом Мейерхольдом под названием «Шарф Колумбины» в 1910 году в петербургском Доме интермедий и Александром Таировым под названием «Покрывало Пьеретты» в Камерном театре в 1914 году.

² Елизавета Андерсон-Иванцова (1890–1973) по окончании московского императорского хореографического училища (училась у М. Мордкина и В. Тихомирова) с 1906 по 1918 год танцевала в труппе Большого театра, среди ее партий — Евника (балет «Евника и Петроний»), Одетта-Одиллия («Лебединое озеро»), Аврора («Спящая красавица»). Постановка «Брачного покрывала» стала важным этапом в становлении американской судьбы Андерсон-Иванцовой. Через год она получила приглашение поставить в Метрополитен-опере «Свадебку» Стравинского (1929, художник С. Судейкин, дирижер Л. Стоковский). А в 1938 году организовала в Нью-Йорке свою школу, не затерявшуюся среди других русских школ (ее ученицами были Алисия Алонсо и Розелла Хайтаур).

³ Джеймс Рейнольдс (James Reynolds, 1892–1957) начал работу в театре в 1920 году, в 1922–1923 годах выпускал спектакли знаменитого ревю «Безумства Зигфелда» (“Ziegfeld Follie”).

⁴ Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 203–204.

⁵ James Reynolds // Bordman G., Hirschak T. The Oxford Companion to American Theatre. Oxford University Press, 2004. URL: <http://www.answers.com/topic/james-reynolds-american-theater> (дата обращения 15.08.2011).



А. Шницлер «Брачное покрывало».
Лабораторный театр, 1928. Два костюма
и декорация 1 акта. Эскизы Дж. Рейнольдса

Однако гордая прима Большого театра не растаяла от напора обычно неотразимого Болеславского. И тогда руководителю «Лэб» пришлось прибегнуть к последнему средству, словно заимствованному из опыта времен Первой студии, — к голосованию коллектива. И когда студийцы проголосовали «за» эскизы, Андерсон вынужденно подчинилась¹.

По иронии судьбы после премьеры критика будет говорить в первую очередь именно о сценическом решении площадки и выразительности костюмов. Старк Янг отмечал «изысканность и свежесть сценографии и костюмов»². Оливер Сейлер (побывавший в Москве и Петрограде в 1917 году и издавший книгу о русском театре, в которой, кстати, писал об Андерсон на сцене Большого³) особо отмечал координацию между работой художника Рейнольдса и хореографией Андерсон-Иванцовой⁴. Прав был менеджер «Лэб» Р. Олдрич, после первого взгляда на эскизы предсказавший, что именно «благодаря костюмам и оформлению, которые предложил м-р Джеймс Рейнольдс, “Покрывало” будет в буквальном

смысле пиршеством для глаза и чем-то совершенно необычным и новым для Нью-Йорка»⁵.

¹ Возможной причиной упорства хореографа был и тот факт, что Андерсон уже пробовала ставить «Покрывало Пьеретты» в 1922 году в Берлине в театре «Кикимора». Наталья Гончарова сделала для этой постановки эскизы декораций и костюмов. Так что, вероятнее всего, Андерсон находилась в плену предыдущего сценографического решения. Вообще же стоит отметить, что балету-пантомиме Шницлера везло на художников, которые его оформляли, — к упомянутым уже именам добавим Н. Сапунова, С. Судейкина, А. Арапова, А. Экстер.

² Young S. As the Weeks Pass // The New Republic. 1928. 22 Feb. P. 19.

³ См.: Saylor O. M. The Russian Theatre. NY: Brentanos, 1922. P. 108–109.

⁴ См.: Saylor O. M. Play of the Week // Saturday Review of Literature. 1928. 18 Feb. P. 611.

⁵ Aldrich R. S. Letter to H. Stockton. 6 Jan. 1928. Цит. no: Sullivan L. Arthur Schnitzler's "The Bridal Veil" at the American Laboratory Theatre // Dance Research Journal. 1993. Vol. 25. No. 1. P. 15.

В целом же «Покрывало» оказалось новаторским спектаклем по многим параметрам. Одна из рецензий вышла с характерным названием — «Американский лабораторный театр знакомит Америку с пантомимой»¹. Спектакль действительно воспитывал драматического зрителя, формировал, как сказал обозреватель журнала “Theatre Arts Monthly”, умение *слушать глазами*.

Драматический балет-пантомима, представленный в «Лэб», производил впечатление «странного и причудливо раскрашенного сна». Сюжет Шницлера, рассказывающий о бедном Скульпторе, лишившем себя жизни, когда его Невеста вышла замуж за богатого, давал возможность для неожиданных и острых пластических решений. (Пьеро, Пьеретта и Арлекин из сценария Шницлера стали в спектакле «Лэб» Скульптором, Невестой и Женихом, причем если Пьеро был художником, то главный герой американского спектакля стал именно Скульптором, и этот сдвиг позволил развить новые пластические мотивы постановки.) Пантомима вторгалась на территорию танца, движенческая партитура актеров, в особенности в сцене свадебного бала, на котором появлялся призрак Скульптора, отличалась изысканной стилизованностью и была решена с изяществом балетного театра. Драматическим актерам приходилось думать о пластике рук, кистей, о ракурсах головы. Здесь им действительно помогали костюмы художника — взмахам рук исполнителей вторили движения огромных манжетов их камзолов, фижмы платья, трепетно колыхающиеся от каждого движения, словно приоткрывали состояние души актрисы, а кантилена движений Невесты словно продлевалась ее летящим шарфом.

В сцене бала сталкивались два хореографических языка: гротескный танец гостей контрастировал с эфемерностью пластики призрака. А в последней сцене, когда разгневанный Жених достигал Невесту в квартире Скульптора и видел его мертвое тело, он сперва предполагал, что тот спит, и пытался атаковать своего соперника. И этот поворот сюжета давал возможность организовать напряженную, полную драматизма сцену.

Многие рецензенты отмечали успехи танцовщиков-актеров в ансамблевом существовании, что не могло не восприниматься американской критикой как признак принадлежности к школе Станиславского². Среди исполнителей главных ролей критики отмечали Гарольда Хехта (Скульптора): «...его талант выявляется в каждом движении, и более всего в той странной, не поддающейся определению погруженности, даже благоговенности от каждого сценического движения — это качество выделяет его из всего коллектива»³.

¹ Anonymous. American Laboratory Theatre Introduces Pantomime in America // New York Times. 1928. 27 Jan. P. 15.

² См.: Young S. As the Weeks Pass // The New Republic. 1928. 22 Feb. P. 18–19; Saylor O. M. Play of the Week // Saturday Review of Literature. 1928. 18 Feb. P. 611.

³ Young S. As the Weeks Pass // The New Republic. 1928. 22 Feb. P. 19. Стоит отдать должное прозорливости американского драматического критика при оценке первых шагов на сцене

Культура постановки Лабораторного театра, по мнению С. Янга, была «в двадцать раз выше», чем в некоторых успешных бродвейских шоу, потому, что «она была гораздо точнее, профессиональнее и полнее с точки зрения соединения пластики, стиля и техники, чем пантомима или хор Метрополитен-оперы»¹. Ему вторил критик Р. Литтелл: «...вся вещица была поставлена Элизабет (именно так. — С. Ч.) Андерсон-Иванцовой с таким искусством, энергией и чувством стиля, что заставляла вспоминать дюжину последних бродвейских постановок как любительские»².

Вообще именно Роберт Литтелл оставил наиболее содержательное описание спектакля. В статье для "New York Evening Post" он писал: «Спектакль "Брачное покрывало" — соединенный мисс Андерсон-Иванцовой в единое целое так деликатно, так ясно, как будто это рисунок на стекле, — кажется недостижимым, фантастическим, нереальным. Он не похож на разбавленные фантазии или некую приукрашенную реальность, к которым мы привыкли в пантомиме. Спектакль цельный, он выдержан в одном ключе, и его поэтическая отстраненность доходит до нас с большой силой и красотой»³. И продолжает: в сцене бала «постоянно меняющийся рисунок радостно одетых пар, танцующих на нескольких уровнях сцены, танцующих на нас, танцующих от нас, танцующих везде, бегущих в элегантно организованном переполохе, соединяет две обрамляющие сцены вместе и дает разнообразие всей пантомиме, не нарушая ее основного настроения»⁴. Р. Литтелл описывает «танцевальный шаг, быстрые перемены, переливающиеся движения и грациозную энергию этой сцены, в которой грустная тревога героев, безрассудная ясность и новое их отчаяние были выражены одним лишь наступлением и отходом танцующих фигур так тонко, что это стало чем-то совершенно новым в искусстве театра (читай: драматического театра — С. Ч.)»⁵.

Из этого свидетельства видно, что эмоциональное воздействие на зал осуществлялось не только актерскими средствами выразительности, но и средствами чисто танцевально-композиционными, хореографическими. Затея Болеславского, Андерсон и Рейнольдса привела к успеху: танец и пластика проникли на территорию драмы, а драма породнилась с балетом. Спектакль внес важное разнообразие в формы воспитания драматических актеров, а творческий спор балетмейстера и художника привел в конечном счете к единодушно отмечаемой критикой художественной целостности спектакля.

двадцатилетнего исполнителя роли Скульптора. Ведь, как мы уже писали, впоследствии Гарольд Хехт несколько лет работал танцовщиком труппы Марты Грэм.

¹ Young S. As the Weeks Pass // The New Republic. 1928. 22 Feb. P. 19.

² Littell R. Two on the Aisle // New York Evening Post. 1928. 13 Feb. Цит. по: Sullivan L. Arthur Schnitzler's "The Bridal Veil" at the American Laboratory Theatre // Dance Research Journal. 1993. Vol. 25. No. 1. P. 18.

³ Ibidem. P. 17.

⁴ Ibidem. P. 18.

⁵ Ibidem.

Этот вывод подтверждает О. Сейлер: «Шницлеровский бесхитростный пересказ легенды Пьеро, Пьерреты и Жениха и музыка Донаньи прочно спаяны хореографией. Любовный союз двух искусств для создания третьего благословляется и доводится до совершенства костюмами Джеймса Рейнольдса»¹. И оглянувшись на тернистый путь к гармонии муз, которая в итоге царила в премьерном спектакле, остается только еще раз оценить прозорливую настойчивость художественного руководителя «Лэб»².

Сезон Лабораторного театра 1927/28 года завершился постановками двух французских пьес в режиссуре Болеславского. Первая из них, «Доктор Кнок» Ж. Ромена, переведенная Х. Гренвилл-Баркером (преьера — 27 февраля 1928 года, 23 представления), вызвала у нью-йоркской критики сравнение — причем не в пользу постановки Болеславского — со спектаклем Луи Жюве. Его «Кнок, или Торжество медицины», поставленный в 1923 году, с успехом шел в Париже, а впоследствии был признан одним из самых ярких созданий французского режиссера и актера, который играл Кнока всю свою жизнь³.

Анекдотическая история о докторе, который убедил всех здоровых жителей городка в болезни, не осознаваемой ими и от этого еще более опасной, была рассказана Ж. Роменом в стилистике «рационалистично и жестко сконструированной»⁴. И в блестяще выстроенном спектакле Жюве не было «места для игры воображения, ничто не отбрасывало тени — во всем твердость, плотность, определенность», даже «сухость» и «упрощенный геометризм»⁵. Язык жестов самого Жюве–Кнока был отточен до совершенства, «это был род магнетизма», доктор-шарлатан «овладевал мыслями пациентов и в то же время смаковал собственное мастерство»⁶.

Спектакль «Лэб» перевел сатирическую комедию, которую в Париже играли достаточно реалистически, в «причудливый гротеск» с шаржированной пластикой и яркими гримами актеров, что показалось многим обозревателям недопустимым своеволием по отношению к пьесе. Хотя один из критиков отмечал, что отличающаяся «бесшабашным юмором» постановка Болеславского «чрезвычайно современна по своему замыслу, сценографии и характеристике персонажей... И при этом спектакль — не

¹ Saylor O. M. Play of the Week // Saturday Review of Literature. 1928. 18 Feb. P. 611.

² Ранняя и более подробная версия раздела о «Брачном покрывале» была напечатана в качестве статьи. См.: Черкасский С. Д. Союз балета и драмы: пантомима «Брачное покрывало» Шницлера в Лабораторном театре Ричарда Болеславского // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2011. № 2 (26). С. 253–263.

³ Спектакль Луи Жюве (1887–1851) выдержал 1440 представлений, дважды по пьесе Ж. Ромена снимались фильмы — в 1933 и в 1951 годах, и оба раза Кнока играл Жюве. Именно благодаря его исполнению имя Кнока стало во Франции нарицательным.

⁴ Финкельштейн Е. Л. Картель четырех. Л., 1974. С. 126.

⁵ Там же.

⁶ Liebowitz-Knapp B. Lois Jouvet — Man of the Theatre. NY, 1957. P. 85. Цит. по: Финкельштейн Е. Л. Картель четырех. С. 128.

просто клоунада, но содержит мудрое знание и верность жизни»¹. А обозреватель Барклай Маккарти даже счел, что «Болеславский достиг своего наивысшего результата в этом сезоне, поставив пьесу, имеющую склонность к тяжеловесности, в легкой и эксцентричной форме»². Но большая часть рецензентов критиковали постановку именно за жанровый сдвиг, произведенный Болеславским.

Так, Б. Аткинсон отдает дань мастерству режиссера, но не признает его постановочное решение правомочным. Критик утверждает: «М-р Болеславский имеет идеальные качества умелого руководителя, он всецело контролирует все элементы постановки, как это может лишь хороший режиссер. Стиль актерской игры, костюмы и оформление сцены — все несет печать его индивидуальности. И его любовь к яркой актерской игре, его непосредственность и готовность к комическому шутовству, его нелюбовь к сухим, лишенным “воздуха” постановкам — все это приводит к той спонтанности, которую мы все так ценим в национальной драме»³. И тем не менее, при всей целостности спектакля-фарса Болеславского, Аткинсон не принимает его «сатирически-памфлетного оформления, огромных ножей и пил... накладных носов, клоунских штанов и огромных усов». Не принимает именно из-за перевода «интеллектуального фарса» в бурлескный балаган и, заочно сравнивая спектакль «Лэб» со спектаклем Жюве, который он, как и большинство нью-йоркских критиков знал лишь по прессе, утверждает, что «перевод тонкого остроумия в низкую комедию делает спектакль тяжелым и скучным»⁴.

С тех же позиций критикует постановку и П. Хаммонд: «М-р Болеславский... изменил оформление пьесы... Говорят, в Париже она была поставлена в нормальных декорациях, но на 54-й Стрит и костюмы, и оформление футуристические, напоминающие вам о блестящей истерии “Летучей мыши”. Полагаю, что эта замена неблагоприятна»⁵.

Отзывы прессы задели Болеславского, обычно равнодушного к приговорам рецензентов, и он написал открытое письмо — не в защиту спектакля, а о своем понимании режиссерского авторства и, соответственно, режиссерского плагиата. Энергия этого письма выявляет строителя театра, озабоченного не столько успехом своего спектакля, сколько процессами, происходящими в американском театре в целом.

«Почему мы обязаны ставить “Доктора Кнока” точно так же, как он был поставлен в Париже? — вопрошает Болеславский. — Даже если их постановка была в тысячу раз лучше, чем наша, — в чем смысл этого? Мы что, должны быть лишь импортерами зарубежной продукции и ничем более? Неужели вас удовлетворит репродуцирование даже лучшего качества? И неужели вы всерьез полагаете, что репродуцирование парижско-

¹ Doctor Knock // New York Sun. 1928. 24 Feb.

² McCarty B. V. Dr. Knock // Billboard. 1928. 3 March.

³ Atkinson B. The Play: Buffoonery III-Advised // New York Times. 1928. 24 Feb.

⁴ Ibidem.

⁵ Hammond P. The Theatres // New York Harold Tribune. 1928. 28 Feb.

го успеха будет то, что нужно и что подойдет условиям театрального Нью-Йорка? Для меня лично это вопрос огромной важности. Право постановщика существует только в Германии и в России... Никто и не слышал о нем в Нью-Йорке»¹. И далее: «Проблема заключается в том, что здесь, в Америке мы не хотим дать молодому поколению художников возможность реализовать на сцене их мечты и видения, а молодому поколению актеров — возможность найти свой путь к объединению с новыми художественными течениями. Когда приезжает Рейнхардт, мы все восторгаемся, но я могу показать вам тысячи примеров рейнхардтовских приемов, разбросанных по всему американскому театру, в особенности в водевилях, и никто не восхищается ими»².

Не менее энергично комментирует Болеславский столь острый для американского театра вопрос понимания реализма, противопоставляя реализм *натуралистический* и реализм *художественный*: «Один из Ваших коллег, — обращается он к критику Джону Андерсену, — заканчивает свою критику спектакля обвинением, что я показал на сцене почки и микробы, которых не существует ни на море, ни на суше. Он что же, хотел, чтобы я поместил настоящие человеческие почки в банку со спиртом и выставил их на столе на обозрение публики? Боже всемогущий, до чего доходит бессмысленная погоня за реализмом в театре! ...И давайте условимся, о чем мы говорим. Во-первых, необходимо согласиться, что в театре нет и не может быть реалистических персонажей в чистом виде. Реалистический персонаж — это нечто противоречащее самой идее театра. Это невозможно. Это безнадежно»³.

В попытке оценить, на чьей же стороне была истина в этом споре критики и Болеславского о возможности и плодотворности сдвига жанра спектакля по отношению к его драматургическому первоисточнику, стоит обратить внимание на замечание исследователя творчества Л. Жюве. По мнению Е. Финкельштейн, «Доктора Кнока» «можно назвать преддверием брехтовской “Карьеры Артуро Уи”, в котором пока еще было больше смешного, чем трагического, которое пророчески указывало на опасность, принесенную инфляцией идеалов и убеждений: ослабление способности людей сопротивляться навязываемым им идеям...»⁴. Не исключено, что решение пьесы Романа Болеславским, которое является, пожалуй, наиболее фарсовым решением среди его спектаклей, поставленных в «Лэб», рвалось именно к брехтовскому масочному кабаре, предчувствуя новые формы, заложенные в «хорошо сделанной» французской комедии.

Страстное письмо-отповедь, написанное Болеславским, опубликовано так и не было — Герберт Стоктон и Совет директоров «Лэб» побоялись, что открытая полемика с критикой может повредить театру

¹ *Boleslavsky R.* Letter to J. Anderson. 27 Feb. 1928. Цит по: *Roberts J. W.* Richard Boleslavsky... P. 205.

² *Ibidem.* P. 206.

³ *Ibidem.*

⁴ *Финкельштейн Е. Л.* Картель четырех. С. 129.



Художник Р. Э. Джонс, актриса Р. Нельсон и режиссер Р. Болеславский в период работы над спектаклем «Мартина». 1928

в ответственный момент фандрайзинговой кампании.

Однако следующая премьера «Лэб» — «Мартина» Ж. Ж. Бернара (преьера — 4 апреля 1928 года, 16 представлений) — стала успешной демонстрацией поэтического реализма, который был подвластен Болеславскому и был столь далек от привычного американцам натуралистического реализма. Пьеса представляла собой простую историю, рассказанную тоже крайне просто: крестьянская девушка полюбила приезжего парня, который ее даже не заметил, а она не решилась признаться; он уезжает, она выходит замуж за другого, нелюбимого, и готовится к пустой, безрадостной жизни...

Постановка «Мартины», согласно Дж. Робертсу, стала той работой, где Болеславский в полной мере «смог на практике реализовать свою убежденность, что художественное единство спектакля может возникнуть лишь в сотворчестве режиссера, художника и актера»¹. Художником и союзником

режиссера здесь стал Р. Э. Джонс, который после сотрудничества с Болеславским на выпуске «Святого» часто выступал с различными лекциями в «Лэб». В заглавной роли дебютировала Рут Нельсон², будущая участница театра «Груп». Она вспоминала ежедневное присутствие Джонса на репетициях, его умение подобрать тот единственный костюм, который и был нужен для роли, ненавязчивость и мягкость подсказок Болеславского актерам и общую атмосферу нежности, взаимного внимания и любви, царившую в работе над спектаклем³. (Для раскрытия творческих возможностей самой Нельсон такой подход к репетиционному процессу оказался определяющим, ведь незадолго до этого молодая актриса готова была бросить «Лэб» из-за резкости педагогического стиля Успенской.)

Вклад Джонса в создание спектакля «Мартина» и шире — в творческое развитие Лабораторного театра, его актеров и даже Болеславского — дей-

¹ Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 207.

² Рут Нельсон (Ruth Nelson, 1905–1992) — начала театральную карьеру в «Лэб», играла в 17 из 22 спектаклей «Груп», включая его первый и последний спектакль, потом играла на Бродвее, в 1940-е и 1960–1980-е снималась в кино.

³ См.: Nelson R. Interview to J. Roberts. 2 Jan. 1976. Цит. по: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 207.

ствительно был принципиален. Чтобы оценить его влияние, сделаем небольшое отступление об этом художнике, пожалуй, наиболее ярком представителе движения «новой сценографии» (*The New Stagecraft*¹).

Возникновение «новой сценографии» связано с движением «малых театров», хотя далеко не исчерпывается им. Испытав влияние идей Крэга, Аппиа, Рейнхардта (иногда напрямую стажировавшись у них), почерпнув идеи немецкого экспрессионизма, новые американские художники заявили о себе на выставке ноября 1914 года, состоявшейся в пустующем складе на Пятой Авеню. Именно здесь режиссер и продюсер Артур Хопкинс увидел стилизованные под плакаты Тулуз-Лотрека эскизы декораций Роберта Эдмонда Джонса (1887–1954) и пригласил его для сотрудничества с прославленным английским режиссером Х. Гренвилл-Баркером. И постановка «Человек, который женился на немой» А. Франса, оформленная Р. Э. Джонсом, премьера которой состоялась в январе 1915 года, не только положила начало долгому сотрудничеству Джонса и Хопкинса («Ричард III» и «Гамлет» с Дж. Барримором, пьесы О'Нила и пр.), но оказалась поворотным моментом в истории американской сценографии от «буквального реализма к творческому мышлению»².

Художественный почерк Р. Э. Джонса, недавнего выпускника Гарварда, дебютанта на Бродвее, был заявлен со всей определенностью. Стильность установки и костюмов («соотношение между линией, цветом, формой и костюмами было изящно сбалансировано»³), их лаконизм («Джонс проявил свойственную ему удивительную способность опускать незначительное, придавая тем самым значимость оставленному»⁴), цветовая изощренность спектакля (он напоминал «очаровательный персидский рисунок»⁵), игра с пространством (два первых зрительских ряда и ложи у сцены стали игровой территорией) — все в работе Джонса противопоставляло себя «фотографическому» реализму, царившему в тот момент на бродвейской сцене и нашедшему наивысшее выражение в спектаклях Беласко.

Именно в практике Р. Э. Джонса и других «новых сценографов» оформление спектакля стало, по его собственным словам, «не фоном, а средой для действия»⁶. Эти художники предложили новый уровень диалога с режиссером, когда сценография уже содержала, а порой и определяла концепцию

¹ Заметим, что *stagecraft* переводится с английского как *искусство (мастерство) постановки спектакля*, а потому это понятие охватывает и мастерство драматурга, и мастерство режиссера, и мастерство художника. Однако *The New Stagecraft* традиционно переводится как «новая сценография». Хотя расширительный перевод точнее бы отвечал сути театрального процесса 1920-х, ведь «новые сценографы» не только оформляли спектакль, но часто выступали и как его режиссеры, при этом активно интересуясь и «новой драмой».

² *Mielziner J. Designing for the Theatre*. NY: Ateneum, 1965. P. 5.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Jones R. E. The Dramatic Imagination: Reflections and Speculations on the Art of the Theatre*. NY: London: Routledge, 2004. P. 3. (См. также первое издание книги: *Jones R. E. The Dramatic Imagination*. NY: Duell, Sloan, and Pearce, 1941. P. 23–24.)



Ж. Ж. Бернар «Мартина». Лабораторный театр, 1928. Сцены из спектакля

спектакля, но при этом была направлена на выявление актера. Ведь Джонс был убежден, что «исключительной целью искусств оформления сцены, создания костюмов, света является... увеличение природной силы актера»¹. То есть, несмотря на художественную изощренность «новой сценографии», самым главным для Джонса было выявить актерскую индивидуальность.

Широта взглядов художника позволила ему стать центральной фигурой американского театрального процесса 1920–1930-х годов. Он оформил многие этапные спектакли в театрах «Провинстаун», «Гилд», сотрудничал с ведущими режиссерами и драматургами, не только оформлял, но и режиссировал пьесы О'Нила², выступал с теоретическими статьями, формулирующими место и задачи сценографии в спектакле. В 1922 году Р. Э. Джонс и его соратник, критик К. Макгоуэн выпустили книгу «Континентальная сценография»³, ставшую настольной для многих практиков театра⁴, центральное место в которой отводилось анализу идей экспрессионизма. Теоретические воззрения и практика Джонса серьезно повлияли на многих американских художников следующего поколения, некоторые начинали как его помощники-чертежники и ученики — Джо Мильцинер (1901–1976), Мордехай Горелик (1900–1976), Борис Аронсон (1900–1980) и др.

¹ Jones R. E. *The Dramatic Imagination: Reflections and Speculations on the Art of the Theatre*. P. 8.

² Созданный в 1923 году Р. Э. Джонсом в содружестве с О'Нилом и критиком К. Макгоуэном «Экспериментальный театр» (Experimental Theatre) за три года существования осуществил семь постановок пьес Юджина О'Нила — среди них «Любовь под вязами», где Джонс был и режиссером и художником, а также американская премьера пьесы А. Стриндберга «Соната призраков».

³ Jones R. E., Macgowan K. *Continental Stagecraft*. NY: Harcourt, Brace, 1922.

⁴ Ли Страсберг называет эту книгу среди основных, сформировавших его театральное мировоззрение. Забегая вперед, скажем, что идеи Джонса и «новой сценографии» были хорошо знакомы Страсбергу не только по книгам и лекциям Джонса в Лабораторном театре или зрительским впечатлениям двадцатых годов. Один из первых спектаклей театра «Груп» «Ночь над Таосом» он поставил вместе с самим Джонсом, здесь же Страсберг сотрудничал с М. Гореликом (который в первые пять лет «Груп» был основным художником театра) и Б. Аронсоном. Это сотрудничество было чрезвычайно плодотворным для Страсберга-режиссера и не могло не повлиять на его творческие взгляды.



Ж. Ж. Бернар «Мартина». Лабораторный театр, 1928. Сцены из спектакля

Так к началу 1920-х годов американские художники перестали быть просто подражателями Крэга или Аппиа, они вышли на просторы собственного самоценного творческого эксперимента, который соединял в себе «крэговский театральный символизм с последующими экспрессионистскими веяниями... и поиски образов сценической архитектуры как обобщенного места действия»¹. В. И. Березкин, автор многотомной монографии «Искусство сценографии мирового театра», рассказывая об огромных, источающих лучи света масках ведьм, вознесенных Джонсом над миром копошащихся людей в «Макбете» 1921 года², или описывая гигантский кратер, образованный ступенями круглого амфитеатра в макете Н. Бел Геддеса к постановке «Божественной комедии» Данте (1921)³, подчеркивает, что они навсегда «вошли в историю сценографии мирового театра XX века»⁴.

Важно отметить, что Джонс, как и все художники «новой сценографии», своей программной борьбой за расширение возможностей театра ставил актера в новые условия и невольно расширял территорию применимости системы Станиславского.

В рассказе о работе над «Мариной» Рут Нельсон достаточно точно передала суть поэтического реализма Р. Э. Джонса и описала его «простые, точнее даже аскетические»⁵ декорации. Этот художник, вспоминала Нельсон, «мог поставить одно лишь дерево, но, когда он по-особенному освещал его, перед вами открывался целый мир. Там был фермерский дом и внутри стоял настоящий комод, и все выглядело именно как ферма, но там был лишь один предмет, не несколько. Сделано это было так просто, что поражало. Свет был неземной, его, конечно же, сделал тоже

¹ Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. Кн. 2: Первая половина XX века. М., 1977. С. 430.

² Там же.

³ Там же. С. 395.

⁴ Там же.

⁵ Nelson R. Interview to J. Roberts. 2 Jan. 1976. Цит. по: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 208.



Ж. Ж. Бернар «Мартина». Лабораторный театр, 1928. Мартина — Р. Нельсон

Джонс. И то, что он сотворил светом с этим деревом, вряд ли возможно будет когда-либо повторить»¹.

Любопытно, что и критика писала о компонентах спектакля не как обычно — по отдельности о постановке, об оформлении и об актерской игре. Напротив, все отмечали единомыслие и взаимную творческую поддержку создателей спектакля.

Статья «“Мартина” обнаруживает потрясающую молодую актрису» даже сравнивала Рут Нельсон с начинающей Дузе. «Болеславский, несомненно, мастерски режиссировал актрису, — пишет критик, — и, благодаря им обоим, ее Мартина почти безукоризненна. Эта интереснейшая роль для начинающей актрисы, с быстрым переходом от застенчивой девочки к страдающей девушке и к замужней крестьянке, коснеющей эмоционально и физически, и мисс Нельсон схватила суть в каждую минуту постановки. Она понимает раз-

витие роли, она чувствует его, и она воплощает его»². Другой критик подхватывает: «Ее смущенная, страдающая, но безответная Мартина становится не девушкой из пьесы, даже не просто девушкой из настоящей жизни, но безжалостной картиной всех нас. *Характер приобретает черты всеобщности* (курсив мой. — С. Ч.). Автор и актриса намеренно соединяют свои усилия, чтобы ранить нас... Сценическое оформление, темпы жизни спектакля — все подчинено (настроено как музыкальный инструмент) скромности и простодушию центрального персонажа. <...> Режиссура и исполнение доставят истинное наслаждение думающим театралам»³. Мало какой критик выявил столь ясное понимание художественных целей руководителя «Лэб».

Сезон 1927/28 года Болеславский заканчивал, несмотря на неудачу шекспировского спектакля и скромный коммерческий успех других постановок, полный надежд и интересных планов на следующий год. Его планировалось посвятить исключительно американской драматургии. Апрельская статья Ф. Фергюссона, опубликованная в издании театра «Партер», словно напоминала самому «Лэб» и его зрителям об одной из изначальных задач театра — укоренении на американской почве, воплощении американского репертуара и раскрытии национального менталитета. «Если Болеславский и наиболее обещающие драматурги Америки заинте-

¹ Nelson R. Interview to J. Roberts. 2 Jan. 1976. Цит. по: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 208.

² Hall L. "Martine" Brings Out a Striking Young Actress // New York Telegram. 1928. 5 Apr.

³ M. C. D. "Martine" at the Laboratory // New York Graphic. 1928. 5 Apr.

ресуются друг другом, в выигрыше окажутся обе стороны», — писал помощник Болеславского¹.

К концу сезона 1927/28 года Болеславский получил двух мощных союзников для реализации этих планов. После работы над «Мартиной» Р. Э. Джонс принял предложение быть художественным советником всех постановок, планировалось, что в союзе с ним должны будут работать Дональд Унслэгер, Борис Аронсон, Джо Мильцинер, словом, весь цвет американской сценографии. Джон Мейсон Браун² стал, если использовать русскую терминологию, завлитом театра и, по просьбе Болеславского, начал переговоры с рядом современных драматургов — Полом Грином, Филиппом Барри, Сиднеем Говардом, Вальдо Франком и др. Болеславский всерьез планировал «американский сезон» Американского лабораторного театра. «Мы должны стать театром национальной драмы. По-моему, это единственный путь», — пишет он Герберту Стоктону³. После прочтения многих пьес было решено начать сезон «Саратогой» Бронсона Ховарда, кроме того, уже в апреле 1928 года Болеславский начал предварительные репетиции двух новых пьес Линна Риггса⁴ «Как крылья» (“*Somer’n Like Wings*”) и «Одинокий Запад» (“*Lonely West*”) и сделал интереснейшее наблюдение: «В репетициях меня особенно поразило, что все наши актеры открыли в себе совершенно новые силы и жизненность, вдохновение и яркость красок, что я связываю с языком, на котором им приходится говорить в пьесе. Именно это их родной язык. Полагаю, что до сих пор они играли на чужом языке, хотя это и был английский. И момент, когда они заговорили по-американски, принес им совершенно новое вдохновение и энергию. Они чувствуют себя как рыбы в воде, и я уверен, что мы сможем найти что-то новое и действительно важное в пьесах Риггса»⁵.

Без сомнения, это педагогическое открытие только усилило азарт Болеславского к репетиционной работе предстоящего «американского сезона».

Однако фандрайзинговая кампания, проводимая театром, оказалась безуспешной, и 1 июня 1928 года супруги Стоктоны сообщили, что «Лэб» находится на грани банкротства и должен быть закрыт через несколько недель. В результате отчаянных усилий все же наскребли денег, чтобы открыть сезон в школе, но «американский сезон» Лабораторного театра был официально отменен.

¹ *Fergusson F. A Playreader’s Viewpoint // The Pit. 1928. Apr. P. 7.*

² Джон Мейсон Браун (John Mason Brown, 1900–1969) — известный критик, лектор, работал в “*New York Evening Post*” с 1929 по 1941 год, с 1944-го долгие годы вел колонку в “*The Saturday Review*”.

³ *Boleslavsky R. Letter to H. Stockton. 10 Apr. 1928. Цит. по: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 213.*

⁴ Линн Риггс (Lynn Riggs, 1899–1954) — американский писатель, поэт и драматург. Самая его известная пьеса «Зеленеют сирени» (“*Green Grow the Lilacs*”) была поставлена в 1931 году в театре «Гилд», в 1943 году на ее основе вышел мюзикл «Оклахома!», определивший эпоху в американском театре, с марта 1943 по май 1948 года прошедший 2 212 раз.

⁵ *Boleslavsky R. Letter to H. Stockton. 10 Apr. 1928. Цит. по: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 214.*

Сезон без зрителей

Неудивительно, что отмена театрального сезона привела к сокращению числа учащихся, записавшихся на осенний семестр. В течение сезона 1928/29 года — шестого в жизни «Лэб» — приглашенным друзьям показали пять экспериментальных работ, но спектакли для широкого зрителя не игрались. Болеславский редко появлялся в театре, хотя и продолжал вести занятия в школе. Отмена «американского сезона» сильно подорвала его веру в возможности творческой работы в «Лэб», и, по мнению Дж. Робертса, «оптимизм, с которым Болеславский начинал работать в Америке, превратился к этому моменту в оппортунизм, растущий прагматизм и даже цинизм»¹.

А верный помощник Болеславского Ф. Фергюссон вспоминал впоследствии: «Когда Болеславский впервые начинал “Лэб” — или его побуждали начать, — у него не было ни малейшего представления о театре этой страны. Он думал, что если сможет создать маленькую группу хорошо обученных, руководимых хорошим вкусом людей, то она будет иметь успех. Но его актеры имели тенденцию уходить, потому что, безусловно, “Лэб” не мог много платить. Постепенно это стало раздражать его.

Он достаточно много ставил в других местах. <...> Он был человеком удивительной энергии — порой одновременно с постановкой в “Лэб” репетировал пару бродвейских пьес. Он не любил Бродвей. Он ненавидел его. Все вызывало его протест: общие вкусы, ужасная система репетиций, небрежных и недостаточных числом. Но ему нужны были деньги, в этом все дело... Вскоре он стал задаваться вопросом, возможен ли вообще здесь Лабораторный театр. В течение трех лет, что я знал его, у него крепла мысль, что дела в этой стране обстоят именно так и что шансы сделать что-либо стоящее — крайне малы»².

Ряд последующих постановок Болеславского на Бродвее лишь усилил его неверие в возможность что-то сделать в американском театре. Болеславского захватывает, как он выражается, «польская тоска»... После долгого перерыва он пишет старому другу Н. Ф. Монахову в Петербург, теперь уже Ленинград: «Искусством можно заниматься только в России. Театральное искусство существует только у вас. Здесь, в Америке, я научился драться за жизнь, драться за рубль, драться за свое место в жизни. Несколько раз меня бросали на обе лопатки, получал и ушибы, а может быть, даже и раны, но опять встряхивался и опять дрался. Но, когда я думаю об искусстве, о настоящем искусстве, я непременно думаю только о России, ибо только там оно есть и может быть»³. Это звучит как крик души...

¹ Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 219.

² Fergusson F. Interview. 10 Nov. 1975. Цит. по: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 219–220.

³ Цит. по: Монахов Н. Ф. Повесть о жизни. Л.; М., 1961. С. 174. Рукопись Монахова датирована сентябрем 1935 года, а об этом, «одном из последних писем» Болеславского он пишет, что оно получено «лет восемь назад», т. е. относится приблизительно к 1927 году.

3 апреля 1929 года Болеславский, подписав контракт с кинофирмой Pathé, уезжает в Голливуд. От договора с «Лэб» на следующий сезон, предложенного ему Стоктонами, отказывается, хотя некоторое время еще поддерживает иллюзию, что может вернуться в созданный им и для него театр. Но после 1929 года «человек театра с головы до ног», как писал о Болеславском Г. Клёрман, в театре никогда больше не работал.

С Марией Германовой во главе

После ухода Болеславского из Лабораторного театра созданный им театр-школа прожил всего лишь год. В 1929 году оставшиеся в «Лэб» вынужденно начинают поиски художественного руководителя театра, выдвигают самые разные варианты решения этой проблемы. Алла Назимова от предложения отказывается. Думают даже о приглашении самого Станиславского, и в письме от 2 мая 1929 года Элизабет Хэпгуд передает ему предложение Лабораторного театра. Константина Сергеевича приглашали в Нью-Йорк на 8 месяцев сезона 1929/30 года — работать со студийцами дважды в неделю по два часа и вести практические занятия или лекции по его собственному усмотрению¹.



Мария Германова, руководитель Лабораторного театра. 1930

В результате всех поисков к началу сезона 1929/30 года, который стал седьмым сезоном театра, во главе «Лэб» оказывается Мария Германова, приглашенная по рекомендации Болеславского. В прошлом ведущая актриса Художественного театра, не вернувшаяся в Москву после гастролей «качаловской группы» и ставшая во главе Пражской группы МХТ, после ее распада в 1927 году играла в парижских труппах Питоева и Бати. Появление Германовой в Нью-Йорке не прошло незамеченным, газеты пестрели сообщениями о ее вступлении в должность художественного руководителя Лабораторного театра. А сообщение о премьерном вечере первого спектакля Германовой скорее походило на отчет о светском рауте — перечисление именитых гостей, начинающееся с Великого князя Александра Михайловича, Великой княгини Марии Павловны, а также генеральных консулов Германии и Болгарии заняло в газетах не меньше места, чем список действующих лиц и исполнителей².

Открытие седьмого (четвертого зрительского) сезона «Лэб» состоялось 6 ноября 1929 года — театр показал два фарса Сервантеса «Мнимый

¹ См.: Дыбовский В. В. В плену предлагаемых обстоятельств // Минувшее: Исторический альманах. Вып. 10. М.; СПб., 1992. С. 256.

² См.: "Three Sisters" Premier Draws Many Notables // American. 1930. 9 Jan. [Clipping from NYPL PA. American Laboratory Theatre late period scrapbook. MWEZ nc 2311.]



Сервантес «Мнимый баск». Лабораторный театр, 1929. Сцена из спектакля
Сервантес «Ревнивый старик». Лабораторный театр, 1929. Сцена из спектакля

баск»¹ и «Ревнивый старик», поставленные Френсисом Фергюссоном (декорации — С. Сен). Режиссер сам сделал перевод пьесы, открыв для американского зрителя, что Сервантес — автор не только «Дон Кихота», но и театра интермедий. При создании костюмов художница К. Рипли

¹ В русском переводе А. Н. Островского эта пьеса М. Сервантеса называется «бискаец-самозванец».

использовала известные рисунки Калло, которые и послужили отправной точкой репетиционной работы. Конечно, обращение к театру dell'arte было в логике учебных интересов «Лэб», студийцы увлеченно изучали принципы «масочного» поведения, примеривали на себя характеры Пульчинеллы, Арлекина и Коломбины, насыщали сценическое действие импровизациями и лацци. Широкий жест, острые оценки и гротескная пластика стали основой актерского существования. Откровенно игровую стихию спектакля подчеркивали вставные танцы, поставленные Е. Андерсон-Иванцовой на музыку Альбенниса, Гранадоса и народные испанские мелодии. Их название говорит само за себя — «Бой быков» (этот танец исполняли Мадам Кристина, «самая умная куртизанка Севильи», и Мадам Бригида, «ее давняя коллега»), «Пьяная вечеринка», «Парад участников»¹.

Вторым спектаклем сезона стала долгожданная премьера нового художественного руководителя. Для своего режиссерского и актерского дебюта, в котором она так же впервые играла на английском языке, Германова выбрала чеховские «Три сестры» (премьера — 8 января 1930 года, постановка М. Германовой), где она сыграла Машу (до этого и в МХТ, и в театре Питоева в Париже Германова играла Ольгу), а М. Успенская — Анфису.

Критика встретила спектакль прохладно. Разумеется, трудно было не оценить искусство Германовой. Одного из рецензентов особенно поразило мастерство актрисы в сцене, где Вершинин признается в любви Маше. «В полумраке гостиной она откидывается на спинку кресла, смотрит на то же не первой молодости артиллерийского полковника, изливающего ей свою душу, и просто смеется — низким, тихим, полным слез смехом, в котором отзывается вся детскость ушедшего девичества и вся нежность, страстность и нелепая восторженность увядающей женской судьбы. Придите и посмотрите лишь этот момент игры Германовой, если хотите понять, что темперамент и техника могут творить в театре!»²

Но в целом о «Трех сестрах» говорили как о спектакле с «двумя бывшими актрисами Художественного театра» и актерами второго плана (supporting cast). Обращает на себя внимание и изменение тональности рецензий, особенно явное при сравнении откликов на спектакли, с которыми, начиная свою работу в «Лэб», выходили к публике Болеславский и Германова. В «Двенадцатой ночи» режиссер умело использовал свой главный козырь — азарт и жизнерадостную энергию актеров-учеников, и отклики критики были полны симпатии к молодым, начинающим актерам. Рецензии на «Три сестры» были совсем другого порядка — отмечали, что Германова «выделялась как центральная фигура в студенческом спектакле», или даже противопоставляли актерский уровень Германовой

¹ The Pretended Basque. The Jealous Old Man. American Laboratory Theatre's Playbill. 1929 // BRTD NYPL PA. American Laboratory Theatre late period scrapbook. MWEZ nc 2311.

² *Ruhl A.* Second Nights // Herald Tribune. 1930. 30 Jan. [Clipping from BRTD NYPL PA. American Laboratory Theatre late period scrapbook. MWEZ nc 2311.]



А. П. Чехов «Три сестры». Лабораторный театр, 1930.
Вершинин — Р. Гейнз¹, Маша — М. Германова. Анфиса — М. Успенская

и Успенской «в остальном самостоятельной¹ труппе»². Увы, ансамблевость «Лэб», которая всегда была главной силой театра-школы, уходит в прошлое.

Безусловно, что и следующая постановка — «**Стакан воды**» Э. Скриба (премьера — 5 марта 1930 года, 9 представлений, постановка М. Германовой) — возникла в репертуаре «Лэб» благодаря актерским, а не педагогическим интересам Германовой, которая предстала в этой работе театра в роли королевы Анны.

Спектакль был встречен критикой еще хуже, чем «Три сестры». Блестящая пьеса Скриба в режиссуре Германовой показалась «старомодной», работа ее учеников вызывала покровительственную насмешку — «если считать их профессионалами, то спектакль жалок. Если считать их любителями, то они по крайней мере разобрались в своих ролях и знают, как двигать пьесу вперед». А вывод более чем мрачен: «“Стакан воды” не имеет никакого смысла, кроме как школьное упражнение, и посему ему можно почтить с миром»³.

Стало очевидно, что Германова, по словам Дж. Робертса, «использовала “Лэб” как средство предстать перед публикой в своих звездных ролях, расточительно тратила деньги, была настроена весьма критически к ра-

¹ Ричард Гейнз (Richard Gaines, 1904–1975) — актер, в 1930-е играл на Бродвее, потом много снимался в кино.

² “The Three Sisters”, Given at Laboratory Theatre, Casts Weird Spell // New York Times. 1930. 9 Jan. P. 22:2.

³ [A Glass of Water] // New York Times. 1930. 6 March. P. 16:3.

боте школы «Лэб», к ее актерам, да и ко всей деятельности театра»¹. Хуже всего было то, что во главе Лабораторного театра оказался человек, равнодушный к педагогике. И, пожалуй, к самому «Лэб» — Германова не смогла найти общий язык не только с учениками, но и с педагогическим составом, и уже до конца учебного года и М. Успенская, и Ф. Фергюссон были готовы покинуть школу. «Очевидно и то, что Америка оказалась весьма чуждой Марии Николаевне, и ее возвращение в Европу было неизбежным»².

Уход Германовой из театра был осуществлен по принципу «после меня хоть потоп» — в интервью газете «Новое русское слово» актриса «между прочим заявила, что Лабораторный театр закрывается»³. На следующий день газета была вынуждена дать опровержение и напечатать заметку «Лабораторный театр не закрывается». В ней Оливер Сейлер разъяснял, что театр готовит свою четвертую премьеру в этом сезоне, а М. Н. Германова «свой сезон с Лабораторным театром окончила. Она уезжает в Европу и осенью приедет обратно в Америку. Каковы будут тогда ее отношения к театру, еще не известно...»⁴.

В апреле 1930 года «Лэб» действительно выпустил упомянутый четвертый спектакль сезона, который состоял из двух очень непохожих одноактных представлений, объединенных именем Жана Кокто. Ф. Фергюссон поставил его версию «Антигоны» Софокла (в спектакле также звучали два хора из одноименной оперы Онеггера), а Е. Андерсон-Иванцова сочинила фарс-пантомиму по сценарию Жана Кокто «Бык на крыше» на музыку Д. Мийо (премьера — 24 апреля 1930 года, играли до 16 мая — 12 представлений). Сохранились упоминания, что «Лэб» ставил еще и «Где тонко, там и рвется» Тургенева⁵, но материалов об этой постановке автору найти не удалось.

В конец сезона Лабораторный театр еще планировал восьминедельную «летнюю школу» под Нью-Йорком, в прессе мелькнуло сообщение о репертуарных планах на следующий сезон. Но творческие проблемы и неудачи сезона под руководством Германовой усиливались проблемами организационными. Ведь уже к моменту черного вторника октября 1929-го финансовые дела театра находились в плачевном состоянии, а наступившая депрессия лишила американский театр многих его попечителей и заставляла сворачиваться одно театральное предприятие за другим. А потому в июне 1930 года, в отсутствие реального художественного руководства, детище Болеславского и Стоктон — и Лабораторный театр, и его школа — официально прекратило свое существование...

¹ Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 222.

² Лутаврину М. Г. Американская игра и «русский метод»: попытка интеграции // Мнемозина. Вып. 2. С. 388.

³ Новое русское слово [Clipping from BRTD NYPL PA. American Laboratory Theatre late period scrapbook. MWEZ nc 2311].

⁴ Там же.

⁵ См.: Hirsch F. A Method to Their Madness. P. 65.

Лабораторный театр в истории американского театра XX века

Лабораторный театр стал первой попыткой в американском театре организовать постоянный творческий коллектив, состоящий из актеров школы Станиславского. Попытка эта не оказалась полностью успешной. Театр, заявив о себе ярким творческим началом — «Плащом русалки» и «Двенадцатой ночью», не смог удержаться на заданной высоте, и лишь некоторые из его последующих спектаклей являлись художественными событиями, как, например, «Мартина», последняя работа Болеславского в «Лэб». Постоянное финансовое давление исказило изначальные замыслы создателей театра-лаборатории и в итоге привело театр к остановке зрительских сезонов, а потом и к закрытию.

Лабораторный театр работал и как учебный центр, и как профессиональный репертуарный театр; причем, по словам Р. Уиллиса, «два отдельных, но внутренне связанных между собой подразделения — школа и театр — представляли собой единое целое»¹.

За 1923–1929 годы театр под руководством Болеславского вышел к зрителям с десятью спектаклями, сыгранными в течение трех сезонов. Обучение в его школе прошло около пяти сотен молодых американцев, и исторический вклад «Лэб» в развитие американского театра в первую очередь связан с его учебной программой, ставшей для многих основой серьезного приобщения к системе Станиславского.

При этом жизнь Лабораторного театра во многом определялась конфликтом учебных задач и программ, с одной стороны, и необходимостью коммерческого проката репертуара, с другой. Первоначальный план работы Болеславского предполагал трехлетнее обучение актеров, предшествующее выходу на публику. Однако реальная жизнь заставила отступить от намеченных планов. Студийцы начали играть спектакли уже с конца второго сезона. А в дальнейшем подготовительные сроки еще более сокращались — это было вынужденной уступкой коммерческой стороне жизни «Лэб». Отсюда все возрастающее количество замечаний критики о непрофессионализме отдельных студийцев. Но самое главное — театр терял свою «лабораторность». Включенный в систему бродвейского показа, он вынужден был подчиняться его правилам. Критики, обязательно посещавшие премьеры, судили их по бродвейским меркам, игнорируя простую истину, что учебный спектакль нельзя судить по законам коммерческого профессионального театра. Их рецензии чаще всего оценивали спектакль как *результат*, а не как *процесс* последовательного освоения актерского мастерства. Это, естественно, мешало молодым актерам устояться в своих первых пробах и профессиональных навыках. Болеславский остро чувствовал этот отход от начальных идеальных уста-

¹ Willis R. A. The American Lab Theatre // The Tulane Drama Review. 1964. Vol. 9. No. 1. P. 113.

новок. И весной 1928 года он даже всерьез обсуждал возможность закрыть театр для критиков, вернуться к келейной, лабораторной работе¹.

В этом максималистском требовании руководителя «Лэб» эхом отзываются основополагающие принципы Первой студии и идеи Станиславского о противопоставлении «театра производственного» и «театра экспериментального». И хотя в «Лэб» Болеславскому так и не удалось реализовать мечтаемое противопоставление студийного эксперимента бродвейскому потоку, однако в скором времени эти намерения прорастут в принципах существования и театра «Груп», и Актерской студии.

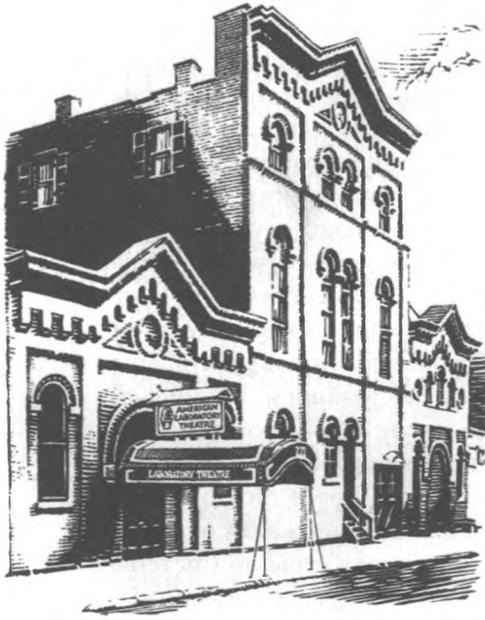
За семь лет жизни школа не только разрослась количественно — изменился контингент ее учащихся. Когда-то Мария Успенская была принята во вспомогательный состав МХТ одна из сотни. О таком жестком отборе в «Лэб» и мечтать не приходилось. Если первоначальные планы Болеславского были связаны с длительным пестованием небольшой группы учащихся, то в конечном счете через школу «Лэб» прошли сотни. Быстро подготовленные студенты не справлялись с художественными задачами, возникавшими при постановке спектаклей. Более того, они оказывались между двух стульев — получив прививку отторжения от своей прежней манеры игры, но не укрепившись в основах игры по Системе, они тем не менее, в силу экономической политики театра, до времени выходили на сцену. И проблемы, возникшие при постановке «Много шума из ничего», — яркое тому подтверждение.

В последние годы «Лэб» изменился и характер педагогики — на смену воспитанию коллектива пришло индивидуальное репетиторство. Так многие из декларированных высоких идеалов приспособлялись к ситуации, диктуемой реалиями повседневной американской театральной жизни.

Почти все спектакли Лабораторного театра были поставлены Болеславским. Хотя при выборе драматургического материала он вынужден был постоянно примеряться к финансовым условиям театра и даже жаловался, что уже не может избавиться от внутреннего финансового контролера при чтении пьес, репертуар «Лэб» складывался вполне продуманно. Позволим себе не согласиться с утверждением Е. А. Артемьевой, что «езде, куда ни забрасывала его [Болеславского] судьба, он занимался *копированием* (курсив мой. — С. Ч.) того, что усвоил в МХТ и его Первой студии»². Репертуарная политика Болеславского (даже в ее прагматических проявлениях, как в случае с «Гранитом») была вполне самостоятельна и целенаправленна. Он не только по-новому прочитывает «Двенадцатую ночь», но и последовательно ищет развития подходов к шекспировской драматургии — и в «Лэб», и на Бродвее (всего за шесть лет Болеславский работал над пятью шекспировскими пьесами). Болеславский проявляет чуткость к современной американской пьесе, становится первооткрывателем

¹ См.: *Boleslavsky R. Letter to H. Stockton. 19 Apr. 1928.* Цит. по: *Roberts J. W. Richard Boleslavsky...* P. 214.

² *Артемьева Е. А. Ричард Болеславский: Свой среди чужих, чужой среди своих.* М., 2007. С. 17.



Лабораторный театр, здание на 54-й Ист Стрит, 222.
Рисунок из брошюры. 1927

драматургии Т. Уайлдера, смело соединяет в афише и трагедию, и водевиль. В подборе репертуара очевидно педагогическое стремление провести студийцев через разные театральные жанры и формы, дать им многообразный опыт.

Режиссура Болеславского в «Лэб» отмечена преемственностью его опыту актера и режиссера МХТ и Первой студии и содержательно развивает его творческие поиски московского периода. Здесь есть место и психологически разработанной драме (достоверность, подробность проживания в «Маргине», «Граните» или «И зазвучит труба» отсылают нас к «Гибели «Надежды»»), и открытой игровой комедии, фарсу, водевильности («Двенадцатая ночь», «Укрошение строптивой», «Соломенная шляпка» продолжают традиции «Двенадцатой ночи» в Первой студии), и мистическим сюжетам («Плащ русалки» перекликается с «Балладиной»).

Театрально-постановочную методологию режиссера Болеславского отличало требование активного сотрудничества со сценографом, он настаивал, чтобы художник был участником репетиционного процесса. Результатом такой позиции стало сотрудничество «Лэб» с ведущими художниками американского театра, представителями «новой сценографии» — Р. Э. Джонсом и Дж. Рейнольдсом. Кроме того, Болеславский дал дорогу многим молодым художникам, начинавшим работу в «Лэб», — Лиллиан Гертнер, Анне Уилле, Джеймсу Шуту, Хелен Пек.

Первые шаги молодых актеров по овладению системы Станиславского сопрягались Болеславским с драматургией самых разных стилей и жанров. «Болей и Мадам не страдали... "реалистическим" самоограничением, — отмечал Ф. Фергюссон. — Их техника работала и применительно к театральной поэзии "Двенадцатой ночи", и к неоклассическому фарсу Сервантеса, и к современной комедии "Доктор Кнок". <...> Они очень хорошо понимали разницу между искусством и прямым жизненным опытом и часто наставляли нас по поводу стиля»¹.

Благодаря этому репертуар студийцев, обучаемых согласно принципам системы Станиславского, был много шире чисто реалистических пьес.

¹ Fergusson F. The Notion of "Action" // Tulane Drama Review. 1964. Vol. 9. No. 1. P. 87.

Спектакли Болеславского в «Лэб» продолжали развивать поиски *театральности*, начатые им еще в Москве. Подлинность *проживания*, или, шире, подлинность *бытия* актера — в фарсе, в романтической легенде, в простой бытовой истории — оставались в центре его работы с актером. Символично, что в своей последней постановке в «Лэб» режиссер достиг возвышенной театральности именно в приземленно-бытовом сюжете.

Лабораторный театр, безусловно, существовал благодаря лидерству Р. В. Болеславского, ясности его методологических установок и личной педагогической заразительности. Многие американские мемуаристы, не сговариваясь, пишут о чувстве озарения, просветления, прозрения, испытанном ими на лекциях Болеславского. Страсберг вспоминает посетившее его «чувство почти религиозного откровения», М. Стоктон сравнивает лекции Болеславского с «приходом новой веры [religion]». И действительно, когда Болеславский говорил о театре, его словарь «становился возвышенным, идеализированным»¹. Он определял искусство актера как «жизнь человеческой души, получающей рождение через искусство»², а театр — как «искусство воплощения в видимые формы духовного существа человека»³. Для Болеславского «чувства — это дыхание Бога в роли»⁴.

Необходимо отметить изменение психологического портрета Болеславского в 1920-е годы — вступив на педагогическую стезю, «легкомысленный» ученик преобразился в учителя, словно «перевоспитывался». «По мере перевоплощения Болеславского в “Станиславского”, в Учителя-“методиста” с ним самим происходила психологическая перипетия, — пишет М. Г. Литаврина. — Он усваивал, по воспоминаниям участницы “Лэб” Ширли Уайт, дидактизм, абсолютную серьезность, требование всепоглощающей концентрации на работе и самодисциплины, каковые далеко не все студийцы выдерживали. Как это не вяжется с тем Болеславским, на которого жалуется Л. А. Сулержицкому Вахтангов!»⁵ И, добавим, — как это по сути своей совпадает с «голубым взглядом, искренность которого возрастала, как только Болеславский начинал фантазировать»!

Практика «Лэб» предложила театральной Америке две психологические модели взаимоотношений учителя и ученика. Атмосфера занятий Р. Болеславского и М. Успенской отличалась как день и ночь. Строгую, требовательную критику Успенской и психологическое давление в ходе ее



Эмблема Лабораторного театра (ALT)

¹ Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 26.

² Boleslavsky R. Acting: The First Six Lessons. [Thirty-eight printing.] NY, 1994. P. 24.

³ Boleslavsky R. The "Creative Theatre" Lectures // Boleslavsky R. Acting: The First Six Lessons: Documents from American Laboratory Theatre. P. 98.

⁴ Boleslavsky R. Acting: The First Six Lessons. P. 92.

⁵ Литаврина М. Г. Американская игра и «русский метод»: попытка интеграции // Мнемозина. Вып. 2. С. 382.

уроков выдерживали не все. Нередко студенты выбегали из класса в слезах, некоторые из них не находили в себе сил вернуться, бросали учебу. Другие же под напором педагога мобилизовывались, включали творческую волю, и тогда Успенская «вытаскивала» из них столь неожиданные и яркие проявления их творческой личности, о которых они даже сами не подозревали. Напротив, уроки и репетиции Болеславского, как и в Первой студии, были полны любви и нежности к актеру. И актеры благодарно раскрывались ему навстречу, одаривали творческими открытиями.

Очевидно, что вопрос о выборе между авторитарной и демократической моделью взаимоотношений «учитель — ученик» не имеет однозначного решения. Театральная педагогика знает примеры успешного результата при каждом из этих подходов. Ли Страсбергу оказалась ближе модель Успенской. «Жесткая критика студенческих работ, свойственная Успенской, осознанно или непроизвольно проникла в преподавание ведущих учителей [системы] Станиславского следующего поколения, насытив ее ядовитым отношением к неумелому ученику. В самом деле, находясь на уроках Л. Страсберга, С. Адлера, Р. Льюиса или С. Майснера, трудно было не заметить повторения противоречивых проявлений Маддам — ее едкой иронии или культового статуса педагога. Так система Станиславского принесла с собой в Америку фигуру требовательного, если не беспощадного учителя»¹.

Лабораторный театр показал индивидуалистической Америке преимущества и возможную поэзию студийности, и это стало его важным вкладом в историю американского театра. Однако долго удержат коллективное творческое единение времен «Плаща русалки», возникшее за десять месяцев учебы, репетиций спектакля и строительства своими руками театра-дома на 58-й Вест Стрит, «Лэб» не смог. И успех поставленного за 18 дней «Гранита» обернулся внутренним напряжением и разрушением студийности. Показ этого спектакля на Бродвее, как вспоминает актриса Б. Танкок, «разбил единство группы и вывел часть людей из регулярного показа других пьес. Хуже того, все ценности, которые были внедрены в нас, отчасти умялись этой капитуляцией перед тактикой быстрого успеха. В конце концов разумнее было бы привлекать зрителей в наш собственный театр, у которого было свое выражение лица и своя атмосфера, и тем самым поощрять их покровительство, чем перенести внезапно успешную постановку в абсолютно безличное здание, где не чувствовалось ни малейшей связи с остальным нашим репертуаром»².

¹ *Gordon M. Stanislavsky in America*. P. 25.

² *Tancock B. Tape recording*. March 1964. Цит. по: *Roberts J. W. Richard Boleslavsky...* P. 189–190.

Думается, что курьезная ситуация, когда каждый вечер актер Г. Желлендре, после того как его «убивали» в качестве Джордона в «Граните», хватал первое попавшееся такси и мчался через город, чтобы загримироваться для появления в спектакле «И зазвучит труба», действительно исподволь разрушала те ценности, на которых изначально строилась этика «Лэб» (см.: *Roberts J. W. Richard Boleslavsky...* P. 179).

В итоге «Лэб» не удалось сохранить ту художественную атмосферу для создания «нового типа актера», о которой писал Станиславский, обсуждая возможность своей педагогической деятельности в Нью-Йорке, и которая, по его мнению, есть «вопрос многих лет упорной работы»¹. Были моменты, когда воодушевление студийного творчества охватывало «Лэб» — строительство на 58-й Вест Стрит, репетиции «Двенадцатой ночи» или «Брачного покрывала», выпуск самого первого спектакля «Плеща русалки», — и тогда казалось, что на берегах Гудзона может возникнуть повторение феномена Первой студии. Но все чаще финансовые вопросы, столь стойчески презираемые московскими студийцами, определяли выбор их нью-йоркских сверстников, да и ряда педагогов. Упреки Болеславскому в неверности «Лэб», расточаемые как современниками, так и историками театра, можно отнести и в адрес Успенской — и она много играла на Бродвее или одновременно преподавала в других местах. Похоже, что шаткость эмигрантского положения (Болеславский стал американским гражданином лишь в октябре 1928 года) и соблазны Бродвея, находившегося в двух шагах от «Лэб», понижали уровень альтруизма и идеализма. В результате финансовые, организационные и культурно-исторические причины привели к тому, что добиться долговременного творческого и художественно-организационного единства в «Лэб» не удалось.

За семь лет своего существования Американский лабораторный театр так и не смог укорениться в американской театральной жизни, не стал театром по-настоящему *американским*. Ни «Алая буква» — инсценировка Н. Готорна, классика века девятнадцатого, вылившаяся в неудачный спектакль, ни «И зазвучит труба» Т. Уайлдера — первая пьеса будущего классика двадцатого века, до конца не понятая публикой и критикой, ни случайное «Большое озеро» Л. Риггса так и не создали связи с американской драматургией и, что важнее, с проблемами времени. По словам американского историка театра, «хотя Болеславский и настаивал, что “Лэб” должен быть театром, построенным на национальной почве, театр всегда выглядел импортным, т. к. он показывал пьесы зарубежных авторов, сыгранные студентами, обученными русскими педагогами»².

С этих позиций ряд критиков ставили под вопрос и педагогические методы Лабораторного театра, не понимая, что сутью системы Станиславского является постижение органических законов творчества, свойственных природе любого человека. Неудачи конкретных (может быть, не вполне способных) исполнителей неизбежно возвращали к дискуссиям о пригодности «русского» метода для воспитания англо-саксонских актеров. Попросту говоря, причины неудач видели не в уровне одаренности актера или интенсивности его работы над собой, а в «импортности» методов обучения.

¹ Цит. по: *Виноградская И. Н.* Жизнь и творчество К. С. Станиславского: В 4 т. Т. 3. С. 328.

² *Hirsch F. A Method to Their Madness.* P. 65.

У Болеславского не было художественной идеи, откликающейся на реалии современной ему американской жизни, и он пытался строить театр вокруг идеи внутрипрофессиональной, технологической — овладения актерской техникой системы Станиславского. Для сравнения, его ученики, через короткое время ставшие во главе театра «Груп» и не меньше учителя озабоченные совершенствованием метода актерского творчества, все же в первую очередь сплотились для ясного социального высказывания, что и определило художественную значимость «Груп» в истории американского театра XX века.

С другой стороны, театр Болеславского достаточно быстро нашел союзников и единомышленников в театральном пространстве современной ему Америки, наладил связи с ведущими представителями американского *творческого* театра. Судя по списку театральным деятелей, выступавших с лекциями и беседами в «Лэб», и по контактам с театрами «Провинстаун» и «Нейбохуд», Лабораторный театр занял важное место в магистральном противостоянии американского театра XX века — театра коммерческого, ремесленного и театра творческого. Противостоянии тем более сложном и порой неуловимом, что очень часто ремесленничество коварно проникало в студии, а творчество вспыхивало и на Бродвее. Оценивая место «Лэб» в американской культурной жизни, французский режиссер Жак Копо, имевший значительный опыт работы в Америке, называл театр «альтруистическим, художественным и полным перспектив коллективом»¹ и говорил о работе Болеславского как наиболее глубокой и последовательной из всего, что ему довелось видеть в Америке. Копо утверждал, что работа театра «заслуживает основательной поддержки каждого, кто озабочен серьезным духовным развитием в этой стране»².

И даже те историки американского театра, которые склонны преуменьшать значение режиссера, признают, что, несмотря ни на что, «Болеславский — определяющая фигура в истории [системы] Станиславского в Америке. Он бросил семена, которые взрастили американские основатели театра “Груп”. Он был вдохновляющим оратором — даже через почти шестьдесят лет люди, слышавшие его, поистине начинали светиться при одном лишь воспоминании о пламенности его речей. Он помог американским деятелям театра думать о своей работе возвышенно, почитать себя художниками-творцами, наделенными особой восприимчивостью, которую они должны были ценить и развивать. Как посол Станиславского в Америке, как воплощение духа русского театра он заслуживает почета»³.

¹ *Copeau J. Lecture at the Laboratory Theatre. 1927 // American Laboratory Theatre, 1928–1929: Brochure. P. 1.*

² *Ibidem.*

³ *Hirsch F. A Method to Their Madness. P. 65, 66.*

Болеславский на Бродвее

Музыка, масштаб, ансамбль, успех

Творческий портрет Ричарда Болеславского (и режиссера, и педагога) времен «Лэб» будет неполон без учета его режиссерской деятельности вне руководимого им театра. За шестилетний нью-йоркский период своей жизни (с 1923 по 1929 год) Болеславский поставил полтора десятка спектаклей за пределами возглавляемого им Лабораторного театра.

Бродвейским дебютом Болеславского стала постановка «Санчо Панса» со знаменитым Отисом Скиннером¹ в заглавной роли. Эта героическая комедия была написана венгерским драматургом Мельхиором Ленгьелой по мотивам романа Сервантеса и адаптирована на английский Сиднеем Говардом.

Рассказ продюсера Рассела Дженни об обстоятельствах первой встречи с Болеславским характеризует ту энергию, с которой режиссер входил в новый для него театральный мир Америки.

«Весной 1923 года я приобрел пьесу “Санчо Панса”, — вспоминал Р. Дженни. — Мне позвонил мой хороший друг, английский актер Базиль Сидней. Он хотел привести ко мне русского актера и режиссера, который читал “Санчо” в Европе и очень хотел бы поставить ее здесь, если режиссер еще не найден. В назначенный час Базиль появился с двумя мужчинами — один из них был Ричард Болеславский, другой — переводчик! Ведь Болеславский знал лишь несколько английских слов. Мне понравился молодой “русский” — в действительности он был поляком, — но я возразил, что делаю первую постановку этой пьесы на английском, и как, во имя всех святых, может человек, который не говорит по-английски, ее режиссировать! Болеславский сообщил мне (через переводчика), что если я не начну работу до осени или даже если начну репетировать через месяц, то он выучит английский язык! Я планировал начинать постановку в начале осени, так что мы расстались, договорившись, что он появится около 1 августа (т. е. через три месяца), чтобы увидеть, как же он сможет “говорить по-английски”. По правде говоря, я не ожидал увидеть его снова.

Он пришел 1 августа — без переводчика. И говорил по-английски лучше меня. Восемнадцать часов в день постоянных занятий и упражнений — вот в чем был его секрет, который он раскрыл мне позже².

Сотрудничеству режиссера и продюсера суждено было стать плодотворным, в течение шести последующих лет Болеславский поставил для

¹ Отис Скиннер (1858–1942) — актер, писатель, играл с легендами театра XIX века А. Дейли, Э. Бутом, Дж. Джефферсоном, Х. Модржеевской, прославился шекспировскими ролями Ромео, Гамлета, Ричарда III, Шейлока, Фальстафа, его роль полковника Бридо в спектакле «Честь семьи», которую он играл более двадцати лет, считается одной из наиболее ярких актерских работ первой четверти XX века (в этой роли актер снялся и в фильме 1930 года).

² *Janney R. Richard Boleslawski // New York Herald Tribune. 1937. 31 Jan. P. 33.*

Рассела Дженни пять спектаклей. И пьеса о слуге дона Кихота, неожиданно ставшем правителем, была их первым совместным успехом.

Премьера «Санчо Пансы» состоялась 26 ноября 1923 года, и после 40 представлений в Нью-Йорке спектакль около двух лет игрался на гастролях по всей Америке. Критика, естественно, в первую очередь писала об Отисе Скиннере, «на сегодня обладателе, пожалуй, лучшего голоса на сцене»¹ и «пожалуй, самом искусном американском актере наших дней»². Его Санчо был полон человеческих страстей, был «трогательным, жадным, громогласным, неопрятно-взъерошенным, хотя и не без налета благородного нрава»³. «Словом, подходящая эмблема любой республики»⁴, — заключал рецензент, увидевший в комической фантазии М. Ленгьелы элементы философской притчи, в которой Санчо вместе со своим любимым ослом (блестяще исполняемым Р. Розером) представлял новую демократию, возникшую на руинах свергнутой монархии.



М. Ленгьела «Санчо Панса».
Театр "Hudson", Нью-Йорк, 1923.
Санчо Панса — О. Скиннер

В работе над этим спектаклем Болеславский встретился с еще одним важным союзником — художником Джеймсом Рейнольдсом, с которым он далее будет работать и в «Лэб», и на Бродвее. Изящество, живописность декораций Рейнольдса оказались важной составляющей стиля спектакля. По меткому замечанию одного из критиков, постановка Болеславского была выдержана «в духе площадного фарса, но в стиле большой оперы»⁵. Именно это ироничное сочетание несочетаемого, изобретательность постановки народных сцен, эффектность оформления вкупе с яркой игрой знаменитого актера делали спектакль зрелищем, желанным в любом уголке Америки.

Следующее бродвейское появление Болеславского было связано с участием в знаменитом спектакле «Миракль» М. Рейнхардта и К. Волмёлера (премьера — 16 января 1924 года, постановка М. Рейнхардта, художник Н. Бел Геддес, в первый сезон до июня 1924 года сыграно 175 представлений). В программке Болеславский назван «специальным постановщиком из Первой студии МХТ», в дальнейших материалах он именуется ассистентом режиссера. Согласно фактическому распределению обязанностей он занимался всей постановочной работой, связанной с массовыми сценами.

Спектакль Рейнхардта, освоившего с помощью художника Бел Геддеса не только сцену "Century Theatre", но и превратившего его зрительный зал

¹ Barrymore and Skinner Once More on Stage // The Evening Independent. 1923. 4 Dec.

² One More Round // Columbia Daily Spectator. 1923. Vol. XLVII. No. 55. 3 Dec.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem.

⁵ Capacity Crowd Greet Skinner // The Spokesman Review. 1925. 1 Apr.



М. Рейнхардт, К. Волмёллер «Миракль». Театр "Century", Нью-Йорк, 1924. Финал сцены коронации

в неф средневекового собора, представлял собой масштабную драму без слов, стилизованную под средневековую процессию-мистерию, своего рода пантомиму с семью сотнями исполнителей — актерами, музыкантами, танцорами, участниками массовых сцен. Легенда в восьми картинах, написанная самим режиссером совместно с Карлом Волмёллером, пересказывала старую притчу о средневековой монахине, сбежавшей из монастыря с рыцарем, о ее мистических приключениях, обвинении в колдовстве и вынужденном возвращении в родной монастырь, где ее отсутствие осталось незамеченным — ожившая статуя Девы Марии из монастырской часовни замещала беглянку до ее счастливого возвращения¹.

¹ Сюжет «Миракля» интерпретировал тот же сюжет, что был положен в основу «Сестры Беатрисы» Метерлинка, пьесы знаковой для истории русского театра благодаря постановке Мейерхольда с В. Ф. Комиссаржевской в главной роли (1906).



М. Рейнхардт, К. Волмёллер «Миракль».
Театр "Century", Нью-Йорк, 1924. Мадонна,
принявшая облик Монахини, — Д. Маннерс

Это был уже второй спектакль, поставленный великим немецким режиссером с бродвейскими артистами. Десятилетие до этого после успешных нью-йоркских гастролей возглавляемого им Дойчес театра Рейнхардт поставил с американскими актерами спектакль «Сумурун» (1912), сочиненный по символистской пьесе Ф. Фрексы, — музыкальную пантомиму с танцами, живыми картинами и процессиями на сюжет арабских сказок. Тот давний «удивительный» спектакль Рейнхардта стал, по мнению критика "New York Times", «самым откровенным и неприкрытым изображением чувственной страсти, которое когда-либо было показано в нашей стране»¹.

«Миракль» оказался не меньшим событием нью-йоркской, а затем и американской театральной жизни. Оба спектакля Рейнхардта наглядно демонстрировали принцип режиссерского единовластия и возможность отказа от бытовых подробностей на сцене, поражали изоб-

бретательностью и фантазией, виртуозным использованием декораций, световых и шумовых эффектов, музыки. Казалось, ничто не ускользало от внимания режиссера, стремящегося создать спектакль как единое целое, — он уделял внимание и психологической разработке характеров, и культуре сценической речи, и пластической выразительности игры актера, использовал пантомиму, танец, акробатику. Американцы восхищались новаторскими экспериментами Рейнхардта с пространством², отмечали образное, стилизованное решение костюмов, чеканность мизансцен, внимание к ритмическому построению спектакля (особенно в массовых сценах, возрождающих традиции античных и средневековых массовых действий). Многие из режиссерских открытий Рейнхардта, продемонстрированных и в «Сумуруне» и в «Миракле», стали важным импульсом к становлению искусства новой американской режиссуры.

Рецензия на «Миракль», написанная А. Хорнблоу, дает представление о вкладе Болеславского, взявшего на себя создание и реализацию партитуры массовых сцен спектакля: «...теряешь дар речи пред этой разработкой

¹ Reinhardt Play Is Seen at The Casino: "Sumurun" an Interesting and Impressive Novelty, with Some Very Fervid Scenes // New York Times. 1912. 17 Jan.

² Видеоизменение пространства театра происходило и в «Сумуруне» — там Рейнхардт пристроил к сцене узкий подиум, ухидивший в зрительный зал, словно дорога цветов театра Кабуки, сама же сцена вращалась.



М. Рейнхардт, К. Волмёллер «Миракль». Театр "Century", Нью-Йорк, 1924.
Мадонна — Д. Маннерс



М. Рейнхардт, К. Волмёллер «Миракль». Театр "Century", 1924. Монахиню чествуют как Императрицу

- деталей, невероятным количеством вложенной энергии, изумительным умением управляться с семью сотнями статистов, высочайшими техническими навыками, кропотливым искусством художественной разработки мастера-постановщика, чей гений в одном лишь создании динамичных сцен и поражающих сценических эффектов сделал возможным постановку такого размаха и красоты»¹.

Режиссерская и даже режиссерско-педагогическая работа Болеславского в «Миракле» произвела впечатление не только на театральных критиков. Выше мы уже писали о специфике работы Рейнхардта с актерами, о его стремлении не воспитать нужного ему исполнителя, а найти его — и порой найти любой ценой. История приглашения актрис на роль Монахини в «Миракле» может служить ярким примером «охоты» Рейнхардта за новыми актерами.

Первая исполнительница этой роли — Розамунда Пинчот, племянница кандидата на пост губернатора штата Пенсильвания, — встретила немецкому режиссеру на борту трансатлантического лайнера «Аквита-

¹ *Hornblow A. Mr. Hornblow Goes to the Play // Theatre Magazine. 1924. 39, 276 (March). P. 15.*



М. Рейнхардт, К. Волмёллер «Миракль». Театр "Century", 1924.
Император — Р. Шильдраут обнаруживает, что убил собственного сына

ния» по пути в Нью-Йорк. Длительное плавание дало возможность попутчикам разговориться, и во время рассказа Розамунды (и не помышлявшей об актерской карьере) об остром конфликте внутри ее семьи «блестящие гневными слезами глаза девушки, пластика тонких и сильных рук убедили его [Рейнхардта] в том, что перед ним — героиня будущего спектакля»¹.

В пару с Пинчот роль Монахини исполняла леди Диана Маннерс, гламурная красавица, которую одно время даже прочили в жены принцу Уэльскому, благодаря своей изысканной внешности не сходявшая с обложек американских журналов. Один из таких журналов попался на глаза и Рейнхардту...

И, наконец, третьим объектом внимания Рейнхардта стала Алла Тарасова. Увидев ее в нью-йоркских спектаклях МХТ², немецкий режиссер «пристал» (так, по крайней мере, писал Станиславский) с просьбой «отдать ему [Тарасову] для "Миракля" хотя бы на первые восемь

¹ Бояджиева Л. В. Макс Рейнхардт. Л., 1987. С. 163.

² А. К. Тарасова в гастрольной поездке театра 1922–1924 годов была введена Станиславским в следующий репертуар: «Братья Карамазовы» (Грушенька), «Вишневый сад» (Аня), «Дядя Ваня» (Соня), «Иванов» (Саша), «На дне» (Настя), «Три сестры» (Ирина), «Царь Федор Иоаннович» (княжна Мстиславская). См.: Григорьева А. П. Комментарии // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1961. Т. 8. С. 499.

спектаклей»¹. Но поскольку премьера «Миракля» должна была состояться 16 января 1924 года, т. е. в разгар мхатовского сезона, Рейнхардт, несмотря на всю дружбу с Константином Сергеевичем, получил отказ («В вопросах искусства я тверд и, как это ни было трудно, конечно, отказал»², — писал Станиславский Немировичу-Данченко³). Рейнхардт за получил Тарасову лишь после окончания гастролей и отъезда МХТ из Нью-Йорка, и она сыграла около тридцати спектаклей, заменив премьерных исполнительниц Розамунду Пинчот и Диану Маннерс.

Нетрудно увидеть, что вышеописанные усилия Рейнхардта были достаточно далеки от последовательной педагогики актерского творчества. И вот тут-то оказывалась востребованной помощь Болеславского. Косвенным подтверждением убедительности его педагогической работы с актерами «Миракля» является тот факт, что Розамунда Пинчот, сыграв Монахиню, сразу же после окончания проката спектакля записалась на обучение в Лабораторный театр.

С «Мираклем» связано и последнее сценическое появление Болеславского в качестве актера. После первого успешного сезона в Нью-Йорке и проката по стране, когда 18 августа 1924 года «Миракль» вернулся на Бродвей, Болеславский заменил Р. Шильдкраута⁴ в сдвоенной роли Императора и Слепого крестьянина. Критика отмечала возросший уровень исполнения этой роли и гармоническую соразмерность «воплощения Болеславским роли злополучного монарха»⁵. Рецензенты были единодушны — «Болеславский выводит роль Императора на новую ступень по сравнению с предыдущим исполнителем — он наделяет ее большим достоинством и стилем и делает более убедительной и впечатляющей»⁶. А замечание критика А. Вуллкотта о том, что «Болеславский вернулся из своего учебного класса, чтобы продемонстрировать героическое и безукоризненно отточенное (курсив мой. — С. Ч.) исполнение роли Императора»⁷, невольно рифмуется с чертами режиссуры Ричарда Болеславского, выделенными П. А. Марковым, вспоминая о герое нашего рассказа в московской статье того же года, — «стремлением к героике» и «чрезвычайной конкретностью»⁸.

¹ Станиславский К. С. Вл. И. Немировичу-Данченко. 12 февраля 1924 г. Нью-Йорк // Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. С. 138.

² Там же.

³ В декабре 1923 года за выступление в «Миракле» М. Гест предлагал А. К. Тарасовой огромную сумму — по 1000 долларов в месяц. Чтобы не смущать актрису, руководство МХТ скрыло от нее это предложение. См.: Бокшанская О. С. Письма О. С. Бокшанской Вл. И. Немировичу-Данченко: В 2 т. Т. 1. С. 281.

⁴ Рудольф Шильдкраут (1862–1930) — немецкий актер, играл короля Лира и Шейлока у Рейнхардта, много гастролировал по миру, с 1920 года жил и работал в Америке, отец актера Джозефа Шильдкраута.

⁵ E. W. O. "The Miracle" Has Lost No Interest // New York World. 1924. 25 Aug.

⁶ Young S. The Miracle (Second Engagement) // New York Times. 1924. 19 Aug. P. 9.

⁷ Woolcott A. "The Miracle" at Full Strength // New York Sun. 1924. 19 Aug.

⁸ Марков П. А. Первая студия МХТ: (Сулержицкий — Вахтангов — Чехов) // Марков П. А. О театре: В 4 т. Т. 1. С. 369.



Р. Фримл «Король-бродяга». Театр "Casino", Нью-Йорк, 1925. Вийон-бродяга и Вийон на троне — Д. Кинг

За работой над «Мираклем» последовала целая серия масштабных музыкальных постановок Болеславского, где не последнюю роль сыграло его уже общепризнанное мастерство постановщика массовых сцен, создателя живой, разнообразной, индивидуализированной сценической толпы. Именно эти спектакли упрочили за Болеславским высокую репутацию мастера сцены.

Первой и наиболее успешной работой этого направления стал спектакль «Король-бродяга», музыка Р. Фримла, текст Б. Хукера и У. Поста (премьера — 21 сентября 1925 года, шел до 4 декабря 1926 года, 511 представлений; постановка Р. Болеславского¹, М. Фигмана, художник Дж. Рейнольдс).

Пьеса была написана по мотивам романтической повести Джастина Маккарти «Если бы я был королем» и рассказывала вымышленный эпизод из жизни поэта XV века Франсуа Вийона, в котором он на сутки получал всю власть короля и защищал Францию от вторжения армии бургундского герцога. Конечно же, был в пьесе и любовный треугольник,

¹ После сотрудничества в 1923 году на «Санчо Пансе» продюсер Р. Дженни приглашал Болеславского ставить «Короля-бродягу», но он был слишком занят в «Лэб». Режиссером был назначен исполнитель роли Людовика XI Макс Фигман, но за неделю до премьеры все же пришлось звать Болеславского. При этом, по воспоминаниям Р. Дженни, Болеславский «не позволил ставить его имя в программках как сопостановщика. Он сказал: "Другой сделал всю трудную работу — я лишь подправил в некоторых местах. Я не буду забирать лавры у другого режиссера"» (см.: Janney R. [From the Drama Editor's Mailbag] // New York Herald Tribune. 1937. 31 Jan.). В итоге в программках премьеры было написано: режиссер М. Фигман, вся постановка под личным наблюдением Р. Болеславского и Р. Дженни.



Р. Фримл «Король-бродяга». Театр "Casino", Нью-Йорк, 1925. Сцена поединка.
Вийон — Д. Кинг, Тибу — Б. Лукан

и даже не один — Вийон ухаживает за Катрин, к которой сватался сам король Людовик XI, а в поэта-бродягу влюблена не только Катрин, но и Гюетта, которая в конце истории, жертвуя жизнью, спасает его от вражеской стрелы. Но главное, пьеса выводила на сцену колоритную толпу из парижских низов, и именно они, а не трусливый король и его офицеры-предатели, оказывались способны дать отпор захватчикам. «Песня бродяг» повторялась в спектакле неоднократно, а в финале превращалась в ликующий марш победителей, исполняемый многоголосой толпой.

Спектакль получил высокие оценки ведущих газет, а главное — был с энтузиазмом воспринят зрителем. Многие песни стали шлягерами и вскоре были выпущены на пластинках (эти записи и сейчас доступны в Интернете). Работа Болеславского над массовыми сценами, как писал продюсер Р. Дженни, «безусловно, обеспечила 50 % успеха спектакля»¹. Другой половиной успеха постановка была обязана исполнителю роли Франсуа Вийона — Деннису Кингу², актеру, запомнившемуся по роли шекспировского Меркуцио (1923) и обладавшему счастливым сочетанием талантов — он «был актером, который поет, а не певцом, который пытается играть»³. Ряд критиков сравнивал его с Дж. Барримором, и действительно, посмотрев сегодня фильм 1930 года «Король-бродяга» с Д. Кингом — Вийоном, можно увидеть ту живую неподдельную энергию и «по-

¹ *Janney R.* [From the Drama Editor's Mailbag] // *New York Herald Tribune.* 1937. 31 Jan.

² Деннис Кинг (Dennis King, 1897–1971) — английский актер, с 1921 года работавший в США, с равным успехом выступал и в драматическом и в музыкальном театре, снимался в кино. В 1942 году играл Вершинина с Машей — Кэтрин Корнелл.

³ *Rathbun S.* "The Vagabond King" at Casino // *New York Sun.* 1925. 22 Sept.

этический огонь»¹ актера, которые озаряли и бродвейский спектакль. Его яркая игра в спектакле Болеславского «была умело поддержана столь энергичным и колоритным хором горляющих, пропитанных портером воров и проституток, какой только можно себе представить»².

В результате спектакль шел в Нью-Йорке с сентября 1925 года по декабрь 1926 года, то есть 63 недели подряд (а не 63 раза, как ошибочно пишет Е. А. Артемьева, склонная везде преуменьшать заслуги Болеславского³), после чего отправился на гастроли по всей стране. К этому моменту уже существовало целых три гастролирующих спектакля в США и один в Канаде, все они были поставлены Болеславским⁴.

Режиссер Болеславский, продюсер Рассел Дженни и художник Джеймс Рейнольдс объединяли свои усилия для работы над будущими спектаклями еще не раз, что заставляет предположить, что у них установились творческие взаимоотношения, совпадающие с представлениями Болеславского о принципах коллективного творчества. И действительно, про Р. Дженни писали: «Он мечтал, чтобы музыкальная пьеса предлагала не только клоунаду, хорошеньких девушек, запоминающуюся музыку и чувствительную сентиментальность. Он полагал, что именно в музыкальном спектакле напряженная драматическая ситуация может расшевелить душу с большей силой, нежели в разговорной пьесе»⁵. Вряд ли эти высокие цели были типичны для обычного бродвейского продюсера, столь часто критикуемого Болеславским.

Лондонская премьера «**Короля-бродяги**» (19 апреля 1927 года в Winter Garden Theatre, 480 представлений; постановка Р. Болеславского, художник Дж. Рейнольдс), которая послужила, как мы рассказывали выше, причиной измены Болеславского своим планам в «Лэб», стала не меньшим успехом, чем постановка в Нью-Йорке. Она завершилась получасовой овацией, Болеславского многократно вызывали на сцену.

Ту же линию творчества Болеславского — масштабных музыкальных спектаклей с впечатляющими массовыми сценами — представляли его постановки «**Белый орел**» (музыка Р. Фримла, текст Б. Хукера и У. Поста, декорации и костюмы Дж. Рейнольдса, премьера — 26 декабря 1927 года, 48 представлений) и «**Три мушкетера**» (музыка Р. Фримла, текст К. Грея и П. Г. Вудхауса по роману А. Дюма, премьера — 13 марта 1928 года, 318 представлений).

В каждой из этих работ вне зависимости от ее творческого и коммерческого успеха или неуспеха критика отмечала выразительность массовых сцен. Даже о менее удавшемся спектакле «Белый орел» по мотивам романа и пьесы Е. Ройли «Муж индианки» рецензент писал: «Что касается

¹ Rathbun S. "The Vagabond King" at Casino // New York Sun. 1925. 22 Sept.

² Ibidem.

³ См.: Артемьева Е. А. Ричард Болеславский: Свой среди чужих, чужой среди своих. С. 30.

⁴ См.: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 174.

⁵ The History of "The Vagabond King" [rep. from New York Times] // The Vagabond King Playbill.

Цит. по: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 175.



Р. Фримл «Король-бродяга». Театр "Winter Garden", Лондон, 1927.

Сцена «Песня бродяга». Слева у стола Король Луи XI — Г. Сейнтсбери, в центре Вийон — Д. Олдхэм

Сцена казни. Катрин — У. Мелвил спасает Вийона — Д. Олдхэма, согласившись выйти за него замуж

актерской игры и вокала, то лавры здесь достаются хорошо подготовленным хористам. Их работа была непривычно живой, профессиональной и увлеченной»¹.

А в «Трех мушкетерах», «кипящих энергией на переполненной сцене театра Lyric»², Болеславский опять встретился в работе с Д. Кингом и получил в нем серьезного союзника. Д'Артаньян Кинга был полон не только гасконской удали, но и романтического томления и заражительного юмора. «И к счастью, они все время дерутся!» — восклицал рецензент «New York Times» Б. Аткинсон и, не удержавшись, описывал одну за другой сцены лихих фехтовальных поединков спектакля³.

Талант Болеславского в организации массовых сцен не раз выделялся рецензентами его спектаклей и в предыдущие годы — в спектаклях Первой студии, БДТ, Театра Польски. Характеризуя эту сторону творчества Болеславского, продюсер Р. Дженни вспоминал, что для уличной сцены в «Санчо Пансе», где разъяренная толпа набрасывается на Санчо, он приготовился нанять толпу статистов. Но Болеславский сказал, что справится лишь основным составом из пятнадцати человек. В результате сцена была им так хитроумно организована, что, когда зрителей спрашивали, сколько актеров было занято в сцене бунта, они неизменно называли число от тридцати до пятидесяти человек⁴.

Для нью-йоркской постановки «Короля-бродяги» Болеславский имел полсотни участников массовых сцен (и сто человек для последующей лондонской постановки), но это не упрощало его задачи. Ведь из-за сложности музыкальной партитуры продюсер набирал в хор не актеров, а профессиональных певцов, лишь немногие из которых прежде выходили на драматическую сцену. Однако Болеславский владел секретом, как сделать толпу полной ярких индивидуальностей. В результате каждый из хористов «реагировал на реплики в соответствии со своим характером — трусливо, задиристо, набожно, подхалимничая, скептически, хвастливо



Дж. Х. Маккарти, автор повести «Если бы я был королем», и Р. Болеславский, постановщик спектакля «Король-бродяга». Лондон, март 1927

¹ «The White Eagle» is Lavishly Staged // New York Times. 1927. 27 Dec. P. 24.

² Atkinson B. J. The Play: «The Three Musketeers» // New York Times. 1928. 14 March. P. 28.

³ Ibidem.

⁴ См.: Janney R. To Drama Editor [From the Drama Editor's Mailbag] // New York Herald Tribune. 1937. 31 Jan. Также в: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 175.

и т. д. и т. п. Он [Болеславский] даже внимательно изучил разговорные тембры хора — и в один момент кричали два тенора, а в другой — два баритона. В одном только первом акте “Бродяги” он разработал и организовал семьдесят восемь закрепленных реплик для реакции толпы. И кроме нескольких моментов, где реакции были намеренно организованы в унисон, весь этот сотенный хор реагировал каждый по-своему. Хористы и хористки ночи напролет разрабатывали “характерность” своих персонажей¹. В этом свидетельстве очевидца просвечивает уже знакомая способность Болеславского увлечь, заразить исполнителей, являющаяся важной частью его педагогического таланта.

И бродвейские успехи Болеславского множились, потому что в отличие от некоторых режиссеров он никогда не относился к работе с массовой как к второсортной ремесленной деятельности. Организация пластических хоров в спектаклях Болеславского несла с собой культуру Художественного театра, восходила к его ранним завоеваниям, когда в «Царе Федоре» критика видела двух героев — Москвина и искусство *mise en scene*, т. е. успех спектакля определялся исполнением главной роли и искусством создания массовых сцен.

Встречи с Шекспиром и Крэггом

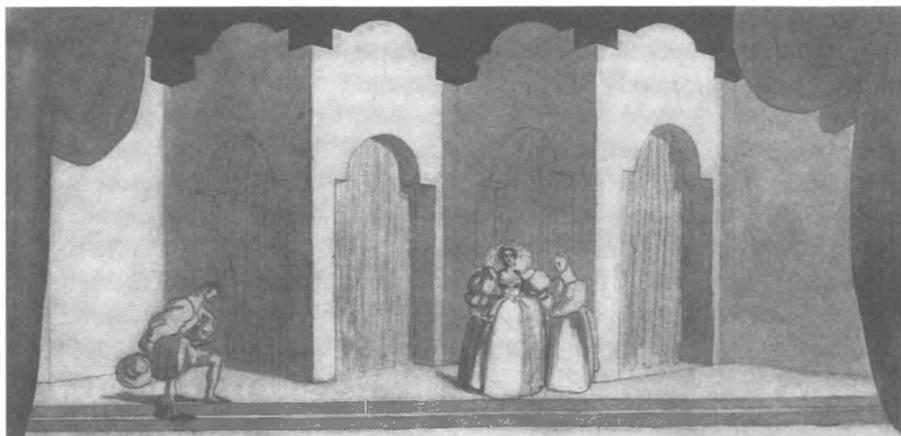
Второй линией творчества Болеславского на Бродвее стала работа над Шекспиром. Однако здесь он оказывался постановщиком лишь разовых акций или специальных проектов — полноправно на территорию Шекспира, традиционно значимую для англоязычного театра, бродвейские продюсеры его не пускали. Тем не менее вместе с двумя шекспировскими постановками в «Лэб» эти спектакли отражают важную для его творчества составляющую — длящийся через годы диалог с Шекспиром. Отметим здесь три работы Болеславского.

«Укрощение строптивой» (премьера — 18 декабря 1925 года, специальный утренний проект, сыграно около десяти утренников). В спектакле были заняты бродвейские актеры, одновременно игравшие в других вечерних спектаклях, и для участия в «Укрощении» они вынуждены были получать специальное разрешение у своих продюсеров. А потому этот некоммерческий проект, который тем не менее шел на Бродвее, критика сразу же окрестила «дитя любви».

Инициатором постановки выступил актер и художник Ролло Петерс², который недавно играл Ромео с Джульеттой — Джейн Коуэл в одной из самых знаменитых постановок этой шекспировской пьесы в американском театре (1923). Он не только мечтал сыграть Петруччио, но и сочинил

¹ Janney R. [From the Drama Editor's Mailbag] // New York Herald Tribune. 1937. 31 Jan.

² Ролло Петерс (Charles Rollo Peters, III, 1892–1967) — сын американского художника Чарльза Ролло Петерса, оформлял спектакли и играл в театрах «Провинстаун», «Вашингтон Сквейр», «Гилд» (был одним из его основателей, но скоро ушел из театра) и на Бродвее. Вместе с Дж. Коуэл играл не только Ромео, но и Антония в «Антонии и Клеопатре». Работал в Голливуде.



декорацию — единая установка состояла из четырех арок, столь характерных для Падуи. Вероятнее всего, Джейн Коуэл, недавно побывавшая в «Лэб» и оставившая восторженный отзыв о «новизне и искренности, которая прививается м-ром Болеславским его молодым актерам»¹, и предложила Петерсу объединить их творческие усилия. Актер и режиссер быстро нашли общий язык, ведь оба они, как оказалось, были уверены, что «Укрощение» можно и должно играть как откровенный фарс.

Действие спектакля Болеславского развивалось со стремительной быстротой, многочисленные вставные сценки и лацци определяли его фарсово-гротесковую атмосферу. Смена места действия происходила — как и в шекспировские времена — за счет появления табличек-плакатов, например «Площадь Падуи» или «Перед домом Гортензио», которые выносили слуги, каждый раз при этом кланявшиеся по-новому. Удлиненные рукава костюмов подчеркивали широкую жестикуляцию персонажей, ряд площадных шуток оказывался на грани благопристойности, шекспировские тексты сопровождалась активной физической жизнью, или, по словам Б. Аткинсона, «мизансценической пунктуацией». Например, в конце первого акта Петерс — Петруччио после каждой строчки своего монолога буквально перекидывал Катарину — Э. Уинвуд² слева направо и на финальной



У. Шекспир «Укрощение строптивой». Нью-Йорк, 1925. Эскиз декорации и костюма. Художник — Р. Петерс

¹ Cow J. In Appreciation // American Laboratory Theatre: Brochure [1927]. NY: The American Laboratory Theatre, [1927].

² Эстель Уинвуд (Estelle Winwood, 1883–1984) — английская актриса, работавшая преимущественно на Бродвее. Снималась в кино, вошла в его историю благодаря своему юмору и долгодлительной профессиональной карьере.

реплике «в воскресенье мы поженимся» размахисто бросал ее на руки отцу. «Если в актерской игре и есть пунктуация, то это, несомненно, был восклицательный знак!»¹ И тут падал занавес.

Часть критики упрекала Болеславского в избыточности буффонады, но большинство увидели в этом спектакле, как и в предшествующей шекспировской постановке русского режиссера в «Лэб», разрушение англосаксонских стереотипов шекспировских постановок² и «насыщение пьесы подлинной карнавальной радостью»³, отмечали «жизнерадостность и смак его режиссуры»⁴. Важным представляется и замечание Б. Аткинсона, писавшего, что актерская игра опытных актеров Болеславского была и психологически убедительна, и совместима с фарсовыми и водевильно-бурлескными постановочными ходами⁵. Правда, и тут мнения критиков разошлись — некоторые полагали, что в «Укрощении» был утерян тот замечательный «сумасшедший азарт», с которым Болеславский ставил «Двенадцатую ночь», и ансамблевая игра его неопытных актеров превосходила своими достоинствами работу профессионалов⁶.

«Сон в летнюю ночь» Шекспира (спектакль-бенефис в пользу Актерского фонда, состоялся 26 июня 1927 года на открытой площадке в Forest Lawn Tennis Stadium, вмещавшем 14 тысяч зрителей). Эта «гала-экстраваганца», где кроме актеров были заняты около сотни артистов балета (хореография А. Козлова из Метрополитен-оперы), сотня хористов и камерный оркестр из 35 музыкантов, была поставлена Болеславским на прямоугольной белой платформе, установленной посреди теннисного стадиона. Вся «декорация» сводилась к четырем белым колоннам, однако критики отмечали «изобретательность и воображение» режиссуры Болеславского, в особенности его умение использовать «огромную пустую сцену, с которой ему пришлось иметь дело»⁷. Впрочем, действие разворачивалось и вокруг нее, а костюмы были подчеркнута красочными, чтобы выделяться на этом фоне. Здесь соединились две разные линии творчества Болеславского — карнавальное воплощение шекспировской драматургии и разработка живых индивидуализированных характеров в массовых сценах.

«Макбет» Шекспира (премьера — 19 ноября 1928 года, 64 представления; режиссер Дуглас Росс, эскизы декорации и костюмов Г. Крэга, световое оформление Р. Болеславского). Эта театральная работа Болеславского была необычна и, наверное, по-особому дорога для него. Все началось с того, что продюсер Джордж Тилер пригласил Гордона Крэга поставить «Макбета» на Бродвее. Приехать тот отказался, но сделал эскизы оформ-

¹ Atkinson B. The Shrew Put in her Place // New York Times. 1925. 19 Dec. P. 14.

² Ibidem.

³ Brown J. M. The Director Takes a Hand // Theatre Arts Monthly. 1926. 10, 2 (Feb). P. 76.

⁴ Ibidem.

⁵ См.: Atkinson B. The Shrew Put in her Place // New York Times. 1925. 19 December. P. 14.

⁶ См.: Trilling L. The Taming of the Boleslavsky // Columbia Daily Spectator. 1926. Vol. XLIX. No. 74. 8 Jan.

⁷ B. S. "Midsummer Night's Dream" in Open Air Draws 2,000 Crowd // New York Herald Tribune. 1927. 27 June.

ления и костюмов. Посылая их в Нью-Йорк, Крэг обратился к Болеславскому с просьбой помочь в их сценическом воплощении, а также проконтролировать изготовление костюмов.

Напомним, Болеславский встречался с Крэгом в работе лишь в давнем 1911 году, репетируя Лаэрта в МХТ, потом, в 1921 году, невольно полемизировал с ним, осуществляя свою версию «Гамлета» в «качаловской группе», еще позже настойчиво звал английского режиссера для чтения лекций в Лабораторном театре, о чем свидетельствует их переписка 1927 года¹. И заочная творческая встреча на «Макбете» с художником театра, столь восхищавшим его на протяжении всей жизни («В театральной иерархии он идет сразу за Шекспиром»², — утверждал Болеславский), не могла не быть значима для руководителя «Лэб». Крэг словно освятил одну из первых работ Болеславского-актера (мхатовский Лаэрт в «Гамлете» 1911 года) и одну из последних работ Болеславского-режиссера (бродвейский «Макбет» 1928 года).

Американский «Макбет» оказался особенным и для Крэга. Парадоксально, но за всю свою жизнь этот величайший знаток шекспировской драматургии, который не мог и года прожить, не написав о Барде или не сделав эскизов к его пьесам, сам *поставил* всего лишь два шекспировских спектакля — «Много шума из ничего» в Англии и «Гамлета» в России. Третьим — и последним! — осуществленным замыслом оказалась реализация его эскизов к нью-йоркскому «Макбету».

Впрочем, как писала А. Г. Образцова, стоит уточнить, «что понимать под осуществлением замыслов: если свет рамп, атмосферу премьеры — тогда большая часть шекспировского театра Крэга этого так и не узнала; если же идейно-эстетическое истолкование художественного мира Шекспира, запечатленное в рисунках, гравюрах, макетах, то этот театр Крэга продолжает жить и по сие время»³.

И действительно, театр на бумаге, созданный Крэгом, был активной силой, воздействующей как на современный ему театральный процесс, так и на все развитие театрального искусства XX века. В письме Крэгу 1928 года эту же мысль Болеславский сформулировал более остро: «Я достаточно объективен и вижу все, что делается в Нью-Йорке, и нет ни одного спектакля, на который бы Вы не оказали влияния, но не все знают, что это — Ваше влияние. Любое ревю, любая музыкальная комедия, куда вложено 150 000 долларов, так или иначе использует черты красоты, которую Вы привнесли в театр, и никто этого не знает»⁴.

¹ Переписка Р. Болеславского и Э. Бигеллоу с Г. Крэгом хранится в Парижской Национальной библиотеке (архив Гордона Крэга, ед. хр. 230 и 231), опубликована на польском и частично на английском: *Kulesza M. Korespondencja Ryszarda Boleslawskiego z Edwardem Gordonem Craigiem, Correspondence between Ryszard Boleslawski and Edward Gordon Craig // Pamietnik Teatralny. 1983. No. 3 (127). S. 407–442. См. об этом также: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 42, 194–195.*

² *Boleslavsky R. Questions to Richard Boleslavsky // The Pit. 1928. April. P. 2.*

³ *Образцова А. Г. Творческое наследие Эдварда Гордона Крэга // Крэг Э. Г. Воспоминания, статьи, письма. М., 1988. С. 27.*

⁴ *Boleslavsky R. Letter to Gordon Craig. 5 Dec. 1928 // Pamietnik Teatralny. 1983. No. 3 (127). S. 441.*

Вглядываясь в эскизы Крэга к «Макбету», А. Г. Образцова справедливо видит в них влияние конструктивизма и экспрессионизма (хотя существует и противоположная точка зрения — о влиянии Крэга на данные художественные течения) и подчеркивает трагизм ощущений художника, производный от катастроф, недавно потрясших европейские страны. «Единая конструкция, предложенная Крэгом для спектакля, выглядит на эскизе неустойчивой, шаткой, будто только что поврежденной войной. Словно смертоносный вихрь пронесся над землей, сметая все на своем пути. Повсюду торчат угловатые, резкие обломки некогда крепких построек. То кажется, что перед нами корабль со сломанной мачтой и поникшими парусами, то опустевшее поселение, где не осталось в живых ни одной души. А в сцене после убийства Дункана — хаотическое нагромождение экранов, составленных так, что они образуют толчею наступающих друг на друга кубов; глубокие тени, падающие от этих кубов, усугубляют атмосферу тревоги и безысходности.

Роли трех ведьм должны были играть, по замыслу Крэга, мужчины. На рисунках — саркастические, гротесковые фигуры. Их тела причудливо изогнуты; вместо одежды — лохмотья, обрывки платья. Ведьмы откровенно уродливы. Кажется, что страстный поклонник прекрасного отступает под натиском безобразий жизни, фиксируя физические и духовные уродства в своих театральных набросках¹.

Конечно, образные эскизы Крэга были далеки от практического руководства к изготовлению декораций. Перевод их на сцену требовал непростых усилий и творческих решений. Но вопросы Болеславского, возникавшие в связи с предстоящей работой, Крэг обрывал: «Болеславский! Чем больше я скажу, тем Вам будет труднее — и неловко. Чем меньше буду разъяснять, тем лучше Вы все сделаете — ведь Вы знаете, что мне нравится, а что нет, а когда не знаете — у Вас есть куча своих отличных идей. Поэтому — вперед, и не морочьте себе голову мыслями “я должен сделать так, чтобы это понравилось Гордону Крэгу”. МНЕ ВСЕ ПОНРАВИТСЯ. Я счастлив, что именно Вы делаете эту работу»².

Откуда у Крэга была такая вера в Болеславского? Ведь в начале переписки Болеславский спрашивал его: «Помните ли Вы... высокого, нескладного молодого человека, которому Сулер доверил сделать огромный макет второй сцены “Гамлета”? Этот высокий, нескладный молодой человек две ночи работал без сна и отдыха. И вот макет был принесен Вам. И Ваше лицо стало таким, словно Вы откусили от сэндвича с мылом. Макет был выброшен в угол и через пару дней оказался на помойке, а высокий, нескладный молодой человек был окончательно убежден, что ни на что не годится. <...> Этот молодой человек был я»³. В ответ Крэг искрен-

¹ Образцова А. Г. Творческое наследие Эдварда Гордона Крэга // Крэг Э. Г. Воспоминания, статьи, письма. С. 37.

² Craig G. Letter to R. Boleslavsky. 21 Sept. 1928. Напечатано в программке спектакля «Макбет» Кникербюкер Театр. Нью-Йорк. Ноябрь 1928. См. также: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 218.

³ Boleslavsky R. Letter to Gordon Craig. 9 June 1927 // Pamietnik Teatralny. 1983. No. 3 (127). S. 439–440.



1



2



3

У. Шекспир «Макбет». Театр «Knickerbocker», Нью-Йорк, 1928.
Эскизы Э. Г. Крэга: Ведьма земли (1), Ведьма воздуха (2),
Ведьма огня (3), леди Макбет (4).
«Карикатура, да, но близко к тому,
что я имею в виду!» — написал Крэг
под этим эскизом

не удивился: «Я и не думал, что это Вы сделали макет второй сцены «Гамлета». Я всегда думал, что Вы только актер»¹.

Однако Крэг, не колеблясь, сделал именно Болеславского представителем своих художнических интересов при постановке нью-йоркского «Макбета». Наверное, Крэг верил в школу, которую Болеславский прошел в МХТ. А еще вернее — верил в свои сорок пять эскизов, отправленных в Америку. «В случае любых сомнений — смотрите в исходные рисунки, — писал он в продолжении письма. — Они говорят гораздо больше, чем я могу сказать. Поэтому я ничего и не скажу более. Только благословлю Вас, и будьте смелее»².

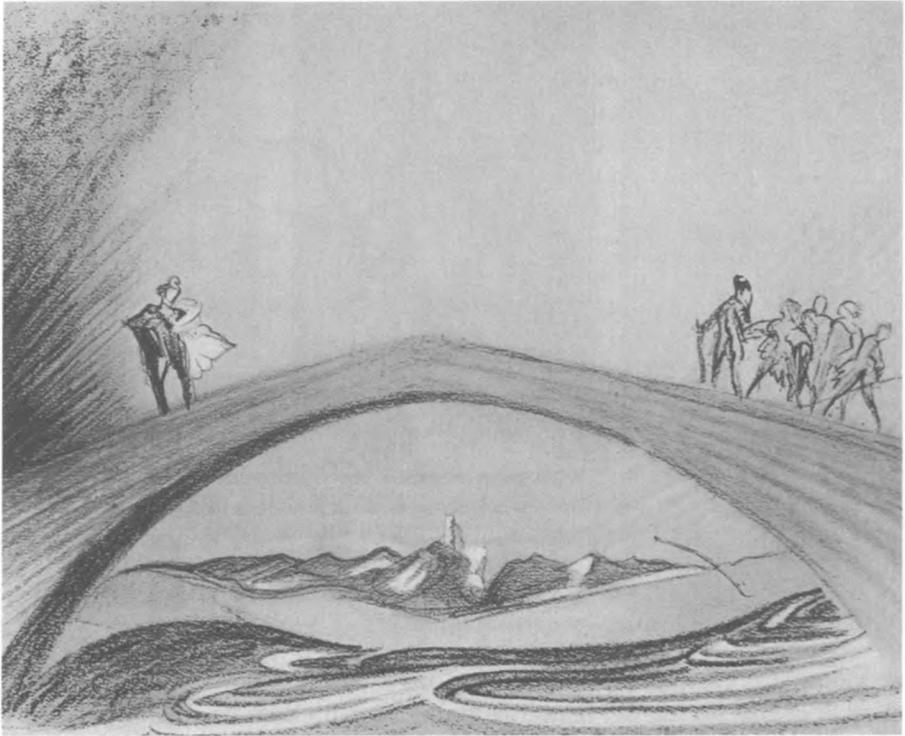
Постановка американского «Макбета» оказалась историей столкновения двух типов театрального мышления. Театр будущего, предлагаемый Крэгом, его символистские идеи и постановочные ходы, столь мощно заложенные в эскизах, оказались не понятыми бродвейскими



4

¹ Craig G. Letter to R. Boleslavsky. 30 June 1927 // Ibidem. S. 440.

² Craig G. Letter to R. Boleslavsky. 21 Sept. 1928. К сожалению, у истории взаимоотношений Крэга с постановкой «Макбета» есть и другая составляющая — нельзя не согласиться с П. Шереном, вскрывшим личные и финансовые обстоятельства Крэга, которые привели к отсутствию его интереса к судьбе своих эскизов — лишь бы были реализованы и оплачены. См.: Sheren P. Gordon's Craig only American Production // The Princeton University Library Chronicle. 1968. Vol. XXIX. No. 3. P. 168.

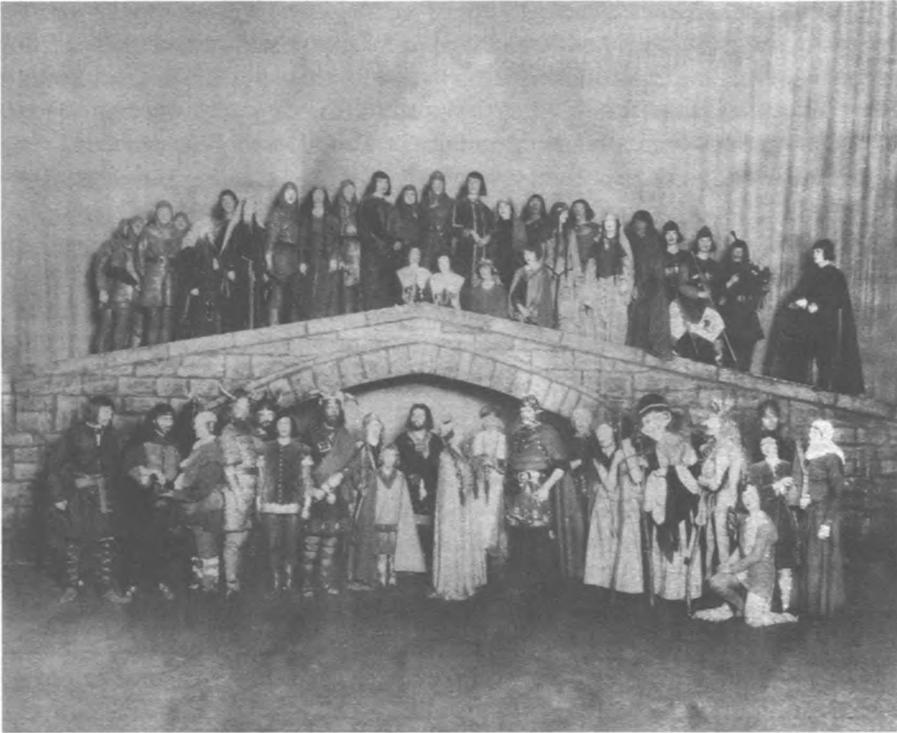


У. Шекспир «Макбет». Театр «Knickerbocker», 1928.
Эскиз Э. Г. Крэга: мост, на котором Макбет встречает ведьм

профессионалами с опытом совсем иного типа театра. Маргарет Энглин, репетировавшая Леди Макбет, так и не смогла смириться с необходимостью подчинять свои «звездные» интересы целостной концепции спектакля и покинула работу за неделю до нью-йоркской премьеры. Дело осложнялось и тем, что режиссер Д. Росс, несмотря на три недели, проведенные в совместной подготовительной работе с английским визионером в Генуе, оказался невосприимчив к сути его сценических идей («художественный невежда», отозвался о нем Крэг¹). Постановочные ходы Росса были архаично-оперны, он не мог передать актерам содержательность предложений Крэга.

Разность мышления сказывалась даже в процессе изготовления декораций или подборе реквизита. Бродвейские мастера из фирмы Gates & Mogange, которая взялась за выполнение декораций, пытались трактовать эскизы Крэга с натуралистических или псевдоисторических позиций. Доходило до курьеза, когда — как писал Болеславский Крэгу — дотошный художник-декоратор, «которому ну просто необходимо было

¹ См.: *Sheren P. Gordon's Craig only American Production // The Princeton University Library Chronicle. 1968. Vol. XXIX. Nr. 3. P. 168.*



У. Шекспир «Макбет». Театр "Knickerbocker", 1928.
Актеры нью-йоркской постановки в декорациях спектакля

знать... позволяет ли климат Северной Шотландии расти здесь дереву [нарисованному на эскизе]», обнаружил на старой фотографии мост, схожий с эскизом Крэга, и «с восторгом принялся поправлять размеры и пропорции моста, приводя эскиз в соответствие с жизнью»¹. Болеславскому пришлось отчаянно отстаивать крэговское видение театра хотя бы в его визуальной ипостаси — отстаивать по мере сил и в рамках своего положения куратора, а не режиссера, что, естественно усложняло его задачу. Судя по одному из писем Крэгу², в какой-то момент Болеславский, во избежание возникновения «антагонизма» между художником и продюсером, был даже вынужден отойти в сторону...

Но во время сценических репетиций возникли серьезные проблемы и со светом. Американские осветители попросту не могли освоить принципы освещения небытовых объектов, плоскостей и ширм Крэга. Болеславский же изначально отклонил предложение Тилера стать художником

¹ *Boleslavsky R.* Letter to Gordon Craig. 24 Oct. 1928. P. 1. // Bibliothèque nationale de France. Fonds Edward Gordon Craig. Копия в архиве автора. Частично также в: *Pamiętnik Teatralny*. 1983. No. 3 (127). S. 440–441.

² См.: *Boleslavsky R.* Letter to Gordon Craig. 24 Oct. 1928. P. 3 // Bibliothèque nationale de France. Fonds Edward Gordon Craig. Копия в архиве автора.

по свету из-за других обязательств. Тем не менее после катастрофы со светом на предпремьере в Филадельфии и экстренной телеграммы продюсера Болеславский был вынужден прервать репетиции своего нью-йоркского спектакля и поспешить на помощь. По свидетельству исследователя, «к моменту премьеры “Макбета” в Нью-Йорке Болеславский уже успешно улучшил световую партитуру»¹.

Отзывы критики на премьерный спектакль были многочисленны, различны, но в основном благожелательны. Немногие могли оценить разрыв между планкой, заданной крэговским постановочным решением, и его реализацией. И ответ Болеславского на вопрос интервьюера, заданный задолго до премьеры «Макбета», парадоксальным образом имел отношение и к этому спектаклю: «Вряд ли найдется в мире спектакль последних лет, ставящий мало-мальски серьезные задачи, в котором не отозвалось бы влияние идей Крэга. К сожалению, очень часто эти идеи основательно искажены»².

После премьеры Болеславский послал Крэгу подробное письмо-отчет. Его абзацы, посвященные работе актеров М. Энглин (леди Макбет), Ф. Рид (леди Макбет), Л. Хардинга (Макбета) и исполнителя роли Банко³ обращают на себя внимание точностью суждений режиссера-педагога и не могут не вызывать профессионального уважения. Недаром в ответном письме Крэг зовет Болеславского присоединиться к его новому проекту — «моему собственному театру-лаборатории [theatre... as a workshop] в Италии»⁴.

Однако в конце 1928 года вектор интересов руководителя «Лэб» был уже направлен в иную сторону, прочь от лабораторного театра...

В плену коммерческого театра

Третьей линией творчества Болеславского на Бродвее стала постановка современной пьесы. И тут трудно не обратить внимание на заведомо низкое литературное качество пьес, которые ему приходилось ставить.

«Одной из наиболее невнятных пьес в истории американской художественной жизни»⁵ назвал А. Вуллкотт пьесу «Сенсация!» (“Ballyhoo!”) К. Хортон (премьера — 4 января 1927 года, 7 представлений, художник

¹ *Sheren P. Gordon's Craig only American Production // The Princeton University Library Chronicle. Vol. XXIX. 1968. Nr. 3. P.184.*

² *Boleslavsky R. Questions to Richard Boleslavsky // The Pit. 1928. April. P. 2.*

³ В письме Болеславский извиняется, что не может вспомнить имя актера, игравшего Банко. Согласно программке спектакля и бродвейской базе данных это был У. Фарнум (<http://www.ibdb.com/production.php?id=10777>). В публикации М. Кулеши (*Kulesza M. Korespondencja Ryszarda Boleslawskiego z Edwardem Gordonem Craigiem, Correspondence between Ryszard Boleslawski and Edward Gordon Craig // Pamietnik Teatralny. 1983. No. 3 (127). S. 432*) указано (ошибочно?), что Банко играл Ф. Эрик.

⁴ *Craig G. Letter to E. Bigelow. Without date. 1928. // Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 221. (Часть переписки Крэга–Болеславского шла через администратора «Лэб» Элизабет Бигелой.)*

⁵ *Woollcott A. The Stage // New York World. 1927. 5 Jan.*

Джеймс Рейнольдс), постановка которой обернулась оглушительным провалом. При этом критик сравнил приглашение «русского маэстро» для постановки такой драматургии с «приглашением Тосканини продирижировать песенку “Да-да, у нас кончились бананы”» и полагал, что «стоило ожидать, что режиссер уровня Болезлавского и художник уровня Рейнольдса должны были бы отказаться от любых контактов с таким дешевым материалом»¹.

Почему Болезлавский взялся за такую низкокачественную пьесу? Не чувствительность к языковым нюансам пьесы, отталкивающим от нее носителей языка? Дружба с продюсером Р. Дженни? Зависимость от него? Ф. Фергюссон, знавший своего режиссера лучше многих, полагает, что Болезлавский прекрасно понимал, что предлагаемый ему на Бродвее материал — полная чушь, но соглашался на работу и компрометировал свои высокие художественные цели и режиссерский уровень лишь из-за денег, ведь в Лабораторном театре его художественный руководитель получал, как и все, очень мало².

Проще всего было бы вывести рассмотрение такого рода спектаклей, поставленных Болезлавским за пределы серьезного рассмотрения, сославшись на то, что это была явная «халтура». Но обращает на себя внимание список художников, с которыми Болезлавский сотрудничает в этих работах. Кроме Дж. Рейнольдса, тут и Р. Э. Джонс, и Дж. Мильцинер. И думается, что невысокий уровень драматургии этих спектаклей не мешал им быть своего рода режиссерско-сценографической лабораторией Болезлавского и его соратников «новых сценографов».

Характерно письмо Болезлавского Р. Э. Джонсу, в котором режиссер предупреждает, что не будет ставить предложенную ему пьесу, если художник откажется работать, и увлекает его возможностью расширить ее смысл, уговаривает (его? себя?), что пьесу можно спасти. Ведь приступая к работе над «М-р Манипенни» Ч. Поллока (премьера — 17 октября 1928 года, 61 представление, художник Р. Э. Джонс), Болезлавский прекрасно осознает, что предложенная история героя, достигшего богатства и не снискавшего счастья в результате сговора с современным Мефистофелем, далека от высокой драматургии.

В результате один критик пишет, что «м-р Джонс создал ряд потрясающих эффектов, м-р Болезлавский мастерски организовал действие. Но даже они не в состоянии скрасить банальность изложения хорошо известной темы»³, другой сообщает, что «многие сцены являются чудесами воображения, сценического света, движения массовки, и, если бы мы воспринимали театр одними глазами, мы смогли бы искренне написать, что “М-р Манипенни” был... полон значительных и эффектных картин», но, продолжает критик, «у нас есть уши, которые слышат всю избитость

¹ *Woollcott A. The Stage // New York World. 1927. 5 Jan.*

² *См.: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 186–187.*

³ *Waters A. B. Pollock Leans to Impressionism at Garrick // Pennsylvania Ledger. 1928. 25 Sept.*

и несовершенство текста, а потому «стоит ли нанимать скульптора, чтобы он высек $2 \times 2 = 4$ на скале?»¹

Возникает повторяющаяся ситуация — попытки создать художественное произведение *вопреки* пьесе. Похоже, безотказного Болеславского призывали для «лечения» таких слабых пьес, прикрытия их беспомощности постановочными средствами. Так вырисовывается тема творческого компромисса, который в конечном счете привел Болеславского к расставанию с театром².

Последние бродвейские спектакли Болеславского успехом не пользовались. Горькой иронией является то, что даже на уровне литературного материала они были порождением «звездной» системы Бродвея, эти пьесы-однодневки были написаны под конкретных «звезд» (правда, второго эшелона, с топ-звездами Болеславскому довелось работать только в Голливуде) или даже продюсировались ими. Очевидно, что Болеславский не мог преследовать серьезных художественных целей в «Царице Савской» Д. Бозма (премьера — 26 ноября 1928 года в Атлантик-Сити, на Бродвее спектакль не пошел) со знаменитой танцовщицей Гретой Ниссен в главной роли или в «Фальстафе» Дж. Уэббера на основе У. Шекспира (премьера — 25 декабря 1928 года, 16 представлений), написанном для исполнителя заглавной роли Чарльза Кобурна, который и продюсировал спектакль.

Постановка спектакля «Иуда» У. Ферриса и Б. Рэтбоуна (премьера — 24 января 1929 года, постановка и костюмы — Р. Болеславского, 12 представлений) тоже была построена вокруг известного актера в заглавной роли — Базиля Рэтбоуна. Но это был замысел совсем иного уровня, в первую очередь он был связан не с театральным бизнесом, а с трудом души основных участников проекта. Как признавался сам Б. Рэтбоун, английский актер шекспировского репертуара, в будущем — знаменитый исполнитель роли Шерлока Холмса в четырнадцати голливудских фильмах и лучший фехтовальщик Голливуда³, тема предательства Иуды волновала его с юношеских лет, а в конце 1920-х он просто заболел ею. «Я чувствовал, что *обязан* додумать и прийти к каким-либо выводам. Если Иуда был низким, презренным предателем, как о нем говорят, почему же Иисус избрал его одним из своих учеников? В какой момент своей жизни Иисус

¹ Littell R. The Play // New York Evening Post. 1928. 18 Oct.

² Во время работы над спектаклем «М-р Манипенни» Болеславский встретился с пианисткой Нормой Друри, которая, после его развода с Наташей Болеславской, стала его третьей женой. Впоследствии у них родился сын — Ян Болеславский (1935–1962), а сама Норма Друри-Болеславская (1905–1978) сыграла в ряде голливудских фильмов, в том числе роль Австрийской королевы в «Леди Гамильтон» (1941).

³ Базиль Рэтбоун (Basil Rathbone, 1892–1967) — английский актер, с 1920-х годов много работавший в Америке, в 1930-е годы становится здесь одним из популярнейших киноактеров, играя аристократов и злодеев (Каренин в «Анне Карениной», Понтий Пилат в «Последнем дне Помпеи», Тибальт в «Ромео и Джульетте»). Снимался у Болеславского в фильме «Сады Аллаха» (1936). Записал много пластинок с чтением поэзии и классической прозы. В 1962 году выпустил автобиографическую книгу «In and Out of Character».



У. Феррис, Б. Рэтбоун «Иуда».
Театр "Longacre", Нью-Йорк, 1929.
Иуда — Б. Рэтбоун

У. Феррис, Б. Рэтбоун «Иуда».
Театр "Longacre", Нью-Йорк, 1929.
Иуда — Б. Рэтбоун,
Наоми — Д. Камминг

осознал свою божественную миссию на земле? Ведь наверняка *до того*, как он избрал этих двенадцать. Значит ли это, что и как человек, и как сын божий Иисус избрал Иуду для неизбежного предательства?»¹

В своей книге «Внутри и вне персонажа» Рэтбоун рассказывает о долгом пути сомнений, о разговорах с представителями разных религий, о крепнущем желании сыграть Иуду не предателем, а мечтателем, гражданином, остро переживающим рабство своей страны и своим предательством страстно желающим спровоцировать восстание (первое название пьесы было «Патриот»). Страницы книги актера, последовательно раскрывающего рождение такого замысла, дают замечательный пример того, что называется сочинением «романа роли». И когда актер стал буквально одержим этой темой, он надиктовал видящиеся ему сцены из жизни Иуды (Иисус в пьесе не появлялся) своему другу Уолтеру Феррису. К работе над сценографией будущего спектакля приступил Джо Мильцинер, костюмы сочинил Болеславский, он же и расписал их вручную. По воспоминаниям Рэтбоуна, Болеславский, которому он «всецело доверял, замечательно отобрал исполнителей, в особенности на роли учеников, — они были не самые известные актеры... но бесконечно преданные нашему проекту»².

¹ *Rathbone B. In and Out of Character. NY: Limelight Editions, 2004. P. 109.*

² *Ibidem. P. 112.*

Сам Болеславский был чрезвычайно высокого мнения об актере, недаром в письме Крэгу, упомянувшему о возможности (нереализованной) постановки «Гамлета» в Америке, он настойчиво советует английскому режиссеру рассмотреть приглашение Рэтбоуна на главную роль. Вот своего рода творческая характеристика актера, бегло набросанная Болеславским и дающая не только портрет Рэтбоуна, но и представление о критериях оценки актеров самим Болеславским (письмо воспроизводится с сохранением авторского «телеграфного» стиля): «Он молод — высокий — стройный — аристократический — чувствительный как олень — с длинными прекрасными белыми пальцами — ногами Аполлона — у него голос, который может быть и теплым, и холодным — нежным или гроыхающим — с замечательной английской дикцией и основательным знанием законов речи. Лицом он напоминает Генри Ирвинга¹. — Он актер. — Он неизвестен в этой стране какой-либо большой серьезной работой — но он чрезвычайно успешен в любой пьесе, за которую берется, — вам доставит удовольствие одеть его — он высок и строен — как пальма. Вам понравится его голос — он мужчина — и не капризничает, как беременная женщина, когда дело доходит до чувств и эмоций. — Он может играть».

В финале письма Болеславский подчеркивает главное: «Он... предан театру — а не себе в театре... Он — настоящий художник»².

Премьера «Иуды» состоялась 24 января 1929 года и энтузиазма у критики не вызвала. Отмечали красоту сцены в храме, созданную постановочными усилиями Мильцинера и Болеславского, внешнюю убедительность и живой глаз исполнителя главной роли, временами напоминавшего персонажей картин Эль Греко, но единодушно сетовали на «посредственную»³ пьесу, состоящую из «мало что значащих слов... произносимых со страстной искренностью»⁴.

Наверное, критика была права, и драматургический дар не входил в обширный список талантов Рэтбоуна⁵. Проверить это, прочитав пьесу У. Ферриса и Б. Рэтбоуна, автору настоящей книги не удалось. Но так или иначе постановка «Иуды», подарившая Болеславскому радость сотрудничества с Рэтбоуном, Мильцинером и всем творческим коллективом, объединенным столь нетипичной для Бродвея попыткой ставить глубокие вопросы бытия, оказалась последней работой Болеславского не только на Бродвее, но и вообще в театре...

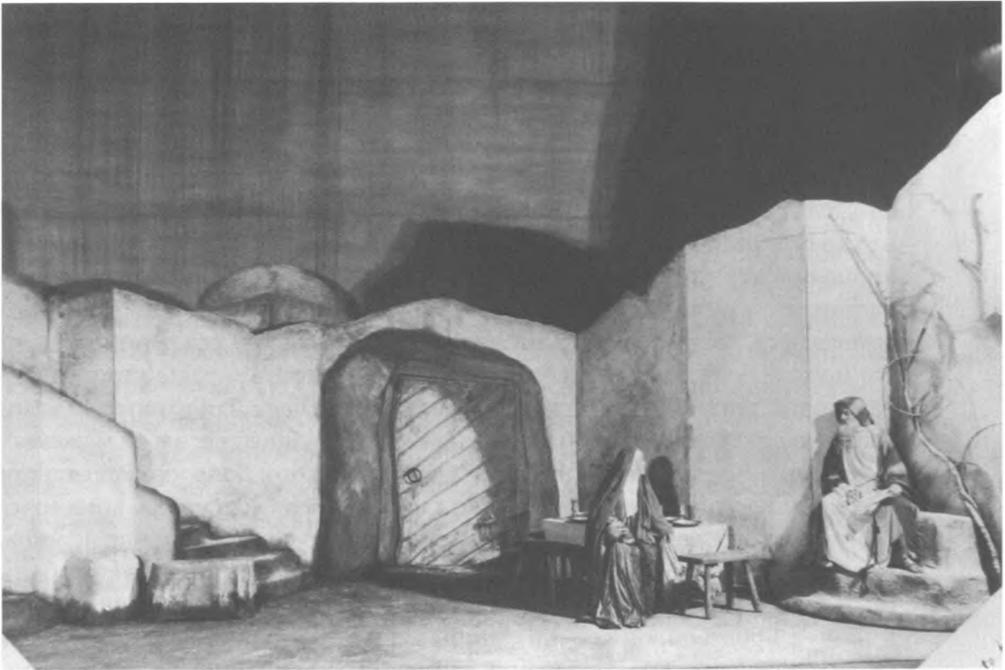
¹ Генри Ирвинг (1838—1905) — выдающийся английский актер, многолетний сценический партнер Эллен Терри, матери Э. Г. Крэга.

² *Boleslavsky R. Letter to Gordon Craig [Culver City, California, spring 1929] // Bibliothèque nationale de France. Fonds Edward Gordon Craig. Копия в архиве автора.*

³ *Atkinson B. The Play // New York Times. 1929. 15 Jan.*

⁴ *Pollock A. The Theatre // Brooklyn Eagle. 1929. 25 Jan.*

⁵ Неудача не разорвала взаимоотношений режиссера и актера. Позже Рэтбоун писал, что он был «действительно вдохновлен» работой с Болеславским (*Rathbone B. In and Out of Character. P. 175*), а Болеславский охотно снимал Рэтбоуна вместе с Марлен Дитрих в своем фильме «Сады Аллаха» (1936).



У. Феррис, Б. Рэтбоун «Иуда». Театр "Longacre", Нью-Йорк, 1929.
Ребекка — Дж. Юстас, Симон — У. Кортлей
Иуда — Б. Рэтбоун перед Каиафой — У. Кортлеем

Болеславский был не первым и не последним американским театральным деятелем, кто, начав с противопоставления себя Бродвею, заканчивал попыткой достичь успеха на его территории. И для театра «Вашингтон Плейерс» (ставшего театром «Гилд») до него, и для театра «Груп» или Актерской студии после — коммерческий успех становился мерилом творческого признания.

Сам режиссер говорил об этом так: «Я иду работать на Бродвей, потому что хочу испытать себя в безжалостной и кипящей атмосфере большой театральной игры. Я хочу проверить себя — могу ли я сражаться и получать наслаждение от своей работы одновременно. В то же самое время я сильно сомневаюсь, можно ли создать что-нибудь стоящее в условиях Бродвея. Вы можете более или менее успешно комбинировать и реконструировать различные театральные достижения нашего времени, собранные со всего мира, но диктовать в мире театра, я имею в виду Бродвей, вы не можете»¹. По его мнению, замечательные идеи Станиславского, Копо или Рейнхардта здесь были «утоплены в обстановке хаотического беспорядка, коммерческого противостояния и безжалостной конкуренции. В конце концов, Бродвей — это яма, полная всякой всячиной, и нужно немножечко быть самим собой, чтобы занять место на Бродвее»². Соотнося свою работу в «Лэб» с Бродвеем, он заявил: «Чтобы делать “театр будущего”, надо знать театр сегодняшний. Надо держать руку на пульсе нынешнего дня. Вот почему я иду на Бродвей — чтобы исполнить мой долг перед этим “сегодня”, но я клянусь именем “завтра” в своей лаборатории...»³.

Однако, несмотря на отдельные художественно яркие и коммерчески удачные спектакли, роман с Бродвеем обернулся для Болеславского несчастливо.

Несостоявшийся «сезон американской драматургии» и отсутствие выхода «Лэб» к зрителю в сезоне 1928/29 года, отсутствие интересных предложений на Бродвее, понуждавшее его братья за работу над третьесортными пьесами, а как следствие — отсутствие серьезного успеха на Бродвее — все это подтолкнуло Болеславского к отъезду в Голливуд. Там начался последний период его полной зигзагов жизни.

Болеславский в Голливуде

Тема кинематографического творчества Болеславского выходит далеко за рамки нашего исследования. Но нам необходимо хотя бы бегло очертить характер и масштаб его деятельности в Голливуде, ведь ряд примеров его главной книги «Мастерство актера: Шесть первых уроков» про-

¹ *Boleslavsky R. Questions to Richard Boleslavsky // The Pit. 1928. April. P. 2.* (Перевод М. Г. Литавриной. См.: *Литаврина М. Г. Американская игра и «русский метод»: попытка интеграции // Мнемозина. Вып. 2. С. 386.*)

² Там же.

³ Там же.

диктован именно кинематографическим опытом, который начал оказывать влияние на систему аргументов, используемую в разговоре об актерской профессии.

Болеславский приступил к работе в Голливуде весной 1929 года. Конечно, его предыдущий кинематографический опыт (напомним, на счету Болеславского-режиссера было уже семь фильмов, снятых в России, Польше и Германии) оказался более чем важен для его быстрого вхождения в мир киноиндустрии. Но на рубеже двадцатых-тридцатых годов это был совсем иной мир, чем еще десять лет назад. Кинематограф заговорил, десятки звезд немого кино оказались не у дел, а продюсеры стали искать тех, кто был способен выстраивать в кадре живой диалог актеров. Думается, востребованность режиссера Болеславского была во многом связана с педагогической составляющей его таланта.

Тем не менее его первый год в Голливуде стал годом ученичества. Именно к этому периоду относится его письмо Крэгу, передающее настроения Болеславского — одновременно ученика и учителя, страстно отдающегося овладению новыми техническими навыками и помогающего актерам в освоении психотехники. Впрочем, Болеславский всегда любил учиться, что, наверное, характерно для всякого хорошего педагога.

Итак, Болеславский писал автору статьи «Актер и сверхмарионетка» (это письмо также воспроизводится с сохранением пунктуации оригинала): «...в настоящий момент я работаю над так называемыми “talkies”¹ — говорящими фильмами. Зарабатываю — понятное дело...

Но по правде говоря — я очарован ими — мой дорогой мистер Крэг — сейчас это все еще по-детски — я имею в виду технику “talkies”, но она растет с каждым днем — каждый день эта бесчеловечная машина, называемая “киноиндустрия”, становится лучше и приходит больше умных людей — они много работают — и результат их работы ошеломляет.

Вы спросите, в чем этот результат?

Хорошо — результат в абсолютном искоренении экспромтов — случайностей — неопределенности — неорганизованного “вдохновения”, собственного театру. Четкий — точный — единый спектакль марионеток — где “говорящие тени” и есть марионетки!!! — И драматургическая техника возвращается к Шекспиру — временам, когда не было пределов воображению — без оглядки на [определенное] место, время или действие.

Любое время.

Любое место.

И ничего кроме действия.

Эти чудовищные машины — записывающие все с чувствительностью микроскопа — не требуют от актера “игры” [acting] — они требуют действия [action]. <...>

¹ Болеславский для обозначения кино употребляет слово talkie (говорящая картинка, от слова talk — говорить). Это слово возникло в конце 1920-х при появлении звукового кино и сменило название немого кино — movie (движущаяся картинка, от слова move — двигаться).

Что за поле деятельности, что за возможности!

Результаты порой замечательны — после того как картина сделана — в вашем распоряжение множество марионеток для игры — тысячи — и они говорят — всегда одинаковы — всегда надежны — всегда работоспособны — во всем этом есть осуществление мечты — и Шекспир отправляется в Каламазу или Милуоки — и все прочие Богом забытые города и села этого изумительного ребенка, называемого США, — у которого так много игрушек — и он не знает, что с ними делать. Но он хочет играть — он жаден до игрушек — и он слышал о Шекспире — и теперь он получит его — кажется, первая пьеса, которую они собираются ставить здесь как “talkies”, будет — “Укрощение строптивой” — с Фербенксом и Пикфорд — благослови их Господь.

Я в этой постановке не участвую — у меня нет возможности выбирать — должен просто зарабатывать — и потом я еще учусь.

То, что делаю сейчас, — незначительно. Но я надеюсь научиться и сделать нечто большое и серьезное в будущем...»¹.

Болеславский сдержал обещание, данное своему кумиру.

За краткий период с 1932 по 1937 год кинорежиссер Ричард Болеславский поставил почти два десятка фильмов для ведущих голливудских компаний “20th Century Fox”, “Metro-Goldwyn-Mayer” и “Columbia Pictures”. Среди его наиболее значительных кинокартин — «Распутин и императрица» (1932), где режиссер снял трех представителей легендарной театральной семьи Барриморов — Джона, Этель и Лайонела; «Люди в белом» (1934) с Кларком Гейблом — экранизация пьесы С. Кингсли, которую с огромным успехом поставил в 1933 году в театре «Груп» Ли Страсберг (любопытное пересечение творческой деятельности учителя и ученика), «Разрисованная вуаль» (1934) с Гретой Гарбо, где, по мнению многих, актриса сыграла одну из лучших своих ролей²; «Отверженные» по роману Гюго (1935) с Фредериком Марчем и Чарльзом Лаутоном, «Сады Аллаха» (1936) с Марлен Дитрих, Шарлем Буайе и Базилем Рэтбоуном. Болеславский работал в самых разных жанрах, снял мюзикл «Метрополитен» (1935) и ковбойский фильм «Три крестных отца» (1936).

По утверждению И. Н. Соловьевой и Л. Сенелика из биографической статьи о Болеславском в книге «Московский Художественный театр. Сто лет», фильм «Распутин и императрица» имел самый громкий успех, и «за этим фильмом последовало еще пятнадцать, из которых *десять получили “Оскара”* (курсив мой. — С. Ч.)»³. Вероятно, из этого авторитетного издания информация о десяти «Оскарах», полученных фильмами Болеславского, попала в многочисленные русскоязычные биографические спра-

¹ *Boleslavsky R. Letter to Gordon Craig [Culver City, California, spring 1929] // Pamietnik Teatralny. 1983. No. 3 (127). S. 442.*

² *См.: Лопато Л. И. Волшебное зеркало воспоминаний / Лит. запись А. А. Васильева. М., 2003. С. 106.*

³ *И. С. [Соловьева И. Н.], Сенелик Л. Болеславский // Московский Художественный театр: Сто лет. Т. 2. С. 29.*



Г. Гарбо в фильме Р. Болеславского «Разрисованная вуаль». MGM, 1934

К. Гейбл (справа) в фильме Р. Болеславского «Люди в белом». MGM, 1934

вочники и энциклопедические словари. Однако автору настоящей книги не удалось найти подтверждение этой информации в американских источниках. Но фильмы Болеславского действительно *номинировались* на престижную премию *десять раз* — в номинациях лучший сценарий («Распутин и императрица», 1932), лучшая операторская работа («Оператор 13», 1934), лучший фильм, лучший монтаж, лучшая операторская работа, лучший ассистент режиссера («Отверженные», 1935), лучшая музыка, лучший ассистент режиссера («Сады Аллаха», 1936), лучшая актриса и лучший монтаж («Теодора сходит с ума», 1936). Кроме того, «Сады Аллаха» *получили «Оскара»* за работу оператора в цветном кинематографе¹. Имя самого Болеславского в базе данных «Оскара» нигде не упомянуто — отчасти это свидетельствует об отношении студий к наемным режиссерам-иностранцам, о чем в воспоминаниях работавших в Голливуде в 1930–1940-е годы есть немало горьких страниц. Режиссер Болеславский был номинирован на кинопремию лишь однажды — и то в Европе, на Венецианском фестивале в 1937 году за фильм «Теодора сходит с ума».

Но сомневаться в успешности карьеры Болеславского в Голливуде не приходится. Список ведущих звезд Голливуда, снимавшихся в его фильмах,

¹ The Official Academy Awards® Database. URL: http://awardsdatabase.oscars.org/ampas_awards/BasicSearchInput.jsp (дата обращения 18.09.2010).



Дж. Барримор (князь Чегодаев), Э. Барримор (Царица), Т. Александер (цесаревич), Л. Барримор (Распутин) в фильме Р. Болеславского «Распутин и императрица». MGM, 1932

говорит сам за себя. В первую очередь оказалось востребованным умение театрального режиссера работать с актером. Эра звукового кино резко изменила технические требования к процессу съемок, выдвинув повышенные требования к непрерывности существования в кадре, к эмоциональной наполненности актера на крупном плане. Здесь и оказались востребованными знание Болеславским психотехники актера, его опыт и актера, и режиссера, и педагога; пригодилось также его «коронное» умение организовывать массовые сцены. Как всегда, не последнюю роль играло личное обаяние режиссера, только теперь в нем появились новые черты — недаром Лайонел Барримор, снимавшийся у Болеславского, сказал, что он обладает «энтузиазмом мальчишки и терпением патриарха»¹.

Справедливости ради необходимо отметить, что в американской литературе есть и материалы, рассказывающие о том, как Болеславский не мог справиться с капризами Марлен Дитрих², или утверждения, что его успехи были связаны исключительно с массовыми сценами, а парные

¹ Richard Boleslavsky, the Soldier-Director// Cue: The Weekly Magazine of Stage and Screen. 1935. 25 May. Vol. III. № 30.

² См.: Logan J. Josh: My Up and Down, In and Out Life. NY: Delacorte Press, 1976. Цит. по: Gordon M. Stanislavsky in America. P. 30.

психологические сцены ему не давались¹. К счастью, здесь можно не только опираться на мнение историков кино, но и составить свое собственное суждение — фильмы Болеславского 1930-х годов широко доступны на DVD-дисках или в Интернете. Смотря их сегодня, через восемьдесят лет после создания, невозможно не отдать должное художественному вкусу, мастерству построения мизансцен и темпераменту новоиспеченного американского кинорежиссера с мхатовскими корнями.



М. Дитрих в фильме Р. Болеславского «Сады Аллаха». Selznick-International, 1936

В начале 1937 года Болеславский приступил к съемкам очередного голливудского фильма «Конец Миссис Чейни», главные роли в котором играли Джоан Кроуфорд и Роберт Монтгомери. После одного из съемочных дней, когда до окончания работы над фильмом оставалось совсем немного, режиссер почувствовал себя плохо.

Наутро, 17 января 1937 года в возрасте 47 лет режиссер Boleslaw Ryszard Szrednicki — Ричард Валентинович Болеславский — Richard Boleslavsky скончался от сердечного приступа.

Ведущие американские газеты откликнулись на смерть режиссера многочисленными статьями, перечисляли его основные театральные и кинематографические работы, “New York Times” писала, что «Отверженные» Болеславского «обладают несомненными чертами кинематографической классики»². А историк кино Э. Ридо попытался сформулировать то, что на языке системы Станиславского можно назвать сверхзадачей режиссерского творчества Болеславского: «Мы оплакиваем потерю превосходного режиссера, памятником которому — если у нас хватит ума сохранить их — останутся его фильмы. Они никогда не были поверхностными. Он всегда использовал сюжет, сколь бы незначительным он ни был, чтобы выразить глубоко значимую тему»³.

Фильм «Конец Миссис Чейни» был доснят Дж. Фицморисом, но в титрах его режиссером был назван лишь Ричард Болеславский.

В Москве же о смерти бывшего мхатовца узнали не сразу — шел 1937 год...

¹ См.: Hirsch F. A Method to Their Madness. P. 66.

² Boleslawski Dies: Film Director, 47 // New York Times. 1937. 18 Jan. P. 17.

³ Rideout E. H. The American Film. London: The Mitre Press, 1937. P. 77–78.

Кроме кинематографической деятельности 1930-е годы были связаны для Болеславского с важными успехами на литературном и литературно-педагогическом поприще. В 1932 году одна за другой выходят две автобиографические книги Болеславского, написанные в соавторстве с редактором Хелен Вудворд, — «Путь улана» и «Пики вниз: меж огней в Москве 1917-го»¹. Они отражают нелегкий опыт Болеславского 1915–1917 годов. Как мы помним, молодой актер МХТ был в числе тех поляков, которые под влиянием патриотического порыва вступили в российскую армию, чтобы сражаться за независимость Польши. Вместе со своим уланским полком он испытал тяготы последнего, самого тяжелого периода войны и стал свидетелем и участником самых страшных и роковых потрясений 1917 года. Предваряя издание первой книги Болеславского на русском языке, В. М. Бокова справедливо пишет: «Из таких записок рождалась литература целого поколения. Книга Болеславского... находится в том же ряду, что и “Прощай, оружие!” Хемингуэя и “На Западном фронте без перемен” Ремарка»².

Безусловно, творческий метод Болеславского-литератора опирался на его опыт актера и режиссера. Через мемуары мхатовца, ставшего польским уланом, проходят сотни персонажей, и режиссер-педагог Болеславский описывает страшные события своей фронтовой жизни на Первой мировой так, как учил играть своих учеников, — с зоркостью к деталям, которые создают суть характера, с вниманием к чувственным подробностям и ощущениям. Потрясает новелла «Муж и жена» о казни двух обвиненных в шпионаже крестьян, мужа и жены, — все напряжение сцены создается путем скупого воссоздания атмосферы промозглого холодного утра, отдельных жестов или взглядов друг на друга оцепеневших от ужаса стариков, привлечения точнейших воспоминаний автора о сенсорной реальности этого страшного момента. Рассказ Болеславского рисует картины военного прошлого столь ясно, что, по словам Хелен Вудворд, соавтора-редактора книги, «мы видим, слышим запахи и ощущаем все так, словно мы сами были там»³.

Вторая книга Болеславского «Пики вниз», не переведенная на русский язык, связана с периодом его жизни от ухода из армии летом 1917 года (послефевральский приказ № 1 Керенского разрушил российскую армию и сделал пребывание в ней польских уланов бессмысленным) до трагических дней октября 1917 года в Москве. Как и первая, эта книга полна волнующих картин переломного периода истории России, схваченных наблюдательным актерским глазом. Она содержит рассказ о попытке Болеславского вместе с фронтовым товарищем прорваться в родное Тверское кавалерийское училище, чтобы привести юнкеров на подмогу сражавшимся в Москве.

¹ *Boleslavski R. Way of the Lancer. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1932; Boleslavski R. Lances Down: Between the Fires in Moscow. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1932.*

² *Болеславский Р. Путь улана: Воспоминания польского офицера, 1916–1918. М., 2006. С. 7–8.*

³ *Woodward H. Richard Boleslavsky // Wings. 1932. Vol. 6. No. 3. P. 2.*

Но кроме того ряд глав книги рассказывает об актерах Первой студии МХТ, об их недельной жизни в здании Студии на Тверской площади, куда студийцы собрались в разгар уличных боев конца октября — начала ноября 1917 года. Здесь же воспоминания о жизни Художественного театра 1910-х годов, зарисовки театрального быта, описание репетиционного процесса, портреты мхатовских корифеев — Станиславского, Немировича, Качалова, а также Стаховича, Волконского, на страницах книги действуют Б. Сушкевич, Н. Бромлей, В. Смышляев, С. Бирман, Л. Дейкун, Г. Хмара, А. Жилинский, В. Соловьева, М. Лобаков и др. Многие из фактов, сообщаемых Болеславским, оказываются новыми для истории отечественного театра, поэтому его книга, безусловно, нуждается в переводе на русский язык¹.

Мемуарные книги Болеславского вызвали интерес и у голливудского кинематографа. Весь 1932 год был полон сложных многоэтапных переговоров о покупке авторских прав на экранизацию «Пути улана». В какой-то момент продюсер С. Годвин даже выкупил тридцатидневный опцион на будущий фильм и Сидней Говард приступил к написанию сценария, но в результате фильм снят так и не был.

А в 1933 году, через год после публикации первых книг и упрочения репутации литератора Болеславский публикует главную книгу своей жизни — **«Мастерство актера: Шесть первых уроков»**², анализу которой в контексте других статей Болеславского, а также его работы в «Лэб», на Бродвее и в кинематографе мы и посвятим следующую главу.

¹ Автор книги готовит перевод и публикацию фрагментов книги Р. Болеславского «Пики вниз: меж огней в Москве 1917-го» для очередного, 7 выпуска исторического альманаха «Мнемозина» под ред. В. В. Иванова (предполагаемый год публикации — 2017).

² *Boleslavsky R. Acting: The First Six Lessons*. NY: Theatre Arts Books, 1933.

ТЕАТРАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ
ПРИНЦИПЫ БОЛЕСЛАВСКОГО.
«ШЕСТЬ ПЕРВЫХ УРОКОВ»

«Творческий театр» и другие манифесты 1923 года

Год 1923-й оказался для Болеславского необычайно насыщенным. За первые двенадцать месяцев своего пребывания в Америке режиссер, не устающий поражать окружающих своей работоспособностью, освоил разговорный английский язык, поставил три спектакля, создал Лабораторный театр, прочел пятнадцать лекций и напечатал три статьи. А главное, решительно упрочил свою репутацию представителя системы Станиславского в Америке.

Ведь все устные и печатные выступления Болеславского, сделанные, когда МХТ еще продолжал играть на сценах Нью-Йорка и других городов Америки, неизбежно воспринимались как своего рода манифест, как послание от имени русского театра — театру американскому. Они затрагивали почти все основные аспекты театральной деятельности — высокое предназначение театра и его ансамблевую природу, принципы строительства студийного театра и вопросы технологии актерского творчества.

Первым обращением Болеславского к американской аудитории стали его лекции под общим названием «Творческий театр», которые он читал на Бродвее, в театре «Принцесс» в течение нескольких недель начиная с 18 января 1923 года. Сохранились записи этих лекций, сделанные Майклом Барроем¹, которые на 70 страницах передают (с рядом существенных купюр) то, о чем говорил Болеславский². Вот названия этих лекций:

1. Что есть театр?
2. Что такое пьеса?
3. Что такое зритель?
4. Что такое актер?
5. Что такое театральный художник?

¹ Майкл Баррой (Michael Varroy) был активным сторонником русско-американских культурных связей. Это он познакомил Станиславского и Лоретт Тейлор и перевел их беседы и репетиции, когда возник план их совместного выступления в «Трактирщице» Гольдони. Он же переводил лекции Болеславского «Творческий театр» и, возможно, помогал ему во время первых репетиций «Санчо Пансы», которые Болеславский вел уже по-английски, — не случайно М. Баррой значится в качестве участника массовых сцен (роль Первого стражника) этого спектакля.

² *Boleslavsky R. The "Creative Theatre" Lectures // Boleslavsky R. Acting: The First Six Lessons: Documents...* P. 65–120. Неотредактированный, чуть более полный вариант хранится в BRTD NYPL PA. ZC-MW. p. v. 73. No. 7.

16. Что такое театральный композитор?
17. Что такое коллективная работа в театре?
18. Что такое театральный спектакль?
19. Что такое механическое исполнение?
10. Что такое творческое театральное исполнение?
11. Навыки творческого актера.
12. Что значит «жить в роли»?
13. Что такое «духовная сосредоточенность, внимание (spiritual concentration)»?
14. Что такое духовная (spiritual) или аффективная (affective) память?
15. Как использовать аффективную память в работе над ролью?

Не случайно вся структура лекций ведет именно к вопросу об использовании аффективной памяти в работе актера. В 1923 году это была сердцевина педагогических подходов Болеславского, главная «новость», которую он нес американским практикам театра. И, по свидетельству Гарольда Клэрмана, именно учение об аффективной памяти вызывало наибольший интерес американских студентов, приходивших впоследствии в «Лэб»¹.

В жадности американских актеров к *методике применения* аффективной памяти можно проследить ряд причин (о самой аффективной памяти, кстати говоря, они могли прочесть и без Станиславского или Болеславского, ведь книги Рибо были давно переведены на английский²).

Во-первых, аналитический подход Системы оказался созвучен американским практикам театра. Он отвечал потребности прагматического американского ума «поверить алгеброй гармонию», проанатомировать, разобрать на мельчайшие детали и пружины актерскую игру³.

Во-вторых, двадцатые годы — время массового знакомства с теориями психоанализа. Идея вытащить что-то из тайников памяти, из подсознания оказалась уже знакомой многим американцам, а техника использования аффективной памяти, предлагаемая Болеславским, давала практический механизм ее применения в актерском творчестве.

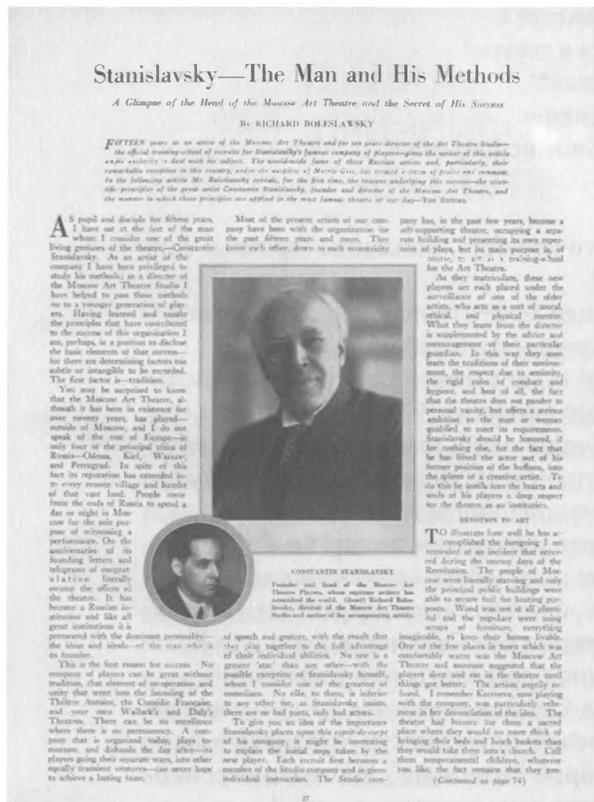
В-третьих, Болеславский последовательно увязывал использование аффективной памяти актера с другими составляющими его профессии — вниманием, воображением и пр. Он предлагал продуманную *систему* воспитания, где элементы внутренней и внешней техники актера последовательно соединялись — как в учебных занятиях Лабораторного театра, так и в его статьях, которые в течение 1923 года стали выходить одна за другой.

Первым из таких печатных обращений Болеславского к профессиональной театральной аудитории стала уже подробно проанализированная нами статья «**Лабораторный театр**» (июль 1923), ставшая манифестом идей театрального экспериментаторства и студийности. Ее положения

¹ См.: *Clurman H.* Interview. 5 Nov. 1975. Цит. по: *Roberts J. W.* Richard Boleslavsky... P. 165.

² См.: *Ribot T.* The Psychology of Emotions. London: Walter Scott, Ltd., 1897; *Ribot T.* The Psychology of Attention. Chicago: Open Court Pub. Co., 1890; *Ribot T.* Essay on the Creative Imagination. Chicago: Open Court Pub. Co., 1906, и др.

³ *Литаврину М. Г.* Американские сады Аллы Назимовой. С. 141.



Stanislavsky—The Man and His Methods

A Glimpse of the Heart of the Moscow Art Theatre and the Secret of Its Success

By RICHARD BOLESLAVSKY

FIFTEEN years, in an article of the *Moscow Art Theatre and the ten years director of the Art Theatre Institute*... the chief characteristic of success for Stanislavsky's famous system of theatre-acting... the secret of its success... the world-wide fame of these Russian actors and, particularly, their remarkable technique in this country, under the leadership of Mr. Stanislavsky, the world's greatest actor... In the following article Mr. Boleslavsky reveals, for the first time, the reasons underlying the remarkable success... the principles of the great actor Constantin Stanislavsky, founder and director of the Moscow Art Theatre, and the manner in which these principles are applied in the most famous theatre of our day—the Moscow...

A pupil and disciple for fifteen years I have sat at the feet of the man whom I consider one of the greatest living geniuses of the theatre—Constantin Stanislavsky. As an actor of the company I have been privileged to study his methods; as a director of the Moscow Art Theatre Studio I have learned to use these methods; as a younger generation of players, having learned and studied the principles that have contributed to the success of this organization I am, perhaps, in a position to disclose the basic elements of that success... for there are determining factors so subtle or intangible to be revealed. The first factor is Stanislavsky himself.

Most of the present critics of our country have been with the organization for the past fifteen years, and most of them still offer, down to each generation...



CONSTANTIN STANISLAVSKY

Founder and head of the Moscow Art Theatre, Constantin Stanislavsky has founded the world-famous Moscow Art Theatre, director of the Moscow Art Theatre Studio and author of the revolutionary system...

You may be surprised to know that the Moscow Art Theatre, although it has been in existence for over seventy years, has played—outside of Moscow, where it has spoken of the role of Europe—in each town of the principal cities of Russia—Moscow, Kiev, Leningrad and Petrograd. In spite of this fact its reputation has spread to every remote village and hamlet of that vast land. People come from the ends of Russia to spend a day or night in Moscow for the sole purpose of witnessing a performance. On the anniversary of its founding letters and messages of congratulation literally swamp the office of the theatre. It has become a Russian institution and like all great institutions it is perennial with the dominant personality—the ideas and ideals—of the man who is its founder.

This is the first reason for success. No company of players can be great without tradition, that element of cooperation and unity that went into the founding of the Theatre Studio, the Comedie Francaise, and our own Wilkes's and Daly's Theatres. There can be no tradition where there is no preparation. A company that is organized today, plays tomorrow, and disbands tomorrow, its players going their separate ways, can never equal the training received—can never hope to achieve a lasting tradition.

of speech and gesture, with the result that they play together to the full advantage of their individual abilities. No one in a company can think any other—with the possible exception of Stanislavsky himself, when I consider one of the greatest of comedians. No actor, no actor, is inferior to any other in a Stanislavsky studio, there are no bad parts, only bad actors.

To give you an idea of the importance Stanislavsky places upon this spirit-of-cooperation his company is might be interesting to explain the initial steps taken by the new players. Each recruit first becomes a member of the studio company and is given individual instruction. The studio com-

pany has, in the past few years, become a self-supporting theatre, occupying a separate building and presenting its own repertoire of plays, but its main purpose is of course, to act as a training-school for the theatre.

As they participate, these new players are each placed under the surveillance of one of the older actors, who acts as a sort of moral, ethical, and physical guardian. In this way they soon learn the traditions of their art-form, the impact due to scenery, the lighting, the music, the costumes, and best of all, the fact that the theatre does not prosper in personal vanity, but offers a serious and noble art to the people. Stanislavsky should be honored, if for nothing else, for the fact that he has found the position of his actors in the theatre as a creative artist. To do this he sought into the hearts and souls of his players a deep respect for the theatre as an institution.

REASON TO ART

TO illustrate how well he has accomplished the foregoing I am reminded of an incident that occurred during the sunny days of the Revolution. The prod of 314,000 (over seven hundred) starving and only the provided public buildings were able to secure fuel for heating purposes. Wood was not at all plentiful and the appliances were long scarce of fuelwood, everything impossible to keep their homes livable. One of the few places in town which was occasionally warm was the Moscow Art Theatre and someone suggested that the players sleep and eat in the theatre until things got better. The actors, simply so used, I remember Karsavin, now playing with the company, was particularly vehement in his denunciation of the idea. The theatre had become for them a sacred place where they would no more think of bringing their beds and back baskets than they would think of their beds. Call them impractical children, whatever you like, the fact remains that they pro-

(Continued on page 74)

нашли прямую реализацию в первых шагах Лабораторного театра, недаром копии статьи служили лучшей рекламой «Лэб» и вручались всем заинтересовавшимся обучением.

Вслед за этой публикацией Болеславского последовала написанная им статья-портрет «Станиславский — человек и его методы», которая была напечатана в массовом «Theatre Magazine»¹. Примечателен ее подзаголовок: «Беглый взгляд на руководителя Московского Художественного театра и секрет его успеха»². Статья невольно продолжала увязывать в сознании американской аудитории эти две почти рифмующиеся фамилии Станиславский — Болеславский, тем более что открывалась она портретом Константина Сергеевича, в левом нижнем углу которого врезкой была помещена фотография Болеславского. А в редакционной заметке, предваряющей текст, подчеркивалось, что «в предлагаемой

Страницы журнала «Theatre Magazine» со статьей Р. Болеславского «Станиславский — человек и его методы», 1923

статье м-р Болеславский впервые (курсив мой. — С. Ч.) раскрывает причины, лежащие в основе успеха Художественного театра», и что «пятнадцать лет в качестве актера МХТ и десять лет в качестве режиссера его Студии... дают автору полное право раскрывать заявленную тему»³.

Несмотря на объем статьи — часть из ее трех страниц к тому же была занята различного рода рекламой, — Болеславскому действительно удалось осветить целый ряд важных вопросов. Здесь и этические принципы построения театра-дома («нет маленьких ролей, есть маленькие актеры»), и принципы пополнения актерского состава театра через его студию, и штрихи к портрету Станиславского — «мечтателя и реалиста, непрактичного и удивительно делового»⁴. Болеславский вспоминает вечный блокнот в кармане Константина Сергеевича, который он носил для неожиданно

¹ Boleslavsky R. Stanislavsky — The Man and His Methods // Theatre Magazine. 1923. No. 37. P. 27, 74, 80.
² Ibidem. P. 27.
³ Ibidem. P. 27
⁴ Ibidem. P. 74.

пришедших мыслей; рассказывает о его опоздании на выход во время репетиции «Драмы жизни» — оказывается, стоя за кулисами и теребя черный бархат, Станиславский неожиданно придумал принцип бархатных ширм, который подарил театру столько неожиданных сценических эффектов и в «Синей птице», и в «Жизни человека», и в «Гамлете».

Описывая игру Станиславского — Гаева, слушающего, как рубят вишневый сад, Болеславский противопоставляет (не используя эту терминологию) театр представления и театр переживания: «Слишком часто театр считается местом притворства, где изящно двигающиеся тренированные куклы изощряются в занимательных шарадах. На самом деле это не театр. Театр — это боль и тоска, радость и смущение, любовь и ненависть, жизнь и биение сердца и мысли чувствительного воспроизводящего организма, имя которому — актер»¹.

Болеславский выявляет, что реализм Художественного театра — это не внешняя натуралистичность и подробность декораций или париков. Реализм, который проповедует Станиславский, — «внутренний реализм». И когда актер «стоит под воображаемой снежной вьюгой и заставляет зрителей поеживаться от холода»² — это и есть вершины мастерства.

Затронуты в статье и базовые элементы актерской психотехники — внимание («войти в круг», «душевная концентрация»), соотношение внутреннего ритма человека («душевный ритм») и ритма его тела, действие («именно драматическое действие делает театр живым»³).

И, наконец, ученик Станиславского поднимает острый для американского театра вопрос соотношения художественности и коммерческого успеха. Болеславский разделяет уверенность Станиславского в том, что совершенное искусство имеет серьезную коммерческую ценность и «что люди будут платить за нечто стоящее, что совершенство стоит дороже, чем полусовершенство»⁴. И не без гордости сообщает, что Художественный театр, являющийся корпорацией пайщиков-актеров и вкладчиков, до войны приносил более 200 % годовых дивидендов.

Вывод статьи лаконичен и четок: «Станиславский добился осуществления трех важнейших задач: он создал художественную организацию, превратил искусство театра в систематическую науку и упрочил искусство на серьезной коммерческой основе. Любой, кто достигнет такого, в полной мере достоин успеха»⁵.

А в октябре 1923 года появилась первая статья из цикла «Уроки мастерства актера», посвященного пошаговому и систематическому воспитанию актера.

Всего Болеславский опубликует шесть уроков, которые в 1933 году составят его знаменитую книгу «Мастерство актера: Шесть первых уроков».

¹ *Boleslavsky R. Stanislavsky — The Man and His Methods // Theatre Magazine. 1923. No. 37. P. 74.*

² *Ibidem.*

³ *Ibidem. P. 80*

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibidem.*

Она станет первым в мире изложением системы Станиславского, опередившим даже единственное прижизненное издание «Работы актера над собой» (1936 — на английском, 1938 — на русском), и выдержит огромное количество переизданий.

Главные черты будущей книги уже полностью заявлены в первой статье, и, судя по всему, основные решения о ее структуре, композиции и стиле возникли именно в 1923 году.

«Шесть уроков», как часто сокращенно называют эту книгу, написаны как диалог. Болеславский использует форму, к которой в свое время прибегали в своих трудах о театре и Дени Дидро, и Гордон Крэг. Вероятно, книга Крэга, вышедшая в 1905 году, могла послужить более близким толчком к выбору способа построения текста самим Болеславским, долгое время мечтавшим об ученичестве у безмерно почитаемого им театрального художника.

Но если в «Парадоксе об актере» беседуют Первый и Второй, род занятий которых впрямую не назван, а в «Искусстве театра» — режиссер и театрал, то собеседники книги Болеславского — сам автор книги, педагог актерского мастерства Б., и его ученица. В диалоге их имена пишутся соответственно «Я» (I) и «Создание» (The Creature¹).

Болеславского не раз упрекали в том, что его вымышленный диалог полон снисходительного высокомерия и покровительственности по отношению к Созданию, восемнадцатилетней начинающей актрисе, и что его книга и в дофеминистские времена звучала «раздражающе сексистски»². Но свидетельства тех, кто знал Болеславского в репетициях, позволяют увидеть в интонациях книги лишь нежность, а порой и умиление Болея по отношению к юному существу, совершающему на глазах опытного педагога давно знакомые, повторяемые всеми новичками ошибки, — а как иначе может смотреть взрослый умудренный мужчина на первые шаги ребенка, сбитые коленки и громкие слезы, мгновенно высыхающие в момент появления новой игрушки (нового объекта внимания, если говорить по Станиславскому)?

«Человек, который мог срежиссировать всплески ярости актеров, сам был мягким, скромным и застенчивым»³, — вспоминал о Болеславском продюсер Р. Дженни, а Рут Нельсон, сделавшая под руководством Болея шаги, схожие с шагами Создания, свидетельствует, что на репетициях Болеславский «был с актерами нежным и любящим»⁴. Современная американская исследовательница подводит итог обзору воспоминаний знавших

¹ Creature — переводится с английского как существо, создание, творение, человек. По некоторым сведениям, прототипом Создания стала молодая актриса Маделин О'Шиэ (Madeleine O'Shea), хорошо знакомая Болеславскому, уже после его ухода из «ЛЭб» она играла там Ирину в «Трех сестрах», поставленных М. Германовой, и Лоренцу в «Ревнивом старике» Сервантеса. См.: *Hardy M. C. The Theatre Art of Richard Boleslavsky: Ph. D. dissertation. University of Michigan, 1971. P. 33.*

² *Gordon M. Stanislavsky in America. P. 26; см. также: Blair R. Boleslavsky and Acting: The First Six Lessons // Boleslavsky R. Acting: The First Six Lessons: Documents... P. XII.*

³ *Janney R. [From the Drama Editor's Mailbag] // New York Herald Tribune. 1937. 31 Jan.*

⁴ *Nelson R. Interview. 2 Jan. 1976. Цит. по: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 208.*

Болеславского: «Все женщины, которые писали или рассказывали об учебе у него, единогласно отмечали его теплоту и симпатию»¹.

Кроме того, Болеславский показывает, как шаг за шагом растут творческие возможности Создания, и с самого начала ясно, что педагог уверен в профессиональных способностях и серьезности отношения к делу своей ученицы и полон уважения к ее несомненной одаренности.

В отличие от Станиславского, пытавшегося придать книге «Работа актера» форму записи реального урока, но все же не избежавшего превращения Торцова во всезнающего оракула, так не совпадающего с самим Константином Сергеевичем, Болеславский не скрывает, что его диалог сконструирован, и первоначальная публикация каждого из уроков даже сопровождалась определением их жанра как «псевдоморалите». При этом обмен репликами Автора — Болеславского и Создания быстр, энергичен, текст книги читается как диалог из хорошей пьесы, а остроумные ремарки укрепляют это ощущение.

Безусловно, «Шесть уроков» являются квинтэссенцией театрально-педагогических взглядов Болеславского и заслуживает внимательного изучения.

Первый урок: Внимание

Первая статья из тех, что потом составят книгу, называлась «Первый урок мастерства актера: псевдоморалите»², в книге она получила название «Первый урок: Внимание» (*The First Lesson: Concentration*)³. Здесь происходит встреча педагога с восемнадцатилетней девушкой, мечтающей о театре и имеющей лишь опыт участия в школьном спектакле, где она играла роль... самого короля Лира. Их первая беседа посвящена тем базовым понятиям, на которых, согласно системе Станиславского, строится профессиональная работа актера в театре переживания.

Но для начала Автор–Болеславский подводит ученицу, а заодно и читателя к пониманию, что для того, чтобы стать актрисой, недостаточно одной влюбленности в театр — необходима ежедневная и кропотливая работа.

«Создание»⁴. ...Я слышала, что вы учите драматическому искусству?

Я. Нет! Извините. Искусству нельзя научить. Чтобы заниматься искусством, надо иметь талант. Он или есть, или нет. Его можно развить

¹ Blair R. Boleslavsky and Acting: The First Six Lessons // *Boleslavsky R. Acting: The First Six Lessons: Documents...* P. XII.

² *Boleslavsky R. The First Lesson in Acting: A Pseudo-Morality // Theatre Arts Magazine. 1923. Vol. 7. P. 284–292.*

³ В рукописи «Программа статьи: моя система» (1909) Станиславский вводит *концентрацию внимания* как один из первых элементов Системы и называет его — «кругом сосредоточенности», или «творческой сосредоточенностью». А в «Работе актера над собой» чаще пользуется термином «внимание».

⁴ В дальнейшем при цитировании книги Болеславского мы будем сокращенно писать имя персонажа Создание как С.

упорной работой, но создать талант невозможно. Я лишь помогаю тем, кто решил работать на сцене, развивать и образовывать себя для настоящей и осознанной работы в театре» (AFSL, 17–18)¹.

Педагог начинает с утверждения примата сосредоточенности как необходимого условия любой серьезной профессиональной деятельности, в том числе и актерской.

«Я. Приходилось ли вам видеть какого-либо специалиста за работой? К примеру, капитана океанского лайнера... или биолога за микроскопом, или архитектора, работающего над чертежом сложного моста, или большого актера...

С. Я видела Джона Барримора из-за кулис, когда он играл Гамлета.

Я. И что вас поразило больше всего, пока вы наблюдали за ним?

С. Он был замечательным!!!

Я. Да-да, я знаю, но что еще?

С. Он не обращал на меня никакого внимания.

Я. Вот это более важно. И он не отвлекался не только на вас, но и ни на что другое вокруг себя. Он играл, как работает пилот, ученый или архитектор, — он был сосредоточен, внимателен. Запомните это слово — *Внимание*... Внимание — это способность, позволяющая нам направить все наши душевные и умственные силы на один определенный объект...» (AFSL, 22).

Развитие внимания и навыков внутренней концентрации идет вслед за умением управлять своими пятью органами чувств. Именно в постоянной сосредоточенности, анализе и тренинге работы органов чувств и заключаются «гаммы» актера, которые должны выполняться ежедневно. Причем и в первой статье, и во всей книге Болеславский приглашает ученика к соавторству в совершенствовании тренинга. «Я дам вам тысячу упражнений для ежедневного выполнения, — пишет он. — Если вы подумаете, то сами сможете сочинить еще тысячу» (AFSL, 26).

По Болеславскому, обучение актера состоит из трех частей (педагог развивает положения, высказанные еще в лекциях «Творческий театр»). Первая — это воспитание тела, всего физического аппарата актера. Он отводит полтора часа для ежедневных двухлетних занятий гимнастикой, ритмической гимнастикой, танцем, фехтованием, дыхательной гимнастикой, постановкой голоса, дикцией, пением, пантомимой, гримом только для достижения той формы, «когда на актера уже приятно смотреть» (AFSL, 27). Второй частью обучения является образовательная, культурная подготовка. Болеславский ставит высокую планку — режиссеру нужен актер, «который понимает разницу между немецким и французским романтизмом» (AFSL, 28), знает историю театра, историю живописи и музыки, разбирается в исторических стилях. Нужен актер, имеющий представление о психологии творчества, психоанализе, психологии эмоций и логике чувств, посвящен-

¹ Напоминаем, что в этой главе ссылки на книгу Болеславского «Мастерство актера: Шесть первых уроков» даются прямо в тексте в формате (AFSL, *), где * — номер страницы по изданию *Boleslavsky R. Acting: the First Six Lessons. NY: Theatre Arts Books, 1994.*

ный в вопросы анатомии человеческого тела и знающий работы великих скульпторов. Третьей «важнейшей частью обучения драматического актера» является воспитание внутренней техники актера — то, что сегодня мы называем психотехникой, а Болеславский именует «упражнением души», «воспитанием и тренингом души [soul — душа, натура]». Эта часть работы — самая трудная и требующая наибольшего времени — состоит из развития разнообразных способностей актера: свободы владения всеми пятью органами чувств в любых воображаемых обстоятельствах, памяти чувств, памяти воображения, визуальной памяти (AFSL, 29).

Неудивительно, что пришедшая ученица поражена объемом предстоящей работы.

«С. После сказанного вами театр представляется как нечто огромное, важное...

Я. Да, для меня театр — великая загадка, в которой чудесным образом сочетаются два непреходящих начала — мечта о *Совершенстве* и мечта о *Вечности*. Только такому театру стоит отдавать свою жизнь» (AFSL, 29–30).

Болеславский устанавливает ориентиры своей веры в театральном искусстве: игра актера — это «жизнь человеческого духа, получающая свое рождение через искусство» (AFSL, 24); объектом внимания актера в «творческом театре» (*creative theatre* — это словосочетание воспринимается почти как термин, после того как Болеславский так часто использовал его в серии лекций с тем же названием) является душа человека.

Высокодуховные и вместе с тем последовательно-технологические требования, которые предъявляет Болеславский к актерскому искусству и к программе обучения актера, во многом были новы для американского театра. И тем более принципиально, что положения этой статьи, написанной в год создания Лабораторного театра, не остались лишь на бумаге. Как мы уже видели, они были последовательно воплощены Болеславским в учебной программе его театра-школы.

Лекции 1925–1926 годов и «Основы мастерства актера»

«Второй урок мастерства актера» будет напечатан лишь в 1929 году, но до этого момента педагогика Болеславского претерпит определенное развитие. Лекции Болеславского в Лабораторном театре 1925–1926 годов, сохраненные Стеллой Адлер¹, отражают его повседневную педагогическую практику этого периода и непрерывные поиски различных способов воздействия на возникновение подлинного чувства актера.

¹ *Boleslavsky R. Lectures at the American Laboratory Theatre. [1925–1926] // Boleslavsky R. Acting: The First Six Lessons: Documents...* P. 121–180. Неполная запись этих лекций (с 3 по 11 лекцию) была передана Стеллой Адлер исследователю творчества Болеславского Дж. Робертсу, который отредактировал их, после чего они долго ходили по рукам и были напечатаны по копии Р. Эллерманна с правкой Р. Блэр только в 2010 году.

В лекциях и на занятиях в «Лэб» Болеславский подчеркивает, что чувства актера могут быть вызваны разными путями — или строчками автора, или «простым воспоминанием чувств», или настоящими и воображаемыми предметами, или физическими действиями и ощущениями. Обратим внимание на эти «или». Прав Дж. Робертс, подчеркивая изменение в воззрениях Болеславского, — обращаясь к студийцам «Лэб», Болей уравнивает различные подходы к достижению творческого состояния актера¹. Уравнивает, подчеркнем особо, а не противопоставляет, как это будут делать многие из последователей и Болеславского, и Станиславского.



Р. В. Болеславский. [1920-е]

Равнозначность этих путей связана с представлениями Болеславского о природе памяти. Вслед за Т. Рибо он полагает, что память функционирует в первую очередь посредством органов чувств (мы «запоминаем» глазами, ушами и т. д.) и что мозг является хранилищем сенсорных стимулов. Через функционирование органов чувств мы в состоянии запомнить строчки пьесы («я вижу страницу...» — говорим мы), запах напитка («я чувствую запах кофе...»), ощущение бархата и т. д. и т. п. Это всё примеры общей или обыкновенной (common) памяти. Кроме того, человек обладает моторной памятью, с помощью которой мышцы «запоминают», как ходить или выполнять сложное танцевальное движение.

Каждый человек обладает также и эмоциональной памятью (memory of emotion), однако опытные доказательства ее существования менее явны. Это связано с тем, что мы реже используем этот тип памяти и используем ее, как правило, на подсознательном уровне. Тем не менее Болеславский приводит простые примеры ее существования. Всем нам знакомы моменты, когда мы испытываем определенные чувства или настроения без всякой логической причины — мы просто чувствуем себя возбужденными, или подавленными, или печальными. Такие необъяснимые настроения, которые возникают словно сами по себе, без видимой мотивации или стимула (stimulus²), являются свидетельством действия подсознания. Подсознание словно отвечает какому-то сенсорному раздражителю, который ассоциируется с прошлым эмоциональным опытом посредством «вспоминания» эмоции, связанной с этим опытом. Это пример бессознательного функционирования аффективной памяти.

Актер же, утверждает Болеславский, должен научиться использовать и контролировать эти сенсорные стимулы сознательно. Для этого надо проследить происхождение вроде бы необъяснимой эмоции, докопавшись до того толчка, который ее запускает. Сделав это, актер научится сознательно контролировать и использовать вызов своего чувственного

¹ См.: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 164.

² Stimulus — толчок; (физиол.) стимул, раздражитель.

опыта, появление «повторных» (по Вахтангову) чувств. Иными словами, если актеру удастся успешно идентифицировать своего рода «первопричину павловского условного рефлекса»¹, провоцирующую возникновение эмоции, то впоследствии он сможет сознательно использовать ее *либо через ее буквальное присутствие, либо через воссоздание в своем воображении.*

Общеизвестно, что частое использование и тренинг «обыкновенной» и «моторной» памяти развивает способность запоминать строчки и мизансцены. Аналогичным образом актер может развить способность запоминать эмоции. При соответствующих упражнениях все три типа памяти начинают действовать на почти автономном уровне, они становятся привычными и автоматическими в процессе повторения и тренировки. В итоге так же, как актер без специальных усилий помнит физические движения без необходимости останавливаться и думать о работе своих мышц, точно так же он сможет применять память эмоций без сознательных усилий или напряжения. И если ему не надо вспоминать визуальный образ страницы текста для того, чтобы воспроизвести слова роли — он просто знает их, то таким же образом после определенной тренировки ему не понадобится останавливаться для того, чтобы вспомнить необходимую эмоцию, — он просто будет чувствовать.

Поскольку по своей природе память является ассоциативной, актерское проживание роли в итоге состоит из уникальной смеси ассоциативных воспоминаний. Строчки роли подсказывают поведение, физические движения подсказывают следующие фразы, вместе они (или, наоборот, отдельные реплики или отдельные жесты) могут подсказывать сопутствующие эмоции. И чашка в руках или переход к окну невольно связываются в памяти актера не только со строчками текста, но и с определенными чувствами. Таким образом, эмоциональные отклики, обнаруженные в ходе репетиций без опоры на сознательную активизацию аффективной памяти, могут быть изучены и сохранены в памяти так же легко, как текст или мизансцены.

Необходимо отметить, что словарь лекций Болеславского окончательно не устоялся. Иногда он проводит различие между памятью эмоций и аффективной памятью, пытаясь акцентировать многообразие механизмов запуска вторичных чувств. Иногда подчеркнута смешивает эти понятия, разделяя память человека на общую, моторную и «ту, что называют аффективной памятью — памятью чувств — памятью эмоций и т. д. [affective memory — memory of feelings — memory of emotions, etc.]», которую предлагает называть «самым простым способом: памятью чувств [memory of feelings]»². И, несмотря на утверждение Дж. Робертса, что два этих термина — аффективная и эмоциональная память — «не могут использоваться взаимозаменяемо при последовательном обсуждении

¹ Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 164.

² Boleslavsky R. Lectures at the American Laboratory Theatre // Boleslavsky R. Acting: The First Six Lessons: Documents... P. 154.

актерской работы»¹, приходится признать, что Болеславский в лекциях 1920-х годов, как позже Станиславский в своих текстах 1930-х годов, склоняется к использованию обоих терминов как синонимов.

Принципиально другое: Болеславский уже формулирует то, что впоследствии будет детально разработано Страсбергом, — связь аффективной памяти и памяти ощущений. Аффективная память, по Болеславскому, «приходит через пять органов чувств. И вызывается она так же, как была зарегистрирована»².

Итак, эмоциональная жизнь на сцене может быть актуализирована при помощи сознательного воссоздания сенсорных раздражителей, которые заставляют действовать аффективную память. Но это не единственный способ включения актерской памяти эмоций. Другим таким способом является возбуждение ее через действие. И в сохранившихся лекциях 1925–1926 годов Болеславский уделяет серьезное внимание «драматическому действию» — элементу Системы, которого он едва касался в своих беседах год или два тому назад. Он подробно объясняет значимость действия и обсуждает его взаимоотношения с памятью эмоций. При этом руководитель «Лэб», как справедливо подчеркивает Р. Блэр, многократно «убеждает своих студентов осознать игру актера как целостный процесс, в котором действие, аффективная память, эмоции и воображение в конечном счете неразрывны»³.

Соотношение эмоциональной памяти и действия Болеславский выявляет и на практических занятиях в «Лэб» — через импровизации, которые мы сегодня назвали бы этюдами на предлагаемые обстоятельства. Например, как видно из записей С. Адлер, он вызывал половину группы студентов на сцену и предлагал им ситуацию, в которой они были пассажирами тонущего океанского лайнера. Разбирая сыгранный этюд, Болеславский привлекал внимание к тому, что если актер думает только о чувствах, то это приводит к истерии на сцене. Педагог объяснял, что вместо того, чтобы начинать с общих эмоций, эмоции «вообще», актер должен выстроить логику своих действий. В конкретных предлагаемых обстоятельствах разобраться, в какой опасности находится корабль, где ближайший выход, как до него добраться, и т. д. и т. п.

В особенности ярко новые представления Болеславского о действии проявляются в статье «Основы мастерства актера» (*Fundamentals of Acting*), напечатанной в феврале 1927 года⁴. Здесь для раскрытия своего понимания драматического действия он предлагает оригинальную модель для анализа сценической жизни актера и вводит новую лексику. А кроме того развивает свои представления о задачах воспитания актера.

¹ Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 163.

² Boleslavsky R. Lectures at the American Laboratory Theatre // Boleslavsky R. Acting: The First Six Lessons: Documents... P. 155.

³ Blair R. Editor's Introduction // Ibidem. P. XIX.

⁴ Boleslavsky R. Fundamentals of Acting // Theatre Arts Monthly. 1927. Vol. 11. No. 2. P. 121–129.

«То, что обычно называют техникой актера, сводя ее к определенному развитию его физических данных, — пишет Болеславский, — в строгом смысле не является техникой. Скорее, я назову это настройкой инструмента, в том смысле как можно настраивать скрипку перед началом игры. Но даже превосходно настроенная скрипка не будет играть сама, если ее не заставит звучать музыкант. Оснащение идеального актера не завершено, даже если он и превосходно “настроен”, если он не владеет тем, что, за неимением лучшего термина, я назвал техникой “создателя эмоции” [“emotion-maker”] или творца; если он не в состоянии следовать совету Джозефа Джефферсона¹ “сохранять сердце горячим, а голову холодной”»².

Чтобы добиться этого, «необходимо взглянуть на жизнь как на непрерывную череду двух разных типов шагов [steps], которые я назову, — пишет Болеславский, вводя новые термины, которые существуют в англоязычной театральной литературе и практике и по сию пору, — “шагами задачи” и “шагами действия” [problem steps and action steps]»³. (Другое значение *steps* — *ступеньки*. Такой вариант перевода даже ближе автору настоящего исследования, потому что дает ощущение восхождения к цели, развития действенного процесса или, наоборот, некоего спуска по ступеням, деградации. Получается: ступеньки задач и ступеньки действия.)

Приведя примеры таких «шагов-ступенек» в реальной жизни — шаг-ступенька возникновения задачи сменяется шагом-ступенькой выполнения действия, после чего, в зависимости от того, как выполнено действие, возникает новая задача, и т. д. и т. п., — Болеславский переходит к анализу существования актера на сцене: ведь «пьеса имеет ту же структуру, что и жизнь, хотя на сцене она может быть насыщеннее, по-иному выражена или даже абстрактна»⁴. На сцене «первым шагом для актера становится осознание того, какая именно задача стоит перед ним. И тогда вспышка воли толкает его к активному действию. <...> Когда актер поймет, что сценическое решение отдельных моментов заключается в том, чтобы... оказаться способным остановиться на сцене на доли секунды, хладнокровно, целеустремленно и ясно осознать задачу, стоящую перед ним, а затем, в следующие доли секунды или, быть может, в следующие пять или десять секунд, активно бросить себя в действие, которого требует ситуация, — тогда он овладеет истинной техникой актера»⁵.

Таким образом, во главу угла сценической жизни актера Болеславский, по сути, ставит *восприятие*. В записях практических уроков Болеславского

¹ Джозеф Джефферсон (1829–1905) — выдающийся американский актер, дарованию которого было свойственно и комедийное, и трагедийное начало. В роли Рипа Ван Винкля (постановка по новелле В. Ирвинга) утвердил на американской сцене тип национального героя, выходца из народа.

² *Boleslavsky R. Fundamentals of Acting // Theatre Arts Monthly. 1927. Vol. 11. No. 2. P. 128.*

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem. P. 129.*

⁵ *Ibidem.*

в «Лэб» видно, что «осознание» предстоящих задач, по Болеславскому, происходит в непосредственном чувственном усвоении предлагаемых обстоятельств. Трагую живой процесс актера не просто как вектор действия, направленный к достижению цели, а как ежесекундные качели от действия к осмыслению следующей задачи, Болеславский дает надежное противоядие от схоластического сценического действия, когда актер «знает» свое действие, «знает» свою задачу, выходит на подмости, становится на заранее заготовленные рельсы и, как говорится, «дует» всю сцену подряд к своей цели. Своей техникой «шаг-ступенька задачи — шаг-ступенька действия» Болеславский заставляет актера сиюминутно (даже сиюсекундно!) соотносить свое поведение с окружающей ситуацией, воспринимать малейшие ее изменения.

Статья Болеславского содержит и некоторое обобщение опыта по применению этих методических представлений: «Эта актерская техника, если ее полностью усвоить и прилежно ею пользоваться, не так уж трудна, потому что ее секреты близки природе. Суть ее основана на той форме игры, которую мы используем повседневно. Это то же самое осознание задачи с последующим выполнением соответствующих ей действий, которые можно обнаружить в ежедневных усилиях каждого из нас. Но эта идея весьма сложна для рядового актера с опытом. Он обычно абсолютно уверен, что стоит ему сделать паузу во время игры, чтобы обдумать и взвесить свой следующий ход, даже если для этого потребуется незаметная доля секунды, — и он выйдет из образа и разрушит иллюзию. Как будто в жизни он не делает то же самое тысячу раз на дню, не выходя из своего собственного образа! Молодое поколение, напротив, чрезвычайно восприимчиво к этому простому методу соединения задач и действия. Согласно моему опыту с американскими актерами, в особенности англосаксонского происхождения, я нахожу этот способ единственно действенным путем вызова эмоций и превращения нервной системы актеров на сцене во что-то настоящее и искреннее»¹.

Нет сомнения, что статья «Основы мастерства актера», подкрепленная схожими положениями лекций ее автора в «Лэб», является свидетельством смещения акцентов в педагогике Болеславского. Недаром во время одного из уроков он обращается к студийцам: «Вы знаете и нет нужды повторять, что на сцене главное, и наиболее важное, и единственное необходимое — это действие»².

С другой стороны, утверждения, что при новой технике актер «никогда не окажется в ситуации, когда будет не в состоянии справиться с эмоциями или когда перевозбудится от излишнего напряжения своих эмоциональных сил»³, и что эта техника является «единственно действенным

¹ *Boleslavsky R. Fundamentals of Acting // Theatre Arts Monthly. 1927. Vol. 11. No. 2. P. 129.*

² *Boleslavsky R. Acting: The First Six Lessons: Documents... P. 150.*

³ *Boleslavsky R. Fundamentals of Acting // Theatre Arts Monthly. 1927. Vol. 11. No. 2. P. 129. Журнал "Theatre Arts Magazine", выходявший с 1916 года, с 1924 года стал ежемесячным и начал выходить под названием "Theatre Arts Monthly".*

путем вызова эмоций»¹, могут при желании быть восприняты как признак охлаждения Болеславского к технике аффективной памяти².

Однако многие страницы лекций свидетельствуют об обратном — активно используя действие, Болеславский не отказывается и от аффективной памяти. Более того, в 1929 году выходит его статья «Второй урок актерского мастерства», где он пишет именно об аффективной памяти и механизме ее использования. Тот факт, что в 1933 году эта статья войдет в книгу «Шесть уроков» без каких-либо изменений, говорит об устойчивости взглядов Болеславского на использование аффективной памяти в работе актера.

Второй урок: Память эмоций

Проанализируем, что же пишет Болеславский в статье, получившей в книге название «Второй урок: Память эмоций» (The Second Lesson: Memory of Emotion)³.

На второй урок Создание приходит через год после первого (примечательная подробность — именно столько, по Болеславскому, потребовалось на серьезное овладение заданиями первого урока, на воспитание навыков концентрации внимания). Автор—Болеславский отмечает, как изменилась за это время молодая актриса — «ее рукопожатие стало уверенным и сильным, она смотрит прямо в глаза, корпус хорошо сбалансирован и управляем» (AFSL, 33). Сразу видно, что год прошел не зря, а из рассказов ученицы ясно, что она действительно овладела умением концентрировать внимание. Но, несмотря на то, что плюс к этому «она научилась использовать свои пять органов чувств просто, естественно и логично» (AFSL, 35), молодая актриса по-прежнему не понимает, как играть. И роль, над которой она сейчас работает, не получается, она ее «не чувствует» и боится, что режиссер ее уволит.

При этом наибольшие проблемы у молодой актрисы вызывает сцена, где ее персонаж сообщает матери о своем предстоящем отъезде. В героине пьесы борются соблазн возможной счастливой жизни и любовь к матери, которую надо ради этой новой жизни покинуть.

Создание сетует, что «не может одновременно почувствовать счастье и сожаление», не может эмоционально включиться в сцену. Поэтому урок связан с новой задачей, предлагаемой Автором, — актеру необходимо «синхронизовать себя, свой внутренний мир с ролью» (AFSL, 39). Необходимо научиться, как можно «*быть* в искомом самочувствии [you can be that]» (AFSL, 39).

Для этого надо уметь использовать «память чувствований [memory of feelings], которая подсознательно ведет в нас свою работу. Она есть у каждого

¹ *Boleslavsky R. Fundamentals of Acting // Theatre Arts Monthly. 1927. Vol. 11. No. 2. P. 129.*

² Именно к таким выводам приходит Дж. Робертс. К рассмотрению позиции американского исследователя мы еще вернемся в конце этой главы (см. с. 361–365).

³ *Boleslavsky R. A Second Lesson in Acting // Theatre Arts Monthly. 1929. Vol. 13. No. 7. P. 498–505.*



Р. Болеславский и драматург А. Ричман. 1934

художника. И именно она делает наш опыт существенной частью нашей жизни и нашего ремесла. Мы только должны научиться использовать ее» (AFSL, 40).

Используя пример Т. Рибо, Болеславский поясняет механизм аффективной памяти историей из жизни супружеской пары, первое любовное объяснение которой произошло на поле, полном огурцов, — они ели их по дороге, наслаждаясь огуречным вкусом, запахом и свежестью. И когда во время свадебного обеда был подан салат из огурцов, мало кто из гостей понял, почему молодые засмеялись так счастливо и весело. А по прошествии многих лет их старшая дочь заметила, что, какая бы ссора ни происходила в доме, пожилые супруги сразу смягчались, заслышав запах свежих огурцов...

Болеславский подчеркивает «ненасильственный», подсознательный механизм включения эмоции в этом примере. С другой стороны, педагог утверждает, что в каждом из нас достаточно воспоминаний, чтобы мы могли сознательно использовать их для любой предстоящей сцены, и на конкретном примере (подчеркнем особо, адекватно отображающем прак-

тику уроков «Лэб») объясняет процесс работы актера над актуализацией своего чувственного опыта.

Последующий текст урока стоит признать первым последовательным описанием упражнения на аффективную память, опубликованным в России или Америке¹, что и объясняет необходимость пространной цитаты.

«С. Но как вы работаете с воспоминаниями? Как вы управляете ими?

Я. Молодец, хороший вопрос! Вы *просто управляете* ими. В вашем конкретном случае [сцены прощания с матерью] — испытывали ли вы когда-нибудь двойственное чувство, когда вы грустите и счастливы одновременно?

С. Да, да, много раз. Но я не знаю, как вернуть это состояние. Я *не помню*, где я была и что я делала, когда я чувствовала себя таким образом.

Я. Неважно... Надо просто вернуться к себе — к той, какой вы были тогда... Приведите мне пример вашего личного опыта, когда вы испытывали какое-либо двойственное чувство.

С. Ну, прошлым летом я впервые в жизни поехала за границу. Мой брат не мог поехать со мной. И он пришел проводить меня. Я была счастлива, и в то же самое время мне было так жаль его. Но я совсем не помню, как я при этом вела себя.

Я. Хорошо, хорошо. Расскажите мне, как все произошло. Начните с момента, когда вы вышли из дома. И не опускайте никаких подробностей. Опишите водителя такси и все ваши переживания и волнения. Постарайтесь вспомнить погоду, цвет неба, запахи на пристани, голоса портовых грузчиков и моряков, лица соседних пассажиров. Представьте мне хороший журналистский репортаж обо всем происходящем. И забудьте о себе. Описывайте материальную сторону дела, как все выглядело. Начните со своей одежды, с одежды вашего брата. Давайте.

(Она начала. Хорошо натренированная в концентрации внимания, она сразу перешла к делу. Она могла преподать урок любому детективу. Она умна, уверенна, точна, аналитична — не пропускает деталей, не использует ненужных слов — и дает только необходимые голые факты. Вначале она почти механистична, словно отлаженная машина. Но когда она заговорила о регулировщике, который остановил такси и стал читать нотации водителю, она воскликнула: “Пожалуйста, господин полицейский, мы опаздываем!” И первый признак подлинных эмоций засветился в ее глазах. Она стала существовать [to be — быть] — она стала действовать (act — и играть, и действовать. — С. Ч.). Это не произошло само собой. Раз семь она возвращалась к фактам и только фактам, но мало-помалу они переставали быть главным. Когда она в итоге рассказывала, как бежала по трапу, а потом прыгнула на палубу корабля, ее лицо и глаза сияли и она непроизвольно повторила движение прыжка.

¹ Публикации М. А. Чехова (1919) и В. С. Смышляева (1921) ставили проблему аффективной памяти лишь в общем виде. См.: Чехов М. А. О системе Станиславского // Чехов М. А. Литературное наследие: В 2 т. Т. 2. С. 37–39, 41–43; Смышляев В. С. Техника обработки сценического зрелища. С. 26–31. (Глава «Чувства воспоминания»).

После этого она неожиданно повернулась, и — здесь, совсем недалеко — стоял ее брат, внизу на пирсе. Слезы выступили на ее глазах. Она пыталась скрыть их. “Не грусти, — прокричала она, — я расскажу тебе обо всем. Передай всем привет. О, как мне не хочется покидать Нью-Йорк. Я бы осталась с тобой, но слишком поздно. О, все будет хорошо...”)

Я. Остановитесь. И продолжайте словами из вашей роли. Не потеряйте то, что вы схватили. Говорите точно так, как вы говорили, только что обращаясь к своему брату. Вы сейчас такая, какой должны быть в роли.

С. Но по роли я обращаюсь к моей матери.

Я. А она действительно *ваша* мать?

С. Нет.

Я. Тогда в чем же дело? Театр и существует для того, чтобы показывать вещи, которых нет в действительности. Когда вы кого-то любите на сцене, вы что, действительно влюблены? Будьте разумны: вы используете вымысел для создания реальности. Вымысел должен быть реальным, но это единственная реальность, которая должна быть. Ваш личный опыт двойственных чувств оказался очень кстати. С помощью вашей воли и приемов ремесла вы организовали и воссоздали его. Теперь он в ваших руках. Используйте его, если ваше художественное чутье подсказывает вам, что этот опыт соотносится с задачами роли и создает правдоподобную жизнь. Не надо имитировать, это неправильно. Надо воссоздавать.

С. Но пока вы говорили, я потеряла этот самый процесс воссоздания. Теперь я должна начинать весь рассказ с самого начала? Как мне вернуться к этому ощущению двойственного чувства?

Я. А как вы учите мелодию, которую хотите запомнить? Как запоминаете положение мышц, которые хотите задействовать? Как учитесь смешивать краски, которые хотите использовать в своей картине? — Через постоянное повторение и совершенствование. Одним это легче, другим сложнее.

Некоторые запоминают мелодию с одного раза, другим приходится ее прослушивать многократно. А Тосканини запоминал всю музыку с первого прочтения партитуры. Упражнение, тренинг! Я дал вам лишь один пример. Теперь вы можете найти и внутри себя, и вокруг сотни возможностей — работайте и учитесь вызывать то, что кажется вам потерянным. Учитесь вызывать ваши чувства подлинно и хорошенько используйте их. Вначале это потребует много времени, сноровки и усилий. Это дело очень деликатное. Вы будете схватывать его суть и терять ее много раз. Не отчаивайтесь. Помните, что это является фундаментальной работой актера — быть в состоянии “быть” тем, кем он пожелает, “быть” сознательно и точно» (AFSL, 43–46).

Думается, что этот фрагмент книги — убедительная практическая разработка стратегии и тактики тренинга аффективной памяти актера, выявляющая его связь с разработкой других элементов творческого самочувствия, и в первую очередь — с памятью ощущений. Недаром Болеславский, начиная это упражнение на эмоциональную память, просит

забыть о себе (т. е. о своих эмоциях и чувствах), а вспоминать именно «материальную сторону дела» — погоду, запахи на пристани (т. е. активизировать память ощущений и память обоняния), голоса портовых грузчиков и моряков, цвет неба, лица соседних пассажиров (т. е. активизировать слуховую и зрительную память).

Закончив эту демонстрацию упражнения на эмоциональную память, Автор поясняет, что актер должен проводить такого рода работу самостоятельно, в период подготовки к репетиции. Работать надо в одиночестве, используя при этом волевые навыки концентрации внимания. И когда в актере вновь заживет забытая эмоция, он сразу почувствует это. Со временем ее вызов будет занимать все меньше и меньше времени. С опытом достаточно будет одного толчка, одного конкретного воспоминания, чтобы актер смог *быть* в том эмоциональном состоянии, в котором захочет.

А если разработанное воспоминание не подойдет для данной конкретной роли, то придется искать другое. Как писатель или композитор пишут и перечеркивают строчки в рабочей рукописи, так и актер ищет, отбрасывает и опять ищет эпизоды своей жизни, которые могут стать источником эмоциональных воспоминаний для той сцены, которую предстоит сыграть. Болеславский отвергает сомнения, что актер может не иметь достаточного опыта, необходимого для роли. И даже убийство может быть сыграно через собственный опыт — вспомните, как вас доставали комары на берегу озера, как с раздражением и ненавистью вы следили за полетом одного наглеца, потом, затаив дыхание, ждали, как он сядет вам на руку, а потом били себя по руке, даже не думая, что можете причинить боль самому себе, в одном лишь страстном желании — УБИТЬ гада! (AFSL, 48)

Автор–Болеславский завершает урок напутствием: «Замечайте все вокруг себя, активно наблюдайте за собой. Собирайте и храните в душе все богатства жизни, ее полноту. Храните эти воспоминания в порядке. Никогда не известно, когда они понадобятся, но они — единственные друзья и учителя вашего мастерства. Они — ваши единственные краски и кисти. И они вознаградят вас. Они ваши — ваша собственность. Они не имитация, и они дадут вам опыт, точность, сдержанность и силу» (AFSL, 51). Недаром хранилище этих воспоминаний (обязательно чувственных, сенсорных!) Болеславский называл «золотым ларцом» (“Golden Box”, “Golden Casket”) актера.

В конце важнейшего урока об аффективной памяти Автор предсказывает новое появление своей ученицы — когда она столкнется с ролью, где не сможет играть просто «от себя», где потребуются *перевоплощение* и освоение иного характера. Это станет содержанием четвертого урока, названного «Создание характера» (Characterization).

Но до этого произойдет третья встреча, в которой будут подняты вопросы драматического действия. Очевидно, Болеславскому, который к этому времени ясно осознал диалектику этих двух элементов Системы, стало важно изложить свое понимание аффективной памяти и действия последовательно, одно за другим, рядом.

Третий урок: Драматическое действие

«Третий урок: Драматическое действие» (The Third Lesson: Dramatic Action), впервые опубликованный в 1931 году¹, начинается с того, что Автор и Создание прогуливаются по парку. Молодая актриса с ужасом рассказывает о своем первом опыте работы в кино. На удивление Автор–Болеславский, который всю жизнь был «адвокатом величественного,



Кадр из фильма «Веселый дипломат». Студия RKO-Radio, 1931. И. Лебедев и Ж. Тобин

реально происходящего, живого театра» (AFSL, 56), защищает кино как средство, преодолевающее эфемерность актерского творчества. Он называет кинематограф «открытием великого и решающего инструмента драмы» (AFSL, 58). Ведь именно с открытием непосредственной записи визуального образа, движения и голоса, которая схватывает душу и личность актера, исчезает последнее недостающее звено в цепи искусств. И театр перестает быть искусством преходящим, получает вечную фиксацию. Именно в кинематографе, по мнению Автора, актер наконец-то становится свободным.

Создание активно протестует: актер не свободен перед лицом техники, почти каждая его фраза снимается отдельно от предыдущей или последующей: «...как тогда добиться непрерывности роли? Как можно взрастить эмоциональное состояние и подняться к кульминации подсознательной и вдохновенной интерпретации этой роли? (Создание повторяет задачи, которые Автор ставил перед ней еще в первом уроке. — С. Ч.)» (AFSL, 60).

Проблема соединения частей роли в единое целое (будь то на сцене или перед камерой) заставляет Болеславского говорить с ученицей о *сквозном действии*. Он не употребляет впрямую этот трудно переводимый термин системы Станиславского²

¹ *Boleslavsky R. A Third Lesson in Acting // Theatre Arts Monthly. 1931. Vol. 15. No. 7. P. 608–612.*

² Впоследствии при переводе книг Станиславского на английский Э. Хэпгуд (1936) будет переводить *сквозное действие* как *through line of action*, а Ж. Бенедетти (2008) как *throughaction*.



И. Лебедев и Р. Болеславский на съемках фильма «Веселый дипломат», 1931

(который возник еще в ранних опытах Первой студии и в неопубликованных материалах к книге «Работа над ролью. “Торе от ума”» 1916–1920 годов, но занял ведущее место в рабочей лексике Станиславского только в 1930-е), а использует термины «ствол» (*trunk*), или «хребет» (*spine*)¹, или, иногда, «главное действие» (*main action*).

Автор разбирает только что произошедший диалог между ним и Созданием как «маленькую пьесу, “хребет” [*spine*] которой — это отыскание правды о драматическом действии, предпринятое не на темной сцене или в репетиционной комнате, не в чтении умных книг... но на лоне природы, когда мы наслаждаемся воздухом, солнцем, милой прогулкой и толикой юмора» (AFSL, 64).

Автор и его ученица последовательно вспоминают ход своей недавней беседы и рассматривают происходившее с точки зрения сквозного действия, его главной линии (хребта). Именно так, по сохранившимся свидетельствам, сам Болеславский начинал репетиции.

¹ *Trunk* — ствол (дерева), но также главная линия, стержень колонны. *Spine* переводится как: 1) спинной хребет; позвоночник; 2) сердцевина (дерева); 3) основа, суть, сущность; 4) игла, колючка, шип. Сегодня в англоязычном театре *spine* повсеместно употребляют как синоним сквозного действия пьесы. Нетрудно видеть, что эти термины Болеславского лежат в том же понятийном ряду, что и «гвоздь роли» — словосочетание, употребляемое Станиславским в период поисков термина для пронизывающего всю пьесу действия в период репетиций «Ревизора» в 1908 году.

«Я. Давайте проанализируем слова, которые мы только что произносили, с точки зрения действия. Давайте рассмотрим вашу “роль”. Что вы делали в начале?

С. Я жаловалась...

Я. ...горько и преувеличенно.

С. Я все отвергала и насмехалась...

Я. ...с очаровательной уверенностью молодости.

С. Я нагромождала доказательства...

Я. ...не очень убедительно, но страстно.

С. Я не верила вам и... упрекала вас.

Я. Как любой самоуверенный молодой человек. Как упертый ребенок. И вы забыли упомянуть, что в то же самое время вы прогуливались, порой соглашались со мной, рассматривали фонтан архитектора Коллинза, чувствовали физическую усталость, подыскивали слова, чтобы возразить мне, наслаждались шекспировскими строчками — и все это произошло на пространстве девяти реплик.

С. (с ужасом). Неужели я все это делала одновременно?

Я. Нет, нет. Ни один человек не смог бы. Но имея главную линию (хребет) или держа в уме нить действия, вы нанизывали на эту нить вторичные или дополнительные действия — как маленькие бусинки на нить, одно за другим, иногда внахлест, но всегда ясно и отчетливо» (AFSL, 66).

Конечно же, использование наглядного сравнения с нитью бус восходит к работам Станиславского — в материалах к книге «Работа над ролью» 1916–1920 годов он не раз использует этот образ¹. Вслед за своим учителем Болеславский обращает внимание, что действие обязательно должно быть названо глаголом. И приходит к важной формулировке трех этапов репетиционного процесса актера: «Во-первых, вы хотите чего-то — в этом ваша художественная воля, потом вы определяете действие через глагол — и это ваша художественная техника, и, наконец, вы реализуете действие — и это уже художественное выражение» (AFSL, 66).

Эта простая формулировка акцентирует целый ряд важных моментов в актерской работе. Во-первых, актер должен досконально знать характер своего героя, чтобы точно определить его главную страсть, его главное желание. Открыв для себя подлинную страсть персонажа, актер обязан не имитировать аналогичное хотение, но включать свою волю и действительно стремиться к достижению этой цели здесь и сейчас «всеми фибрами свой души», наполняя желание своего персонажа своими собственными волевыми импульсами. Во-вторых, актер обязан провести некую аналитическую работу по отысканию наиболее точного действия, соотносимого с характером персонажа, его сквозным действием (*spine of the role*), предлагаемыми обстоятельствами, действием других персонажей и даже

¹ Например: «Сквозное действие [пьесы] — глубокая, коренная, органическая связь, которая соединяет отдельные самостоятельные части роли. Это та духовная нить, которая пронизывает все отдельные самостоятельные куски, точно разрозненные бусы или жемчуга ожерелья» (Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 4. С. 135).

индивидуальностью актеров, их исполняющих. И наконец, в-третьих, реальное действие (doing). И хотя на одной из страниц Болеславский и утверждает, что «действие выполняется посредством речи» (AFSL, 66), но весь ход его рассуждений и примеров не дает возможности усомниться, что действие для него включает и физическую, и эмоциональную, и речевую составляющие.

На примере «Укрощения строптивой» он убедительно выявляет, как выбор источника сквозного действия придает различные смыслы авторскому тексту, да и всей истории. Ведь шекспировскую пьесу можно рассказать по-разному: «Это может быть спектакль, в котором двое тянутся друг к другу, стремятся полюбить друг друга, несмотря на свои ужасные характеры. Это может быть также спектакль о мужчине, который одерживает победу над женщиной, взяв ее в “ежовые рукавицы”. Это может быть пьеса о женщине, которая всем отравляет жизнь» (AFSL, 62). Соответственно действие будет вытекать из «любви... разбойного хулиганства... или злости мегеры» (AFSL, 62).

Автор–Болеславский так описывает порядок работы актера над текстом роли: «Вы можете взять карандаш и подписать “музыку действий” под каждым словом вашего текста, как вы пишете музыку к стихам песни, — и потом на сцене вы будете играть именно эту “музыку действий”. Вам предстоит запомнить ваши действия, как вы запоминаете музыку. Вы должны отчетливо представлять разницу между “я жалуясь” и “я отказываюсь”. И хотя эти два действия следуют одно за другим, вы можете осуществить их столь же различно, как певец по-разному берет “до” и “до-бемоль”.

Более того, когда вы будете знать действие наизусть, никакие прерывания, никакие помехи или перестановка порядка сцен не смогут помешать вам. Если каждое отдельное слово будет заключать внутри себя действие, если вы будете точно знать, в чем именно это действие состоит, и вы сумеете вызывать его в себе в доли секунды, то кто же сможет помешать вам в ту минуту, когда будет необходимо выполнить это действие? Ваша сцена или ваша роль — это длинная нитка бусинок, бусинок действия. Вы играете с ними, как вы играете с четками. Вы можете начать в любом месте, в любое время и продолжать, сколько пожелаете, если только у вас есть ясное владение каждой бусинкой в отдельности» (AFSL, 67).

Кроме того, Болеславский обращает внимание ученицы, что характер выполнения действия зависит от того, на кого это действие направлено, поясняет, что одна и та же задача будет реализована по-разному в зависимости от того, кто ваш собеседник — актриса-ученица или профессор истории. Причем действие необходимо выбирать в соответствии не только с характером персонажа, который находится напротив, но и с «индивидуальностью актера, который играет эту роль» (AFSL, 69).

Совершенно очевидно, что здесь Болеславский говорит о «приспособлениях» при осуществлении действия, не употребляя этот термин, возникший в словаре Станиславского уже после отъезда Болеславского из России.

А вот еще один важный момент:

«С. А как я запомню, выучу действие?»

Я. После того как с помощью “аффективной памяти” вы обнаружите чувство. Вы помните нашу прошлую беседу?

С. Помню.

Я. Тогда вы готовы для действия. Репетиции и нужны для этой цели» (AFSL, 69).

Вероятно, ради этих нескольких строк в конце главы о действии Болеславский и изменил первоначальный план построения последовательности уроков и поставил урок о действии непосредственно после урока об аффективной памяти. Запомним эту важную для Болеславского последовательность — сперва актер готовит себя, разминая чувственный аппарат, сближая обстоятельства роли со своим собственным чувственным опытом, и лишь потом приступает к репетиционному процессу, в котором занимается действием. Одно не существует без другого.

Разговор учителя и ученицы о драматическом действии, из которого состоит урок, является, по сути своей, примером действенного анализа, действенного разбора куска жизни, только что сыгранного-прожитого диалога двух персонажей. И хотя Болеславский пользуется терминологией, отличной от терминологии Станиславского, невозможно усомниться в наличии у него развитого действенного мышления. Говоря о действии-«хребте» (spine) и действии каждого слова, Болеславский ясно выявляет диалектику сквозного действия и малых, «элементарных» действий. (Так и хочется сказать «элементарных физических действий» — как Константин Сергеевич будет называть их чуть позже, в Оперно-драматической студии.)

Таким образом, можно сделать вывод, что, оторванный от учителя, Болеславский-исследователь идет тем же путем, что и Станиславский. Он не повторяет механически уроки Первой студии, но самостоятельно совершает движение от «ранней» Системы с акцентом на аффективную память к осознанию значимости действенного стержня поведения персонажа.

Любопытно, что в своем собственном действии, направленном на американского читателя, Болеславский «приспосабливается» к нему. Думается, что, вводя понятие действия через утверждение его значимости не только в театре, но и в кино, он (согласно со своими собственными требованиями) действует «в соответствии с характером персонажа», который читает его книгу. Ведь почти все американские актеры театра начала 1930-х годов проходят через пробу своих сил в киноиндустрии, а сегодня и вовсе почти каждый американский актер, готовя себя к работе в театре, мечтает о Голливуде.

Есть в появлении темы кинематографа в книге о мастерстве актера и автобиографический мотив — этот урок был первым, написанным после ухода из «Лэб», и совпадал по времени с началом активной работы Болеславского в качестве кинорежиссера.

Стоит также подчеркнуть, что в выборе Болеславским для анализа не пьесы, а куски жизни (прогулка в парке) есть методически обоснованная этюдная легкость, в которой проявляется актероцентризм его методов обучения. Отсюда и шутки об «авторстве» драматурга, которые есть в тексте урока, — для Болеславского, отчасти по полемическим причинам, важнее сконцентрировать внимание актера не столько на тексте автора (в чем традиционно сильны представители англоязычной театральной школы), сколько на реальных жизненных процессах. «Тот актер лучше, кто лучше умеет наблюдать жизнь!» Так тема наблюдений, которая станет главной в пятом уроке, появляется и в главе о драматическом действии.

Четвертый урок: Создание характера

«Четвертый урок: Создание характера» (The Fourth Lesson: Characterization)¹ происходит на сцене театра — именно здесь Создание, оставшись после общей репетиции, показывает своему учителю сцену Офелии из третьего акта «Гамлета». Показывает, потому что чувствует, что «играет плохо, очень плохо...». К этому моменту читатель уже привык, что драматической завязкой каждого урока являются новые проблемы, встающие перед главной героиней по мере увеличения объема и усложнения репертуара, который она играет. И каждый раз ответом Автора–Болеславского становятся новые задачи и учебные упражнения, которые надо будет упорно и настойчиво выполнять. Педагог готовит и свою ученицу, и читателей к тому, что путь актерского тренинга и совершенствования «бесконечен, именно в этом разница между художником и сапожником» (AFSL, 82). И каждый следующий урок связан с предыдущим в единую систему — это слово не произнесено, но подразумевается, сгущается в лексике Болеславского; недаром он пишет, что каждый навык актера связан с предыдущим и все они «сцеплены воедино, словно “ласточкиным хвостом”» (AFSL, 82).

Разбор показа Болеславский начинает с похвалы: «Я оценил все, что вы сделали, выстраивая свою роль, — самоконтроль, внимание, выбор и точное определение эмоций, энергию их воплощения. <...> Не хватает одного — характера персонажа!» (AFSL, 83). И дело тут не в отсутствии костюма и грима, на которое, возражая, попыталась сослаться молодая актриса. Болеславский разрушает ее убежденность, что, стоит надеть историческое платье, и исполнитель станет другим или что характер персонажа придет сам собой.

Разговор о создании характера Болеславский начинает с вопросов дисциплины тела, отыскания неповторимой физической индивидуальности персонажа. «Актер должен создавать жизнь человеческого духа в конкретном, видимом воплощении — физическом, интеллектуальном,

¹ Boleslavsky R. A Fourth Lesson in Acting // Theatre Arts Monthly. 1932. Vol. 16. No. 2. P. 121–128.



Р. Болеславский во время съемок. [1930-е]

эмоциональном» (AFSL, 86), — утверждает Болеславский и продолжает свои замечания:

«Я. Вы сыграли *вообще*. Из своего тела, разума и эмоций вы создали некий образ “молодой девушки вообще”. Искренний, убедительный, но абстрактный, отвлеченный. Это могла быть Лиза, Мэри, Анна, но эта не была Офелия. Было тело молоденькой девушки, но не фигура конкретной Офелии. И способ мышления принадлежал молоденькой девушке, но не конкретной Офелии...» (AFSL, 86).

Собеседница поддается.

«С. Хорошо. И какое должно быть тело у Офелии?»

Я. Откуда я знаю. Скажите мне вы. (Этот короткий обмен репликами выдает педагогический принцип Болеславского. Он не предлагает готовых ответов своей ученице, но ведет ее по пути самостоятельного исследования. А читатель заодно получает небольшой урок педагогического мастерства. — С. Ч.) Кем она была?

С. Дочь придворного.

Я. И что это означает?

С. Хорошо воспитана, полна самообладания...

Я. ...и не забудьте об исторических подробностях. Ее фигура отмечена печатью избранности, властностью и достоинством, она рождена представлять лучшую из лучших. Обратите внимание на положение вашей головы — и отправляйтесь в музеи или полистайте книги. Посмотрите на Ван Дейка, посмотрите на Рейнольдса. Да, на сцене ваши руки и кисти были свободны и естественны, но я сразу мог сказать, что этими руками играют в теннис, водят машину, а когда надо, то приготовят вкуснейший стейк. — Изучайте руки Боттичелли, Леонардо, Рафаэля» (AFSL, 86–87).

Болеславский заставляет Создание проанализировать, какой должна быть походка, осанка, руки Офелии, и настаивает: «Изучайте *разные* руки. Постигайте их слабость, их цветочную нежность. Их утонченность, разнообразие. Вы же можете контролировать ваши мышцы. Сложите сейчас вашу кисть лодочкой. Видите, насколько уже она стала? Два дня практики, и вы даже не будете задумываться об этом, а кисть, когда понадобится, будет сама принимать нужное положение. И когда вы поднесете такую руку к сердцу, это будет совсем иной жест по сравнению с тем, что я только что видел...» (AFSL, 86–87). (И опять сквозь фразы Болеславского слышится голос Станиславского — Константин Сергеевич любил рассказывать, как с помощью тренировки приучил себя к точной позировке

рук, скрывающей природную тяжесть его кистей и придающей им изящество и аристократизм.)

Автор–Болеславский подчеркивает, что объектом изучения должны быть не только произведения искусства, но и люди вокруг. Актриса может позаимствовать голову у Боттичелли, посадку корпуса у Ван Дейка, взять руки своей сестры, а запястье — от известной танцовщицы. Даже облака, летящие от дуновения ветра, могут подсказать походку персонажа.

Неожиданным оказывается то, что на физическое воплощение всего наблюдаемого Автор отводит лишь два-три последних репетиционных дня на сцене. Здесь явная уступка бродвейским срокам репетиций, а главное, убежденность Болеславского (восходящая к опыту Первой студии, где разработка внутренней техники и процесс переживания предшествовали выходу на сцену), что физическое воплощение роли должно происходить «не ранее, чем вы освоились в роли и хорошо знаете ее структуру». Однако Болеславский отмечает, что «некоторые актеры предпочитают начинать с физического воплощения характера [characterization]. Это просто сложнее, вот и все. И результат не столь тонок, отбор элементов не столь продуман, каким он мог бы быть, если начинать с разработки внутренней линии роли. Это как покупать платье без примерки» (AFSL, 88).

Однако принципиально, что у Болеславского нет запрета на путь от роли к себе — «это просто сложнее, вот и все». Предлагая свой путь к овладению мастерством актера, педагог не догматичен, не настаивает на его единственности. Напротив, не исключает и другие возможности, ведущие к главному (и тут он не уступит) результату — созданию «жизни человеческого духа». Так, мы уже видели, что Болеславский говорит о многовариантности вызова чувств — и через аффективную память, и через действие. Теперь отмечает две возможности: идти от себя к роли и от роли — к себе.

В отдельный вопрос Болеславский выделяет создание *характера мышления*. Его воплощение в первую очередь связано с вопросами ритма. Ритма мысли. И здесь, явно не без влияния Немировича-Данченко, возникает ряд положений, Станиславскому, пожалуй, несвойственных.

Болеславский неожиданно возражает против «обычной ошибки актеров» — «думать так, как должны бы думать их персонажи». Задача актрисы, играющей Офелию, — воплотить *характер мышления* автора,



Р. Болеславский на съемках фильма «Разрисованная вуаль». MGM, 1934

Р. Болеславский на съемках фильма «Три крестных отца». MGM, 1936

а не действующего лица (вспоминается постоянная забота Немировича-Данченко о сохранении «лица автора»).

«Главным оружием автора является его разум, его мышление. У хорошего автора дурак не глупее его создателя, а пророк — не мудрее того, кто сочинил его речи» (AFSL, 90), — пишет Болеславский и приводит в пример слова четырнадцатилетней Джульетты:

Мне не подвластно то, чем я владею.
Моя любовь без дна, а доброта —
Как ширь морская. Чем я больше трачу,
Тем становлюсь безбрежной и богаче¹.

«Так может говорить Конфуций, — утверждает Болеславский, — или Будда, или св. Франциск. И если вы попытаетесь представить мышление Джульетты как мышление четырнадцатилетней девочки, то зайдете в тупик. Если попытаетесь играть ее старше — разрушите гениальное театральное построение Шекспира. Попытайтесь объяснить все ранней зрелостью итальянских женщин, мудростью Ренессанса и т. д. и т. п. — запутаетесь в археологии и истории и потеряете вдохновение. Все, что надо сделать, — это ухватить характер шекспировского мышления и следовать именно ему» (AFSL, 90–91).

Ученица подхватывает:

«С. И точно так же, если мне придется играть в пьесах Бернарда Шоу?

Я. Конечно. В случае с Шоу даже еще более. Его крестьяне, клерки и девушки думают словно ученые, его святые, короли и епископы — как лунатики или изверги. Воплощение персонажа Шоу будет неполно без проникновения в характер его мышления, связанный с привычкой к бесконечным нападкам и обороне, постоянному провоцированию споров, вне зависимости от того, прав он или нет.

С. В общем, без ирландского духа.

Я. Вот именно. Вы это объяснили много лучше, чем я» (AFSL, 91–92).

Сравнивая персонажей Шекспира и Шоу, Болеславский показывает, что воплощение способа авторского мышления происходит через ритм и энергию речи конкретной роли. Актер должен понять и полюбить движение и развитие авторской мысли, заразиться ими. Но при всем уважении к автору Болеславский не отдает ему территорию актерских эмоций и переживания. «Чувства образа — это единственная сфера, где автор должен быть внимательным к требованиям актера и даже подстраивать свой текст под актерское исполнение. Или актер имеет право приспособлять авторский текст для лучшего эмоционального развития роли» (AFSL, 92).

Болеславский приводит примеры из современной ему театральной практики, когда опытные драматурги, находясь на репетиции и видя эмо-

¹ Шекспир В. Ромео и Джульетта // Шекспир В. Трагедии / Пер. с англ. Б. Пастернака. СПб., 2003. С. 68.

циональную насыщенность исполнения, сокращали свой собственный текст. Так, американский драматург Гилберт Эмери легко выкинул две страницы текста из пьесы «Пятно», потому что Энн Хардинг¹, как оказалось, «было легче довести зрителя до слез, просто молча слушая партнера, нежели отвечая на каждую его реплику своей репликой той же значимости» (AFSL, 93). А Клеменс Дейн дала самому Болеславскому разрешение сокращать в «Граните» любой текст, который в ходе сценического воплощения станет необязательным. (Стоит вспомнить описание Ф. Фергюссоном атмосферы спектакля «Гранит» в Лабораторном театре — «столь плотной, что ее можно было резать ножом»², чтобы понять, ради чего режиссер Болеславский прибегал к сокращениям и каких результатов при этом добивался.)

Эмоциональная наполненность актера в роли есть, по Болеславскому, мерило достижения им творческого самочувствия. Когда роль досконально разобрана, когда актер знает, где и почему он гневается, молит, сожалеет, радуется или приходит в отчаяние, — тогда настает момент поиска «фундаментального качества: свободы в выражении своих эмоций. Абсолютной, ничем не ограниченной свободы и легкости. <...> Когда внутренняя структура роли хорошо подготовлена и выстроена, когда вы в совершенстве овладели внешним обликом персонажа, когда выявление мыслей персонажа находится в полном согласии с характером мышления автора, наблюдайте на репетициях, в какие моменты ваши эмоции возгораются с трудом. Ищите причину этого. Их может быть множество: не разработаны основные ощущения, не ясно действие. Может сказаться физическое неудобство, или вас беспокоят слова роли — их количество или качество, или сковывает неосвоенное движение, или не хватает средств выражения. Найдите мешающую вам причину и устраните ее» (AFSL, 93–94). Здесь, без сомнения, Болеславский ведет разговор с сознательным и трудолюбивым актером-профессионалом.

Заканчивается урок описанием репетиции, в которой Автор пытается показать, как сформулированные выше принципы воплощения характера реализуются на практике.

Разбирают линию Офелии в сцене «Мышеловка». И это описание практической репетиции Болеславского-режиссера дает нам решающее представление о театральнo-педагогических приоритетах мастера. Исследовав в предыдущей части урока характер Офелии во всей пьесе, взрыхлив аффективную память актера (в реальной практике все это происходило бы до репетиции сцены), Болеславский-режиссер начинает репетицию с вопроса, какое именно действие Офелии в этой сцене? Он уточняет предлагаемые обстоятельства сцены, проверяет, удобно ли

¹ Энн Хардинг (Ann Harding, 1901–1981) — американская актриса театра и кино, в 1930-е годы много снималась в мелодрамах. Спектакль «Пятно» ("Tarnish") шел на Бродвее в 1923–1924 годах.

² Fergusson A. Interview to J. W. Roberts. 10 Nov. 1975. Цит. по: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 188.

актрисе сидеть (проверка качества релаксации), помнит ли она слова, есть ли энергия, чтобы мыслить с шекспировской активностью, — и предлагает начать сцену.

Но начинает-то он репетицию с выявления и уточнения *действия* в сцене! И далее уточняет предлагаемые обстоятельства для органической чувственной подпитки этого *действия* («Принц царствующего дома публично отпускает неподобающие реплики в ваш адрес». «Весь двор смотрит на вас». «Он хозяин ее жизни, тем более что она его любит. Он может делать все, что пожелает. Но даже если ему будет угодно убить ее, она умрет с достоинством, приличествующим ее сану. <...> Не забывайте, весь двор наблюдает за Офелией» (AFSL, 94)). Именно действие находится в центре непосредственного репетиционного процесса, аффективная память — царица подготовительного периода — уже не обсуждается!

Пятый урок: Наблюдения

В начале «Пятого урока: Наблюдения» (The Fifth Lesson: Observation)¹ собеседником Автора неожиданно оказывается не Создание, а ее всезнающая Тетя (The Aunt), та самая, которая не пропускает ни одной премьеры и даже «лично знает м-ра Беласко» (AFSL, 99). И лишь потом появляется сама ученица.

Непринужденность салонной беседы, которую они ведут во время церемонного чаепития, не скрывает принципиальности разногласий по поводу воспитания актера. Ведь кокетливая Тетя, уверенная, что для того, чтобы быть хорошей актрисой, нужно просто «играть, играть и играть» (AFSL, 101), представляет позицию достаточно распространенную. И в какой-то момент она заявляет прямо: «Я не верю во все эти теории и лекции, психологический анализ и забивающие голову упражнения, о которых мне рассказала племянница» (AFSL, 101).

В ответ Автор–Болеславский, раскрывая необходимость тренинга актерской наблюдательности, просит ее повторить цепочку физических действий, только что проделанную в жизни, — налить и передать чашку чая с лимоном. (Здесь незаметно вводятся принципы работы с воображаемым предметом.) Неудивительно, что Тетушке с первого раза не удастся воспроизвести последовательность своих же собственных действий, в то время как ее племянница, уже имеющая опыт сосредоточения внимания, демонстрирует гораздо более цепкую наблюдательность. И дальнейший разговор с чуть обиженной Тетушкой, полный словесных пикировок и подтекстов, когда степень серьезности говорящего можно уловить лишь по едва заметным «лукавым морщинкам у глаз», также дает замечательную возможность проявить — не только Автору, но и читателю — и наблюдательность, и знание человеческой психологии.

¹ *Boleslavsky R. A Fifth Lesson in Acting // Theatre Arts Monthly. 1932. Vol. 16. No. 4. P. 294–298.*

Такое построение главы предоставляет Болеславскому возможность в изящной и непринужденной форме сказать главное: способность к наблюдению помогает театральному ученику «замечать все сколько-нибудь необычное в повседневной жизни. Наблюдательность развивает память актера, создает запасники его памяти, полные всевозможных зримых проявлений жизни человеческого духа. Она делает его чувствительным к искренности и правдоподобию. Она развивает его сенсорную и мышечную память, обеспечивает его готовность к любой деятельности, которую может потребовать роль. Она открывает глаза для глубокого понимания разнообразия человеческой личности и произведений искусства. И наконец... она обогащает его внутреннюю жизнь интенсивным усвоением всего того, что происходит вовне человека» (AFSL, 107–108).

«В театре, где мы должны заново представить жизнь... мы просто обязаны замечать материал, с которым работаем», — заключает Болеславский (AFSL, 108).

И — подхватывает Создание, уже вкусившая радость актерской работы над наблюдениями, — «наша жизнь становится от этого ярче и богаче!» (AFSL, 111).

Шестой урок: Ритм

«**Ч**ерт меня подери, я стал таким американцем, что сам поражаюсь», — писал Болеславский своему давнему польскому другу Ричарду Ордынскому¹. Может быть, поэтому местом действия последнего урока, названного «Шестой урок: Ритм» (The Sixth Lesson: Rhythm), становится небоскреб Эмпайр Стейт Билдинг² — современное чудо света, символ Америки, самое высокое здание в мире, открытое в 1931 году, за год до публикации урока в журнале “Theatre Arts Monthly”³.

Здесь, на невероятной высоте сто второго этажа, прислушиваясь к ритмам Нью-Йорка, оставшегося далеко внизу, персонажи псевдоморалите продолжают свои беседы. Автор повторяет важные для него положения предыдущих уроков: «противоборство и конфликт разных действий есть сущностный элемент театра» (AFSL, 117); «без конфликта нет действия» (AFSL, 118); «конфликт должен быть создан с непредсказуемой спонтанностью, с непросчитываемостью мотивации, и тогда он погрузит зрительный зал в возбужденное состояние поддержки то одной из борющихся сторон, то другой. Конфликт вынудит зрителей находить собственные, жизненно необходимые и волнующие ответы. Это и будет театром» (AFSL, 118); «вдохновение и спонтанность есть результат расчета и упражнения» (AFSL, 119).

¹ Цит. по: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 111.

² Empire State Building — 102-этажный небоскреб в стиле арт-деко в центре Манхэттена. С 1931 по 1972 год являлся самым высоким зданием мира. В 2001 году, когда рухнули башни Всемирного торгового центра, небоскреб снова стал самым высоким зданием Нью-Йорка.

³ Boleslavsky R. A Sixth Lesson in Acting // Theatre Arts Monthly. 1932. Vol. 16. No. 6. P. 477–483.

Но, кроме этого, он вводит понятие *ритма*, существующего не только в театре, но в музыке и танце, архитектуре и живописи, скульптуре. Противопоставляя его механистическому понятию *темп* («когда актеры не знают, что делать, они просто играют быстрее»), Болеславский пытается дать определение понятия *ритм*, применимое ко всем видам искусства. В первом приближении (Автор приглашает читателя усовершенствовать его) оно звучит так: ритм — это «упорядоченное, поддающееся измерению изменение всех элементов, составляющих произведение искусства, при условии, что все эти изменения последовательно стимулируют внимание зрителя и ведут в конечном счете к финальной цели художника» (AFSL, 124)¹. Таким элементом, например, в «Тайной вечере» Леонардо да Винчи, по Болеславскому, оказываются руки. Они меняют свое положение в пространстве двадцать шесть раз — двадцать три видимо и три невидимо, — что и создает ритм этого шедевра, вызывает возрастание значимости и напряжение внимания к центру композиции. Кроме того, элементами могут быть движение, форма, слово, действие, цвет — все, из чего состоит произведение искусства.



Р. Болеславский — режиссер киностудии MGM, 1932

Внимание Болеславского к ритму естественно, ведь его воздействие на эмоции актера исследовали еще в Первой студии. Ритмическая атака на подсознание может стать таким же источником для повторного переживания, как аффективная память или действие. Недаром Станиславский–Торцов так отвечал на вопрос учеников: «К какому манку прибегать, чтоб разбудить дремлющую эмоцию? Со временем вы узнаете, что таким манком и возбудителем является темпо-ритм»². А по свидетельству Б. М. Сушкевича, на рубеже 1920-х, т. е. в период работы Станиславского в Оперной студии, «преподавание системы К. С. приобрело совершенно неожиданные для нас, работавших с ним первые годы, методы. <...> Был период, когда преподавание начиналось с ритма, объясняющего всякие состояния. Для того чтобы найти состояние, найти волевой посыл, — нужно было найти ритм. Предлагалось искать только ритм, если хотите — вытанцовывать сцену, не говоря никаких слов, но выразить содержание в ритмическом движении»³. И Б. В. Зон вспоминает просьбу Станиславского «продиржировать», как он тонул. «Я не могу сказать еще, какая в точности, — го-

фактивная память или действие. Недаром Станиславский–Торцов так отвечал на вопрос учеников: «К какому манку прибегать, чтоб разбудить дремлющую эмоцию? Со временем вы узнаете, что таким манком и возбудителем является темпо-ритм»². А по свидетельству Б. М. Сушкевича, на рубеже 1920-х, т. е. в период работы Станиславского в Оперной студии, «преподавание системы К. С. приобрело совершенно неожиданные для нас, работавших с ним первые годы, методы. <...> Был период, когда преподавание начиналось с ритма, объясняющего всякие состояния. Для того чтобы найти состояние, найти волевой посыл, — нужно было найти ритм. Предлагалось искать только ритм, если хотите — вытанцовывать сцену, не говоря никаких слов, но выразить содержание в ритмическом движении»³. И Б. В. Зон вспоминает просьбу Станиславского «продиржировать», как он тонул. «Я не могу сказать еще, какая в точности, — го-

¹ Сравним с определением Станиславского: «Ритм есть количественное отношение действительных длительностей (движения, звука) к длительностям, условно принятым за единицу в определенном темпе и размере» (Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 3. С. 158).

² Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 2. С. 380.

³ Сушкевич Б. М. Семь моментов работы над ролью. С. 13–14.

ворил Станиславский, — но связь между ритмом и чувством прямая и часто внешним ритмическим приемом можно разбудить чувство»¹. (Отметим еще раз параллельность в исследованиях учителя и ученика: запись Зона относится к августу 1934 года, т. е. была сделана на следующий год после выхода книги Болеславского.)

Болеславский ставит перед актером задачу повышения восприимчивости к окружающим ритмам. Каждый ребенок рождается с проявлением ритма — дыханием. К этому добавляются ритм ходьбы, речи, эмоций. Это первый уровень жизненных ритмов. Второй связан с *навязанными* ритмами — мы идем в строю, бежим навстречу другу,жимаем руку врагу. Или наши слова отвечают словам другого, то налезая на них, то догоняя их лишь через долгие паузы. Третий уровень — это когда мы сами организуем свой ритм и ритм людей вокруг. Актер, уже наученный предыдущими уроками наблюдать непрестанно, должен теперь уделить внимание более сложным объектам наблюдения — ритму дыхания и ритму моря, ритму лесов, полей, рек, неба над головой, ритму ожесточенного спора или любовного объяснения.

Во все время беседы о проблемах ритма Автор–Болеславский и его ученица продолжают смотреть вниз с высоты небоскреба. Можно только представить, каким непривычным казался этот ракурс в 1932 году. И, может быть, именно чтобы взбудоражить внимание и воображение читателей захватывающей дух панорамой Нью-Йорка и разнообразием его ритмов, Болеславский и перенес действие своего последнего опубликованного урока на невиданную доселе высоту.

Книга «Мастерство актера: Шесть первых уроков»

Четвертый, пятый и шестой урок в форме статей вышли один за другим в феврале, апреле и июне 1932 года, а в 1933 году они вместе с предыдущими уроками были опубликованы под одной обложкой, как книга «Мастерство актера: Шесть первых уроков».

Эта книга явилась итоговым сочинением Болеславского по методологии актерского творчества. После ее публикации в 1933 году им были написаны лишь несколько статей по проблемам кинематографа². Есть сведения, что, начиная серию статей-уроков, Болеславский планировал составить книгу из двенадцати уроков (именно столько статей было изначально заказано ему редактором журнала “Theatre Arts Magazine” Эдит Айзакс³), но этим планам не суждено было сбыться. Таким образом, книга «Шесть уроков», написанная в течение 1923–1932 годов, отражает

¹ Зон Б. В. Встречи с К. С. Станиславским // К. С. Станиславский: Материалы, письма, исследования. С. 466.

² *Boleslavsky R. The Director's Viewpoint // Photoplay Studies. 1935 Vol. 1. No. 2. P. 5–6; Boleslavsky R. Color Photography // Radio City Music Hall Weekly. 1936. Vol. 2. No. 5 (12 Nov.). P. 5.*

³ См.: *The World and the Theatre // Theatre Arts Monthly. 1932. XI (April). P. 267.*

шестилетний опыт театральной педагогики Болеславского в «Лэб» (1923–1929) и поверена его первыми кинематографическими шагами. Она, без сомнения, является ценнейшей авторской фиксацией творческих принципов Болеславского и значительным вкладом в историю англоязычной и мировой театрально-педагогической мысли.

Напомним, в момент ее публикации это была первая в мире книга об основных принципах системы Станиславского¹. Не потеряла она своего значения и после выхода трудов Станиславского — и на английском, и на русском. Книга сделала Болеславского всемирно известным, она была переведена на ряд языков. Популярность ее трудно переоценить, и — в силу своей лаконичности, внятности, ясности — в англоязычном пространстве она до сих пор парадоксальным образом составляет конкуренцию книгам самого Станиславского.

Значимость книги Болеславского для современных профессионалов театра и кино можно проиллюстрировать мнением известного американского актера Дэвида Кэrrрэйдайна², который однажды бросил реплику, что «система Станиславского всем хороша и театральная Америка живет по ней с 1947 года (это год создания Актерской студии. — С. Ч.), но сердцу Кэrrрэйдайна милее система Болеславского, с чьей книжкой “Искусство актера: Шесть первых уроков” ему приходится расставаться за год неоднократно — в целях просвещения коллег»³.

И можно смело утверждать, что Д. Кэrrрэйдайн не одинок в своем мнении — «Шесть уроков» Болеславского продолжают печататься и переиздаваться. Так, издание 1994 года, ссылки на страницы которого приводятся в этой книге, является тридцать восьмым переизданием⁴. А в 2010 году «Шесть уроков» были напечатаны с важным дополнением — впервые опубликованными лекциями «Творческий театр», лекциями Болеславского в «Лэб» 1925–1926 годов и записью уроков М. Успенской. Но и после этого «Шесть уроков» в их исходной редакции продолжают появляться почти ежегодно.

Что послужило причиной такой популярности этой работы Болеславского? Почему тоненькая книга ученика Станиславского осталась в активе театральной педагогики и тогда, когда были опубликованы все фундаментальные труды его учителя?

¹ Пальму первенства может оспаривать книга В. С. Смышляева «Техника обработки сценического зрелища» (1921), но она посвящена всем вопросам создания спектакля, вопросы психотехники актера по Станиславскому в ней занимают лишь отдельные главы.

² Дэвид Кэrrрэйдайн (1936–2009) — американский актер театра и кино, режиссер, музыкант, мастер боевых искусств, снимался у И. Бергмана, М. Скорсезе, К. Тарантино.

³ Цит. по: *Хлебникова В.* Поэты и пистолеты: по свежим следам пресс-конференции с К. Тарантино и Д. Кэrrрэйдайном [на открытии 26-го Московского международного кинофестиваля. Июнь 2004 г.] // URL: <http://www.ozon.ru/context/detail/id/1715217/> (дата обращения 12.07.2011).

⁴ Согласно международной библиотечной базе WorldCat, за период с 1933 по 2013 годы «Шесть уроков» Болеславского были изданы 98 раз на шести языках (см.: <http://www.worldcat.org/wcidentities/lccn-n81097603>).

В первую очередь это связано с тем, что Болеславский, как и Станиславский, пишет об *объективных законах* творчества актера. Эти законы не стареют и не могут быть отменены в любом курсе по подготовке профессионального актера. Вопрос в том, как точно и ясно эти основы разъяснены новым поколениям.

И вот тут лаконичная книга Болеславского имеет некоторую фору перед многословными трудами Станиславского. Она отмечена рядом чисто литературных достоинств — ясностью изложения, логикой построения, прозрачностью раскрытия даже сложных понятий, неожиданными композиционными ходами и — не в последнюю очередь — интонацией разговорной речи (это при том, что английский был вторым или даже третьим иностранным языком поляка Болеславского).

Немалое значение в установлении репутации книги имело и то обстоятельство, что ее первая часть была доступна в форме статей в то же самое время, когда Болеславский встречался на занятиях со студентами Лабораторного театра (а вся книга вышла тогда, когда и Успенская, и другие бывшие мхатовцы продолжали активно преподавать в своих студиях). Поэтому соотнесение живых уроков Болеславского и его печатного слова о мастерстве актера происходило легко и естественно. Курсы при «Лэб» популяризировали книгу, а книга популяризировала обучение в «Лэб». Стоит сравнить это с длительным и тягостным путем, которым книги Станиславского шли к своему читателю и находили его уже после смерти создателя Системы, и с тем, в каком секрете от всего театрального мира велись эксперименты Станиславского времен Оперно-драматической студии.

В книге Болеславского много юмора, персонаж Автор полон самоиронии. Вот, к примеру, такой пассаж (он возникает после того, как ученица несколько раз подряд возражала Автору):

«С. Я не знаю, что бы вы делали без моих возражений.

Я. Может быть, сам придумал их.

С. ...а если не сможете придумать или придумаете так, что они не будут реальными и убедительными?» (AFSL, 116–117)

И это в тексте, полном непринужденного, а порой и неприкрытого сочинительства вопросов Создания, «нужных» для развития авторской мысли.

Или такой обмен репликами в духе Оскара Уайльда:

«С. Вы серьезно?

Я. Настолько, как если бы я шутил.

С. Откуда мне знать, может быть, вы и шутите» (AFSL, 123).

В книге, обсуждающей непростые профессиональные вопросы, такие ироничные «срезки» дают секундный антракт для восстановления сосредоточенности читателя. Они разбросаны рукой опытного режиссера, знающего законы восприятия (и зрительского, и читательского) и умело и непринужденно играющего с ритмом текста.

Для представления об этой стороне книги показателен финал четвертого урока, когда вдохновенная замечаниями актриса предпринимает еще одну попытку сыграть Офелию. Очевидно, обогащенная разъяснениями Автора и новыми задачами, которые он только что перед ней поставил, она должна быть в состоянии сыграть лучше, чем раньше. Очень хочется в это верить, более того это необходимо, чтобы читатель поверил в эффективность подходов, предложенных педагогом. Но Болеславский понимает, как нелегко описать на бумаге взлеты актерского вдохновения. А потому литератор Болеславский действует на читателя-зрителя вполне режиссерскими приемами, поддерживая актрису постановочными средствами.

И в тот момент, когда Создание, выйдя на сцену пустого театра, приносит первые строки своей роли, из темноты зала неожиданно звучит отвечающий Офелии голос — «немолодой, чуть надтреснутый, но тренированный и богатый голос, слегка дрожащий от ожидания чего-то значительно, решающего... полный сожаления и горечи к любимой, и боли от того, что надо поддерживать надетую личину безумия и ранить ту, кого любишь, чтобы убедить других» (AFSL, 95). Это пожилой капельдинер театра, «сорок лет игравший — но лишь мысленно! — вместе со всеми великими актерами», подслушал в тишине зала весь урок и решил помочь молодой способной актрисе... И его «печальные старые глаза светлеют от взгляда на нее», когда сцена сыграна ею, и сыграна замечательно!

Поистине Болеславский-писатель знает секреты хорошо сделанной пьесы.

Кроме того, композиция книги, ее стиль и построение диалога основаны на точном знании типичных проблем и вопросов студентов, даже на предвидении моментов, когда ученик может потерять веру в себя, а когда заупрямиться. «Шесть уроков» выявляют недоюжинный педагогический талант Болеславского и являются не только пособием по мастерству актера, но и непринужденным уроком педагогического профессионализма.

И, наконец, книга Болеславского отличается практической направленностью и адаптированностью к жизни актера в американском театре. Преподавая в школе Лабораторного театра, Болеславский должен был учитывать, из какого театрального мира приходят к нему ученики и в каких условиях им придется заниматься профессией. Он знал, что большая часть выпускников школы не останется в труппе «Лэб», а потому, хотя и был абсолютно убежден в преимуществах коллективного творчества, не мог не учитывать, что его ученики окажутся один на один с коммерческим театром. Именно поэтому в своей главной книге Болеславский избирает форму *индивидуальных занятий педагога с одной ученицей*. Болеславский показывал, что мастерством актера можно последовательно овладеть не только в идеальных условиях студии или театра с постоянной труппой, но и в условиях, соответствующих реальной жизни 99 % американских актеров, — в коммерческом театре.

Благодаря всем этим достоинствам книга Болеславского «Мастерство актера: Шесть первых уроков» оказалась востребована актерами всего мира.

Недаром британский актер Алек Гиннесс писал: «При их кажущейся простоте и беззаботности, [“Шесть уроков”] — книга глубокая и по существу. Актеры, как начинающие, так и опытные, которые принимают свою работу всерьез, найдут в ней руководство к действию», а критик Дж. М. Браун заключал, что книга Болеславского «делает для исследования искусства актера больше, чем какая-либо другая книга, изданная за многие годы» (AFSL, cover).

Болеславский — Станиславский: кто первый?

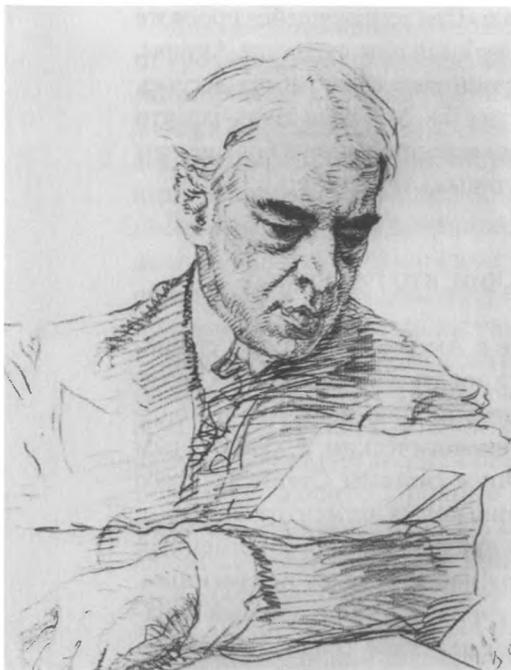
Когда Болеславский приступал к работе в Америке, одним из его декларируемых намерений было протестировать действенность Системы для американских актеров. Он был готов приспособлять и модифицировать ее преподавание согласно психологическим и культурным особенностям американцев. Это «испытание» системы Станиславского в новых условиях не привело ни к добавлению новых элементов Системы, ни к сокращению их числа — Болеславский предложил свой собственный словарь для описания ряда элементов, но их набор остался неизменным. Книга «Мастерство актера: Шесть первых уроков», имея главными темами внимание, память эмоций, драматическое действие, создание характера и ритм, кроме того так или иначе затронула почти все элементы творческого самочувствия актера, выявленные Станиславским.

При этом Болеславский внес существенные уточнения в Систему, по крайней мере в том ее виде, в каком получил от своего учителя к концу 1910-х годов. Выше было показано, как в орбиту внимания Болеславского входило действие и как он, не отказываясь от тренинга эмоциональной памяти, развивал действенное мироощущение своих актеров.

Рассматривая целый ряд приведенных выше высказываний Болеславского 1925–1927 годов о действии, Дж. Робертс делает далеко идущие выводы: «В начале своей работы в Нью-Йорке он [Болеславский] подталкивал актеров полагать отправной точкой своей работы эмоции и предлагал “аффективную память” как величайший секрет “проживания роли”. В 1927 году он поменял приоритеты и объявил новые выводы: поскольку драматическое действие более органично соотносится с подлинными жизненными процессами и поскольку оно дает актерам сознательный контроль и над эмоциями, и над техническими средствами их выражения, — драматическое действие, по крайней мере для американских актеров, является наиболее могущественным и фундаментальным “создателем эмоций”»¹. И далее: «Модификация Системы Болеславским предвосхитила на целый ряд лет соответствующий сдвиг акцентов в работе самого Станиславского, который, по замечаниям его биографов, менял свои представления о важности различных элементов системы более чем однажды»².

¹ Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 170.

² Ibidem. P. 171.



К. С. Станиславский. Рисунок В. А. Серова, 1908

В своих выводах Робертс опирается на американского биографа Станиславского Д. Магаршака, который пишет: «Сперва он [Станиславский] придавал первостепенное значение эмоциональной памяти актера и рассматривал ее независимо от воображения актера. Лишь позже он стал придавать большее значение магическому “если бы” [“magic if”], то есть актерскому воображению, но и эти взгляды были соответствующим образом модифицированы. И к моменту, когда его книга была уже в печати (речь идет об “An Actor Prepares”, 1936. — С. Ч.), основой системы для Станиславского стали сверхзадача и сквозное действие»¹. Робертс продолжает: «Если правда, что Станиславский не придавал приоритетной ценности этим идеям до середины тридцатых годов, то получается, что Болеславский сделал свое открытие почти на десятилетие раньше учителя»².

Конечно, заманчиво было бы, следуя выводам американского ученого, увенчать одного из центральных героев нашего исследования лаврами открытия нового этапа Системы, отринувшего аффективную память и переключившего свое внимание на действие.

Однако приведенный выше анализ лекций и уроков в «Лэб» свидетельствует о том, что, активно включая действие в методологию актерского творчества, Болеславский *не отказывается от аффективной памяти*. Поэтому представляется чрезвычайно важным осознать, в чем же именно заключалась эволюция взглядов педагога Болеславского.

В начале своей работы в Нью-Йорке в 1923 году Болеславский, естественно, учит согласно опыту, приобретенному им в Первой студии. Он начинает с активного внедрения идеи (новой для американских театральных деятелей) о возможности и важности использования в сценическом творчестве механизмов аффективной памяти и настойчиво занимается ее учебным тренингом.

Однако практика преподавания и постановочной работы в «Лэб» и на Бродвее над Шекспиром, Уайлдером, Лабишем заставляет его припомнить «уроки действия», преподаанные Станиславским на постановке «Двенадцатой ночи». К такой необходимости подталкивает и драматургия,

¹ Magarshack D. Stanislavsky: A Life. London: MacGibbon & Kee, 1950. P. 380.

² Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 171.

которую ставит режиссер, — ведь репертуар «Лэб» и бродвейский репертуар Болезлавского (речь идет о серьезной драматургии, а не о поделках, для реанимации которых его вызывали на Бродвей в качестве «доктора») гораздо дальше от психологического реализма, чем ранние спектакли Первой студии.

Поэтому действительно в лекциях 1925–1926 годов Болезлавский все большее и большее внимание уделяет *действию* драматического актера. Затем в статье «Основы мастерства актера» (1927) разрабатывает подходы к органическому соединению задачи и действия через технику «шаг задачи — шаг действия» (требующую ежесекундной коррекции действия восприятием окружающих обстоятельств). А в «Третьем уроке», вышедшем в качестве статьи в 1932 году, разрабатывает проблемы соединения «элементарных действий» в единое сквозное действие. Но в параллель с этим Болезлавский пишет и об аффективной памяти («Второй урок», 1929), не перестает говорить о ней и на занятиях, и на репетициях в «Лэб» (лекция 5, уроки 8 и 9)¹.

Зигзаги Болезлавского приводят американского историка театра (который, похоже, хочет получить ответ в виде «или — или»: или аффективная память, или действие) в некоторую растерянность. Что же для Болезлавского важнее — аффективная память или действие? Почему, как пишет Робертс, «его объяснения не всегда ясны»?² Почему «в лекциях 1925 года Болезлавский не однажды принимается говорить об использовании эмоциональной памяти, а заканчивает объяснением необходимости действия»?³

Думается, непонимание внутренней логики развития Болезлавского возникает от желания уложить ее в общепринятые представления о «линейном» развитии системы Станиславского, противопоставляющие ранний (1910-е годы) и поздний (1930-е годы) периоды ее развития. Эти взгляды опираются на миф, существующий и в отечественном театроведении, что поздний Станиславский якобы отказался от аффективной памяти (ошибочность такого утверждения будет показана в девятой главе⁴).



Р. В. Болезлавский. [1924]
Рисунок С. Л. Балдриджа (?)

¹ См.: *Boleslavsky R. Acting: The First Six Lessons: Documents...* P. 130–136; 150–155; 156–163.

² *Roberts J. W. Richard Boleslavsky...* P. 166.

³ *Ibidem.* P. 167

⁴ Впрочем, утверждения, что в ранний период Системы Станиславский не занимался действием, являются также упрощающими. Понятие действия всегда было в арсенале Станиславского, другой вопрос, что в 1910-е годы для создателя Системы приоритетным направлением исследования были аффективная память и логика чувств.

Однако Болеславский, как и его учитель, акцентируя действие, от опоры на аффективную память не отказывался, как не отказывался и от результатов раннего периода Системы, который, по сути, стоит называть *базовым периодом*, ведь он состоял из приобретения базовых слагаемых творческого самочувствия актера¹. И театрально-педагогическая практика, и теоретические исследования Болеславского второй половины 1920-х годов подходят к диалектическому постижению связи чувства и действия, к гармоничному пониманию того, что чувства на самом деле могут *вызываться* с помощью действия, но *создаются* чувства только из эмоциональной памяти актера.

При этом Болеславский — «человек театра в каждом своем вздохе и жесте»² — боролся за крупницы *живой* жизни любыми возможными способами и, когда это было необходимо, отбрасывал (как и сам Станиславский) все формально установленные порядки и приоритеты использования элементов. И свободно экспериментировал, используя тот или иной элемент в качестве начального, в зависимости от необходимости момента или особенностей стоящего перед ним ученика.

Это подтверждает в своих воспоминаниях актриса Рут Нельсон, которая с успехом сыграла у Болеславского в «Мартине» Лабораторного театра: «Вы знаете, все эти термины могут ввести вас в заблуждение — “метод”, “аффективная память” и все такое. <...> Видит Бог, существует так много путей. Станиславский использовал все это по-живому, не как “прописные истины”. И таким же образом поступал Болеславский»³. На вопрос, в чем секрет Болеславского, актриса отвечала: «Он работал *со мной*, а не с теориями и идеями, которые были у него в голове»⁴.

Есть еще одно важное обстоятельство, которое выявляется лишь в контексте рассмотрения хронологии развития Лабораторного театра. Робертс обращает внимание на то, что Болеславский начинает много говорить о действии лишь с 1925–1926 годов, в то время как в первые два сезона 1923/24 и 1924/25 годов большее время уделял аффективной памяти. В этом Робертсу видится серьезное изменение в мыслях Болеславского. Но если обратить внимание на то, что сдвиг произошел именно тогда, когда «Лэб» перешел к выпуску спектаклей — именно с 1925–1926 годов, то становится ясно, что в то время, когда основной задачей было воспитание актера, его работа над собой, Болеславский в первую очередь занимался аффективной памятью, а когда дело дошло до выпуска спектакля, до работы актера над ролью — стал налаживать действие.

Кроме того, в бесконечных импровизациях на уроках Р. Болеславского и его соратницы М. Успенской возникает предощущение этюдной техни-

¹ Наименование *базовый период* взамен общепотребительного *ранний период* системы Станиславского было предложено Р. Эллерманном в беседе с автором книги.

² *Fergusson F. The Human Image in Dramatic Literature. Garden City, NY: Doubleday Anchor Books, 1957. P. 110–111.*

³ *Nelson R. Interview. 2 Jan. 1976. Цит. no: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 235.*

⁴ *Ibidem.*

ки, к которой Станиславский окончательно придет лишь в 1930-е годы. Думается, такое предположение не есть преувеличение, ведь импровизации были ключевым элементом уроков Болеславского (оттуда же они перешли в педагогическую и репетиционную практику театра «Групп» 1930-х годов).

Но главное не в том, раньше или позже московских опытов своего учителя стал Болеславский говорить с американскими учениками о действии или делать с ними этюды. Важнее другое — Болеславский параллельно со Станиславским пришел к синтетической фазе Системы, где элементы диалектически связывались друг с другом не на бумаге, а в реальной педагогической практике.

Болеславский действительно, как пишет Дж. Робертс, «не однажды принимается говорить об использовании эмоциональной памяти, а заканчивает объяснением необходимости действия». И, наоборот, в лекции о действии пространно говорит о чувственной памяти актера как источнике, это действие питающем. Только это не есть «отсутствие ясности» в объяснениях Болеславского, а напротив, понимание неразрывности связи элементов Системы, когда пренебрежение любым из них приводит к ущербности творческого самочувствия актера. (Стоит сравнить с утверждением Г. А. Товстоногова, подчеркивавшего, что элементы системы «связаны между собою, неотрывны друг от друга (система!). Недооценка хотя бы одного, невладение актером даже одним из этих элементов приводит к разрушению всего действенного процесса»¹.) В этом проявляются признаки зрелого системного мышления, к которому Болеславский подошел самостоятельно, уже работая в Америке.

Это приводит нас к важнейшему выводу. В опыте театрально-педагогических исследований Болеславского и Станиславского конца 1920-х — 1930-х годов наука о театре получила уникальную возможность наблюдать параллельное и независимое развитие педагогики двух мастеров, исходящей из общих открытий 1910-х годов. Учитель и ученик, оторванные друг от друга, разделенные океаном и разной ментальностью своих актеров, тем не менее движутся схожими путями. При разности отдельных репетиционных ходов, при непохожести репетиционной лексики и вводимых новых терминов они сходятся в главном — в движении от приоритета аффективной памяти к приоритету действия и, далее, к объединению их в едином бытии актера. И это лишний раз подтверждает плодотворность базовых результатов времен Первой студии. Совпадение с открытиями создателя Системы, а порой и возможное опережение результатов его творческих поисков учеником Станиславского, оторванным от своего гениального учителя, представляется глубоко закономерным. Напрашивается сравнение с точными науками, где проверкой подлинности эксперимента является его воспроизводимость (например, новый химический элемент системы Менделеева считается открытым лишь

¹ Малочевская И. Б. Режиссерская школа Товстоногова. С. 35.

тогда, когда будет независимо получен в различных лабораториях мира). Точно так же совпадение результатов параллельного опыта Болеславского и Станиславского, общий вектор развития Системы в их творческих лабораториях подтверждает научную объективность открытий Станиславского.

Благодаря шести коротким годам преподавания и режиссуры в Лабораторном театре Ричард Болеславский, яркий актер и режиссер, выдающийся педагог и содержательный носитель методологии Первой студии МХТ, навсегда вписал свое имя в историю американского театра. За семь лет существования школы и театра (включая год, когда сам Болеславский был уже в Голливуде) через уроки «Лэб» прошли около пяти сотен учеников. Многие из них в свою очередь вошли в историю американского театра и кино. Среди наиболее ярких имен — режиссеры Ли Страсберг (в «Лэб» с 1924 года, в 1926-м посещал режиссерский класс) и Гарольд Клёрман (посещал режиссерский класс с осени 1926 года¹), актрисы Стелла Адлер (поступила в школу «Лэб» весной 1925 года, с мая 1926 года — в основном составе «актерской группы», ушла из театра в сентябре 1927 года), Юнис Стоддарт² (в «Лэб» с 1926 по 1928 год), Рут Нельсон (в «Лэб» с 1928 года), актер и будущий продюсер Гарольд Хехт (в «Лэб» с 1924 по 1929 год), теоретик театра Френсис Фергюссон (помощник Болеславского, режиссер, в «Лэб» с 1926 по 1930 год), актеры Гровер Бёрджесс (в «Лэб» с 1924 по 1927 год) и Джордж Макреди (в «Лэб» с 1926 по 1928 год).

И уж если говорить о линии прямой преемственности в истории американского театра, то стоит отметить, что пятеро из прошедших учебу Болеславского в «Лэб» стали основателями театра «Груп» — Л. Страсберг, Г. Клёрман, С. Адлер, Ю. Стоддарт, Р. Нельсон, К. Виленчик, позднее в «Груп» пришел и Г. Бёрджесс. Это почти четверть его творческого состава!

Многие деятели американского театра, проинтервьюированные в конце 1960-х — середине 1970-х годов Р. Уиллисом и Дж. Робертсом, единогласно утверждали, что ученичество в Лабораторном театре вне зависимости от его продолжительности «навсегда изменило их представление об актерской игре и о театре»³.

«Всей моей карьерой я обязана Лабораторному театру. Я думаю, это верно для всех, кто там учился»⁴, — утверждает С. Адлер. Болеславский «безусловно, наставил меня на тот путь, которым я и шел с тех пор», —

¹ См.: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 150.

² Юнис Стоддарт (Eunice Stoddard, 1907 — после 1995) — актриса и танцовщица, вышла из состоятельной семьи, получила образование в Европе, после «Лэб» играла на Бродвее, в 1930 году — Верочка в спектакле «Месяц в деревне» Р. Мамуляна в «Гилд» (Наталья Петровна — Алла Назимова). В «Груп» с 1931 по 1938 год, после отошла от театра, работала на радио и в качестве фотографа. Автор книги "Symbols and Legends in Western Art" (NY: Scribner, 1972).

³ Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 229.

⁴ Adler S. Interview. 1 Oct. 1975. Цит. по: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 230.

вторит ей Ф. Фергюссон¹. «Возможность видеть Болеславского за работой, слышать его замечания... безусловно, повлияла на меня, просветила и стимулировала», — это говорит уже Г. Клёрман². А сдержанный на проявления своих чувств Л. Страсберг просто каждый раз подчеркивает «мой учитель», прежде чем упомянуть имя руководителя «Лэб»³.

Но точнее других значимость Болеславского в развитии американского и мирового театра, его место в осуществлении театральной преемственности, идущей от начала XX века до наших дней, сформулировала Стелла Адлер: «Болеславский повлиял на огромное количество людей. <...> Я имею в виду и себя саму, и всех нас, кто является последователем Станиславского в этой стране и кто, в свою очередь, повлиял на развитие театра и киноиндустрии. Это был Болеславский — кто стоял в начале цепочки»⁴.

И кем бы ни стали ученики Лабораторного театра — актерами, режиссерами, писателями, драматургами, критиками, продюсерами; где бы они ни работали — в кино или в театре, на Бродвее или в Голливуде, в педагогике или в науке, в университетских или региональных театрах, — они везде несли базовые принципы системы Станиславского, полученные от Болеславского и Успенской. Это и определило, по словам американского историка театра, «долгосрочное восприятие “Лэб” как путеводной звезды современного актерского образования»⁵.

А книга Болеславского «Мастерство актера: Шесть первых уроков» распространила влияние педагогической практики Лабораторного театра на многие последующие поколения актеров. Тем самым упрочив основную миссию режиссера и педагога Ричарда Болеславского, творческая деятельность которого стала надежным мостом между русским и американским театральным искусством XX века.

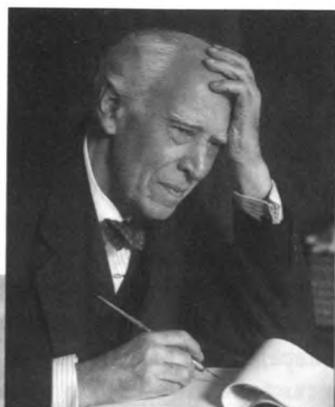
¹ *Fergusson F.* Interview. 10 Nov. 1975. Цит. по: *Roberts J. W.* Richard Boleslavsky... P. 230.

² *Clurman H.* Interview. 5 Nov. 1975. Цит. по: *Ibidem.*

³ См.: *The Lee Strasberg Notes.* P. 16, 51; *Strasberg at The Actors Studio: Tape-Recorded Sessions / Ed. R. H. Hethmon.* NY: Theatre Communication Group, 1991. P. 328.

⁴ Цит. по: *Лутаврину М. Г.* Американская игра и «русский метод»: попытка интеграции // *Мнемозина.* Вып. 2. С. 388.

⁵ *Gordon M.* Stanislavsky in America. P. 23.



ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

СТАНИСЛАВСКИЙ — СТРАСБЕРГ

Формирование Метода
в театральной деятельности
Ли Страсберга 1930–1960-х годов



«Хорошая» игра актера существовала не всегда. Она возникла не в результате спонтанного развития, но явилась следствием непрерывной деятельности людей актерской профессии, которые сражались за свои убеждения. И эта борьба еще не закончилась.

*Ли Страсберг. Актерское искусство
и воспитание актера¹*

¹ *Strasberg L. Acting and the Training of the Actor // Producing the Play. P. 129.*

ФОРМИРОВАНИЕ ТВОРЧЕСКОГО
МИРОВОЗЗРЕНИЯ СТРАСБЕРГА И ЕГО
ТЕАТРАЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ 1920-х ГОДОВ

Актерское искусство 1920-х глазами Страсберга

Книги Крэга подарили ему веру в высокое предназначение театра. Гастроли Станиславского показали, что такой театр возможен в реальности. Уроки Болеславского приоткрыли технологию его осуществления. Так начиналась жизнь в искусстве Ли Страсберга, одного из наиболее ярких театральных педагогов XX века, которому впоследствии удалось сформировать творческий метод как минимум трех поколений американских актеров.

Родившийся в далекой Австро-Венгрии¹ в первый год XX века и оказавшийся в Америке в 1909 году, Страсберг с ранней юности был завзятым театралом. Младший приказчик в лавке, торгующей париками, не пропускал в Нью-Йорке буквально ни одного значимого спектакля. А их в двадцатые годы было немало — годы «просперити», когда, пережив войну и экономический спад, вся страна бурлила, когда правительство президента Кулиджа провозгласило, что «дело американской нации — бизнес!», а следующий президент Гувер выступил глашатаем теории «вечного процветания», — привели к небывалому расцвету театра США. Никогда прежде театр в Америке не приобретал такого художественного и общественного значения и не был так посещаем.

Роберт Хетмон, анализируя записи занятий в Актерской студии, справедливо замечает, что воздействие Страсберга на молодых актеров пятидесятых и шестидесятых годов «уходит корнями в его собственный зрительский опыт начала двадцатых. Ряд впечатлений захватил его воображение и постоянно окрашивал размышления и беседы — причем все они относятся к названному периоду — Яков Бен-Ами в “Самсоне и Далиле”, Джинн Иглс в “Дожде”, “Лилиом” в театре “Гилд”, Шалапин в Борисе Годунове².

¹ Далекой от Нью-Йорка, но не от России: городок Буданів, а по-польски Budzanów находится в пятидесяти километрах от Тернополя и сегодня входит в состав Украины.

² Яков (Джейкоб) Бен-Ами (Щирин) (Jacob Ben-Ami, 1890–1977) — актер и режиссер, родился в Минске, работал в еврейских театрах Одессы, Вильно и Лондона, эмигрировал в Америку в 1912 году. Роль в бродвейской постановке «Самсон и Далила» в режиссуре А. Хопкинса (1920) — его первая актерская работа на английском языке. В дальнейшем играл и ставил в театре «Гилд», в Гражданском театре Евы Ле Гальенн (играл Тригорина и Епиходова), на Бродвее, снимался в кино. Прозванный «рыцарем еврейской интеллигенции», он считался критиком С. Янгом

Но поистине *годом чудес* стал год 1923-й, когда он увидел Гамлета Барримора, Дузе в ее прощальных спектаклях и первые американские гастроли Станиславского и актеров Московского Художественного театра»¹.

Действительно, в многочисленных воспоминаниях Страсберга, в его повторяющихся рассказах на уроках и репетициях возникает целая галерея портретов замечательных американских актеров, виденных им в двадцатые годы. К упомянутым выше добавим еще ряд имен — Якоб Адлер, великий трагик еврейской сцены², Уолтер Хэмпден, первый Гамлет, увиденный Страсбергом на подмостках³, Паулина Лорд, блиставшая в спектаклях театра «Гилд»⁴, Лоретт Тейлор, с которой мечтал сыграть сам Станиславский⁵, сицилийский гастролер Джованни Грассо.

И, наверное, именно в диалоге с воспоминаниями юности Страсберг ставил впоследствии «Лилиом» Мольнара (Вестпорт Плейхаус, 1941) или готовился к телевизионной постановке «Дождя» С. Моэма с Мэрилин Монро в 1959 году⁶.

Страсберг был вдумчивым зрителем. Часто смотрел заинтересовавшие его спектакли по нескольку раз — по крайней мере их вторые и третьи действия. Ведь денег на входной билет хватало не всегда, а вот проскочить в театр без билета в антракте удавалось довольно часто, недаром в словаре Страсберга появился глагол «второактничать» (*to second*).

Не пропускал он и спектаклей гастролеров, игравших на неизвестном ему итальянском или русском, — именно здесь он научился



Л. Страсберг в 17 лет. 1918

«наиболее естественным актером из тех, которые у нас есть» (цит. по: *Sandrow N. Vagabond Stars: A World History of Yiddish Theater*. Syracuse University Press, 1996. P. 274).

Джинн Иглс (Jeanne Eagels, 1890–1929) — американская актриса, достигла популярности как одна из «девушек Зигфелда», т. е. участниц знаменитого ревию «Безумства Зигфелда» (*Ziegfeld Follies*). В 1922 году в пьесе «Дождь» по мотивам рассказа С. Моэма она сыграла свою самую известную роль. Спектакль прошел с ноября 1922 по июнь 1923 года 256 раз, а после двухлетнего турне вернулся на Бродвей и с сентября 1924 по март 1926 года был сыгран еще 648 раз.

«Лилиом» Ф. Мольнара (1921) шел в театре «Гилд» с Джозефом Шильдкраутом и Евой Ле Гальенн в главных ролях.

¹ *Hethmon R. H.* Introduction // *Strasberg at the Actors Studio*. P. 13.

² Якоб (Джейкоб) Адлер (1855–1926) — уроженец Одессы, американский актер, один из самых известных актеров и продюсеров (владелец Grand Theatre) еврейской сцены своего времени. В 1878–1882 годах — актер театра А. Гольдфадена. Потом играл в Лондоне, с 1889 года — в Нью-Йорке. Его «звездные» роли — заглавная роль в «Еврейском короле Лире» Я. Гордина и Шейлок в «Венецианском купце» У. Шекспира. Родоначальник театральной династии Адлеров, отец Стеллы Адлер и Лютера Адлера.

³ Спектакль «Гамлет» с У. Хэмпденом шел в сезоне 1918/19 года в театре «Плимут» и Театре 39-й Стрит.

⁴ Паулина Лорд (1890–1950) — американская актриса театра и кино, прославилась исполнением заглавной роли в «Анне Кристи» Ю. О'Нила в постановке А. Хопкинса (1920) и роли Эмми в «Они знают, чего хотят» Сиднея Говарда (1924).

⁵ О репетициях К. С. Станиславского и Л. Тейлор см. примечание на с. 182.

⁶ Эта работа не состоялась. См.: *Garfield D.* *A Player's Place: The Story of the Actors Studio*. NY: Macmillan, 1980. P. 122.

«смотреть не столько саму пьесу, сколько игру актеров»¹, различать мельчайшие детали их сценического поведения. Он рано развил способность замечать и ценить моменты подлинной правды, он умел влюбляться в актеров. Но умел заметить и признать, когда его кумиры оказывались не на высоте.

Так, актерскую работу Якова Бен-Ами в пьесе «Самсон и Далила» Свена Ланге Страсберг называет «величайшим современным исполнением роли», которое он видел, поясняя, что актер, как никто иной, ухватил «специфическую, противоречивую, двойственную суть современного человека»². И вместе с тем Страсберг описывает громкий провал любимого актера в «Иоанне Крестителе» Филиппа Барри, когда на дневном спектакле для актеров и критики Бен-Ами был холоден и пуст, несмотря на уверения свидетелей, что «он был так хорош в репетициях»^{3, 4}.

Однако через неделю Страсберг случайно увидел последний акт этого спектакля еще раз. Шла сцена, где Иоанна выпускают из тюрьмы. «Бен-Ами вышел из ворот, — вспоминает Страсберг, — и, прислонившись к стене, принял ту же позу, что я уже видел ранее. Но на сей раз было в этом что-то иное — не поддающаяся описанию внутренняя дрожь. Он был изнурен, но его эмоциональное напряжение росло. Другой персонаж спросил Иоанна, почему он не отрекается. Отвечая, Бен-Ами наклонился к земле, словно прислушиваясь к чему-то, — точно так же, как и на прошлом спектакле, это был чисто механический жест — и произнес свою реплику: “Мне так Бог говорит”. В первый раз, когда я видел эту сцену, я подумал сардонически: “Как же, будет Бог говорить с таким”. В этот раз, услышав вопрос, Бен-Ами опять наклонился, чтобы послушать. Он начал свое: “Мне так



To a man I much admire
from a woman who
admires him!
L. Taylor

Л. Тейлор. [Начало 1920-х].

Фотография с дарственной надписью
Л. Тейлор К. С. Станиславскому⁴

¹ Strasberg L. A Dream of Passion. P. 25.

² Ibidem. P. 20.

³ Ibidem. P. 22.

⁴ Дарственная надпись Л. Тейлор: “To a man I much admire from a woman who admires him!” (т. е. «Человеку, которым я так восхищаюсь, от женщины, которая восхищается им!») в книге И. Н. Виноградской «Жизнь и творчество К. С. Станиславского» (М., 2003. Т. 3. Фотоклейка после с. 384) дается с искажением: «Человеку, который мною так восхищался, от женщины, которая так восхищается им».

Бог...» — и мурашки побежали по моей спине, потому что это было совсем иначе. Внешне, чисто физически жест был таким же, но теперь он был полон внутренней жизни. Это было именно то, что в театре называется вдохновением. И это полностью отсутствовало в предыдущем виденном мною спектакле. <...> То же, что я видел сейчас, было неопишимо»¹.

Следующий за этим рассказом абзац книги Страсберга переполнен вопросительными знаками. Что произошло? Почему такое происходит? Почему Бен-Ами не мог сыграть так раньше? В чем суть этой проблемы?



Яков Бен-Ами в роли Петра Крамбака.
С. Ланге «Самсон и Далила».
Театр "Greenwich Village", 1920

Страсбергу-мемуаристу удастся передать свою давнюю взволнованность этими вопросами, которая и определила его педагогическую судьбу.

Эти вопросы стали еще настоятельнее после встречи с искусством итальянского гастролера Джованни Грассо². Страсберг был поражен и его тигриной повадкой и потрясающим эмоциональным накалом в «Отелло», и пронзительной сценой в «Гражданской смерти», когда вышедший из тюрьмы герой Грассо встречал девушку — он жадно ел хлеб и жадно смотрел на девушку; просто ел хлеб, смотрел и — влюблялся в нее! Взволнованный Ли назвал компанию своих сверстников посмотреть на «открытого» им великого актера. Среди тех, кто пришел, были, как вспоминает Страсберг, многие будущие участники театра «Груп», в том числе Стелла Адлер и Моррис Карновски. Каков же был ужас молодого Ли, когда первый и второй акт не оправдали его надежд — Грассо вяло ходил по сцене, словно сегодня вечером у него был «отгул».

Страсберг вжимался в кресло, стараясь избежать недоуменных взглядов друзей, его «репутация таяла на глазах»³. Ведь он не пригласил их в театр (по-американски пригласить — значит оплатить билеты), а сагитировал пойти вместе (все были не так уж богаты, вспоминал Страсберг, и «у меня едва хватало денег на то, чтобы купить билет себе самому»⁴), что повышало степень ответственности за потраченные деньги. При этом было видно, что сам Грассо отдавал себе отчет, что спектакль идет не лучшим образом, но весь его вид словно говорил: «Я не отвечаю за вдохновение, оно приходит свыше, и если вы, зрители, пришли, когда оно отдыхает, мне нечем вам помочь»⁵.

¹ Strasberg L. A Dream of Passion. P. 22–23.

² Джованни Грассо (1873–1930) — сицилийский трагик, гастролировавший со своей труппой по всему миру, заслужил признание и К. С. Станиславского, и В. Э. Мейерхольда (последний заимствовал для биомеханики знаменитый «прыжок на грудь» Грассо). В Нью-Йорке Грассо гастролировал дважды — в 1921 и в 1928 годах.

³ Strasberg L. A Dream of Passion. P. 25.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem.

Так дело шло до начала третьего акта, где у героя Грассо была сцена стычки с женой, которая влюбилась в его лучшего друга. «У Грассо, — вспоминал Страсберг, — была необычная манера прикасаться к актрисе, игравшей его жену. Он клал руку ей на голову и будто приподнимал ее за волосы. Не знаю, был ли это характерный жест самого Грассо или что-то сицилийское. И вот он подошел к ней и, продолжая говорить, положил руку на волосы... До этого мне приходилось видеть вдохновенное исполнение, но я никогда не видел, чтобы вдохновение включалось так моментально, как это произошло в тот раз. Он *прикоснулся к ней, и осязание, похоже, создало некий импульс* (курсив мой. — С. Ч.). Кровь вдруг бросилась в лицо Грассо, его глаза расширились. Это не было игрой, это было правдой — реальное переполнение кровеносных сосудов. С этого момента его лицо, и все его тело, и вся игра переменялись. Я выпрямился в своем кресле, почти готовый раскланиваться.



Дж. Грассо. [1920-е]

Великий актер неожиданно доказал, что он действительно великий!»¹

Не от таких ли наблюдений идет дальнейшая убежденность Страсберга в чудодейственности памяти ощущений как механизма запуска эмоции? Как Станиславский до такой степени верит в эффективность «если бы», которое помогает существовать *от себя* в любых предлагаемых обстоятельствах, что называет эти два коротких слова магическими, так и Страсберг придает почти магическую силу сенсорным ощущениям, провоцирующим подлинные, *свои* чувства актера на сцене.

Стоит заметить, что Страсберг и его друзья были не единственными зрителями спектаклей Грассо, которым приходилось ожидать, посетит ли сегодня великого сицилийца капризное вдохновение. Ведь даже такой «эксперт» в вопросах психотехники актера и, по совместительству, глава одесских театральных барышников, как Коля Шварц из рассказа Бабеля «Ди Грассо», после первого акта спектакля в Одесском театре осенью 1908 года ошибся в оценке уровня актерского мастерства трагика.

«Мертвое дело... — сказал в антракте Коля Шварц, — это товар для Кременчуга...»²

Однако дальнейший ход событий опроверг мрачный прогноз. Сравнивая бабелевский текст с воспоминаниями Страсберга, можно сделать предположение, что Исааку Бабелю, которому, как и написано в рассказе,

¹ Strasberg L. A Dream of Passion. P. 25–26.

² Бабель И. Э. Ди Грассо // Бабель И. Э. Конармия. Одесские рассказы: Рассказы. Пьесы. Дневник. М., 2007. С. 412.

было четырнадцать лет в момент гастролей великого трагика, не пришлось сильно преувеличивать, когда он писал о произошедшем в третьем акте спектакля.

«Сцена представляла из себя ярмарку в деревне. В дальнем углу стоял пастух. Он стоял молча, среди беспечной толпы. Голова его была опущена, потом он поднял ее, и под тяжестью загоревшегося, внимательного его взгляда Джованни (городской барчук, соблазвивший девушку пастуха. — С. Ч.) задвигался, стал ерзать в кресле и, оттолкнув цирюльника, вскочил. Срывающимся голосом он потребовал от полицейского, чтобы тот удалил с площади сумрачных подозрительных людей. Пастух — играл его ди Грассо — стоял задумавшись, потом он улыбнулся, поднялся в воздух, перелетел сцену городского театра, опустился на плечи Джованни и, перекусив ему горло, ворча и косясь, стал высасывать из раны кровь. Джованни рухнул, и занавес, — грозно, бесшумно сдвигаясь, — скрыл от нас убитого и убийцу... На рассвете “Одесские новости” сообщили тем немногим, кто был в театре, что они видели самого удивительного актера столетия»¹.

Стоит обратить внимание, что описание Страсберга (Грассо прикоснулся к женским волосам — кровь бросилась в лицо — глаза расширились) и беллетризованное описание Бабеля (Грассо медленно поднял голову — тяжелый внимательный взгляд — взгляд загорелся) отмечают механизм вхождения в творческое состояние через малый круг внимания, через работу пяти органов чувств. Оба описания отмечают «загоревшийся расширившийся глаз» актера как свидетельство этого творческого состояния. Причем далее внутренняя наполненность актера сопрягалась с его внешней техникой, в которую входил и описанный Бабелем знаменитый прыжок на грудь.

Еще один заинтересованный зритель Грассо — им оказался В. Э. Мейерхольд, видевший гастроль сицилийской труппы в 1908 году в Петербурге, — рассказывал: «Многие из законов биомеханики я впервые осознал, когда смотрел игру замечательного сицилианского трагика Грассо. Он производил на сцене впечатление дикого, необузданного темперамента, но я, присмотревшись к нему, понял, что это был замечательный техник. Если бы у него не было его техники, он сходил бы с ума в конце каждого спектакля»².

Но неустойчивость этой техники Грассо возвращает нас к вопросам психотехники актера и способам ее совершенствования, которые все больше и больше занимают молодого Страсберга³.

¹ Бабель И. Э. Ди Грассо // Бабель И. Э. Конармия. Одесские рассказы: Рассказы. Пьесы. Дневник. С. 412–413.

² Гладков А. К. Мейерхольд говорит: Записи 1934–1939 годов // Гладков А. К. Мейерхольд: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 328–329.

³ Подробнее о влиянии искусства Грассо на становление творческого метода Страсберга см.: Черкасский С. Д. Двумилый Джованни Грассо и его великие зрители, или О том, что же именно Мейерхольд, Станиславский и Страсберг «своровали» у сицилийского актера // Театрон. 2014. № 1 (13). С. 4–17.

Интересно сравнить его воспоминания о зрительских впечатлениях 1920-х годов со страницами «Моей жизни в искусстве». Ведь, несмотря на разницу в возрасте, и Страсберг, и Станиславский имели возможность восхищаться одними и теми же гениями сцены. При этом воспоминания американского педагога и даже принципы анализа удивительно похожи на размышления Станиславского. Только Станиславский в первую очередь распознает в игре великих актеров будущие элементы Системы — раскрепощение мышц, сосредоточенность, внимание, а Страсберг отмечает то, что будет исследовать сам, — точность сенсорной жизни актера и механизмы возникновения подлинной эмоции.

Формулируя объективные законы творчества, Станиславский рассказывал об увиденных им спектаклях великих актеров точно так же, как ученый-экспериментатор ссылается для подтверждения достоверности полученных им данных на результаты исследований своих предшественников. И в качестве неоспоримого примера подлинного существования на сцене, выявляющего объективные закономерности актерского искусства, едва ли не чаще других Константин Сергеевич приводит Элеонору Дузе.

Виденный им спектакль Дузе «Дама с камелиями» Станиславский называет «одним из самых дорогих эстетических воспоминаний», бережно хранимых в памяти более сорока лет. «Во время длинной паузы она писала письмо Арману. Я помню эту замечательную сцену не “вообще”, а во всех ее составных моментах. Они сохранились во мне с необыкновенной четкостью, ясностью, во всей их законченности; я люблю эту сцену в целом и по частям, как любят великолепно сделанной ювелирной вещью», — рассказывал Станиславский–Торцов. И завершал: «Это большое наслаждение — смаковать таким образом гениальные произведения искусства»¹.

Способность «смаковать гениальные произведения искусства», вероятно, является необходимой предпосылкой к занятию сценической педагогией. Страсберг наделен этим качеством в полной мере. Конечно, будучи почти на сорок лет моложе Станиславского, он уже не застал актрису в роли Маргариты Готье, но страницы его книги содержат подробные описания игры Дузе в «Женщине с моря» и «Привидениях» Ибсена².

«Я все еще вижу ее [Дузе] в роли фру Алвинг сидящей на софе и беседующей с пастором Мандерсом. Рука ее поддерживала подбородок — жест, который удалось поймать некоторым фотографиям, был полон задумчивости, погруженности в размышления. Перед вами был человек, который сидел, думал, говорил, и даже при невозможности понимать текст пьесы было ясно, что слова идут от сердца. Дузе была способна находить жесты, которые не только выглядели естественными, но были

¹ Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 2. С. 478.

² Великая итальянская актриса Элеонора Дузе (1859–1924) гастролировала в России в 1891 и в 1908 годах, а Америке — в 1896, 1902 и 1923–1924 годах. В последнее заокеанское турне она поехала, несмотря на болезнь, и умерла в Питтсбурге в апреле 1924 года.



Э. Дузе. [1904]

настолько выразительными, что, казалось, трудно предложить что-либо иное. В первом акте, когда фру Алвинг смотрит за пределы сцены, она следит, как Освальд флиртует с Региной, и скрытое прошлое внезапно оживает перед ней. Словно поток волн обрушивался на сцену и охватывал Дузе. Она взбрасывала руки, словно старалась защититься от падающей на нее стены. Но потом ее руки безнадежно падали, как будто стена оказывалась лишь паутиной, плотно прилипшей к ее рукам и спеленавшей их. Казалось, она делает усилия, чтобы освободиться»¹.

Стоит заметить схожесть моментов исполнения Дузе, которые запомнились и Станиславскому, и Страсбергу. И нельзя отказать себе в удовольствии привлечь внимание читателя к тому, что три героя нашего исследования — Станиславский, Дузе и Страсберг — однажды, возможно, оказались в одном зрительном зале.

Во время второго сезона американских гастролей Станиславский писал Лилиной, что 19 ноября 1923 года Дузе была на спектакле «Братья Карамазовы», но после первого акта уехала, так как на следующее утро играла свой спектакль. Актриса оставила записку со всевозможными похвалами. «Я счел, что это слова

обычной любезности, — замечает Станиславский. — На следующий день, т. е. 20 ноября... вечером мне звонят, что она приехала и сидит в задних рядах, досматривает спектакль «Карамазовы» (это после своего утреннего спектакля). Я пошел в театр, сидел с ней»².

Так и хочется представить себе темноту зрительного зала театра «Ал Джолсон» и сидящих в задних рядах Константина Сергеевича и синьору Дузе, а где-то на галерке, а может быть, и рядом — ведь если он и был на этом спектакле, то денег на билеты в первые ряды партера у него не было, — юного Ли Страсберга...³

¹ *Strasberg L. A Dream of Passion. P. 18.*

² *Станиславский К. С. М. П. Лилиной. 27/XI 923 [Нью-Йорк] // Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. С. 123–124.*

³ Достоверно известно, что Страсберг никогда не разговаривал со Станиславским. Он видел его на сцене во всех ролях гастрольного репертуара МХТ в Нью-Йорке 1923–1924 годов, и есть легенда, что, встретив Константина Сергеевича на улице после спектакля, он оробел и не смог подойти к своему кумиру. Не застал он Станиславского и в Москве, во время поездки в СССР в 1934 году. Но именно со Станиславским Страсберг вел через годы непрерывный, самый главный диалог своей жизни. И глубоко символично, что именно он выступал от имени американского театра на торжествах по поводу столетия Станиславского в Москве в 1963 году.

Не разошлись Страсберг со Станиславским и в оценках другого актера — Джона Барримора, об интересе к творчеству которого со стороны руководителя МХТ мы уже говорили.

Для поколения американцев 1920-х Барримор стал выразителем духа времени, темы верности человека самому себе, сокровенным глубинам собственного я. Именно в Гамлете Барримора¹ впервые в пуританском театре Америки зритель увидел сценическую реализацию психоаналитических теорий, столь значимых для тогдашних умонастроений. Режиссура Артура Хопкинса акцентировала фрейдистские мотивы шекспировской пьесы, и Барримор смело «выявил те намеки, которые уже существовали, хотя и были глубоко скрыты в трагедии», и мастерски воплотил «мрачные видения, которые существуют в любом сердце»².

Б. А. Смирнов, процитировав эти строки из книги Джин Фаулер, первого биографа Барримора, утверждает: «...мотив эдипова комплекса был введен в шекспировскую трагедию, и это было одно из первых нисхождений американской сцены в глубины подсознательного»³. В глазах советского историка театра США решение Барримора и режиссера А. Хопкинса вело к «нисхождению американской сцены», что звучит почти осуждающе. Однако стоит довериться и свидетельству непосредственного очевидца, обладающего вполне развитым театральным вкусом, — Станиславский полагал, что лучшая сцена у Барримора в «Гамлете» именно диалог Гамлета с матерью⁴.

И Страсберг ставил роль Гамлета в исполнении Барримора в ряд «величайших театральных событий американской сцены» и особенно вспоминал ясность и интеллектуальную насыщенность сценической речи актера, его «сардонический голос»⁵. (Недаром историки американского театра полагают, что современная манера речи барриморовского принца,



Дж. Барримор в роли Гамлета. У. Шекспир «Гамлет». Театр "Sam H. Harris", 1922

¹ Спектакль «Гамлет» с Дж. Барримором в заглавной роли в режиссуре А. Хопкинса со сценографией Р. Э. Джонса был впервые поставлен в 1922 году и шел с 16 ноября 1922 по февраль 1923 года.

² Fowler G. Good Night, Sweet Prince: The life and times of John Barrymore. NY: The Viking Press, 1944. P. 213. Цит. по: Смирнов Б. А. Театр США XX века. С. 105.

³ Там же.

⁴ Станиславский К. С. Станиславский об Америке // Собр. соч.: В 9 т. Т. 6. С. 494.

⁵ The Lee Strasberg Notes. P. 167.

словно приехавшего не из Виттенберга, а из Гарварда, стала окончательным ударом по английской школе декламации на американской сцене.) Барримора–Гамлета Страсберг видел дважды и его рывок к королю через всю сцену в последнем акте называет «одним из наиболее впечатляющих моментов»¹, когда-либо виденных им на сцене.

Разумеется, в разговоре о зрительском багаже Страсберга первой половины 1920-х годов особой строкой нужно выделить впечатления, полученные им на спектаклях Художественного театра. «До сих пор вижу Станиславского в докторе из “Дяди Вани”, — писал Страсберг через полвека после гастролей, — стоящего в центре сцены; его глаза слегка затуманены выпитым, вдали слышится музыка, и Станиславский, даже не пошевелив ногой, создает целый танец»².

Страсберг пересмотрел все спектакли Художественного театра, он не пропуская буквально ни одного пятничного утренника МХТ. Его внимательный зрительский глаз подметил и «водоворот веселости, шарма и надежды» в первом акте «Трех сестер», и «удивительную театральность» горьковского «На дне». Память сохранила почти водевильный выход Алешки, «особую убедительность, а не просто обычную искренность» речей Станиславского — Сатина, «подобие остатков перчаток» на руках Качалова — Барона³. Особо остро врезался в память момент, когда Раневская — Книппер-Чехова получала новость о продаже имения: «...она оставалась абсолютно неподвижной, в ней не было и намека на пафос или трагедию, однако без лишних усилий ей удавалось передать внутренний ритм страшной потери»⁴.

Но, пожалуй, наибольший интерес представляет сравнение Страсбергом актерского существования Станиславского и Качалова. Ему, как он пишет, «посчастливилось» видеть их в одних и тех же ролях Гаева и Вершинина.

«В обеих постановках, — записал Страсберг, — Качалов казался более актером, нежели персонажем. Станиславский всегда растворялся в персонаже»⁵. Как тут не вспомнить строки Блока после просмотра «Живого труппа» Художественного театра: «Все — актеры, единственные и прекрасные, но — актеры. Один Станиславский — опять и актер и человек, чудесное соединение жизни и искусства»⁶.

Страсберг не выносит окончательного суждения, приостекало ли описанное выше из «различия в актерских подходах или просто Качалов, даже не прилагая к этому усилий, всегда оставался звездой на сцене»⁷, но совершенно ясно, какой тип актера был ближе будущему педагогу.

¹ The Lee Strasberg Notes. P. 168.

² Ibidem. P. 39.

³ Ibidem.

⁴ Strasberg L. A Dream of Passion. P. 39.

⁵ Ibidem. P. 40.

⁶ Блок А. А. Дневники 1912 года. Запись 29 марта // Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. С. 138.

⁷ Strasberg L. A Dream of Passion. P. 40.



К. С. Станиславский в роли Вершинина. А. П. Чехов «Три сестры». МХТ, гастроли 1922–1924
В. И. Качалов в роли Вершинина. А. П. Чехов «Три сестры». МХТ, [1920–1922]

Страницы воспоминаний Страсберга убеждают, что в основе его тяготения к системе Станиславского лежит, кроме всего прочего, и зрительская любовь. Недаром Страсберг встает на защиту своего кумира и оспаривает замечание автора известной английской биографии Станиславского Д. Магаршака о том, что по природе своего таланта Станиславский не был способен играть трагические роли. «Имея возможность видеть замечательную игру Станиславского в 1923–1924 годах и имея, как хочется верить, способность воспринимать особенности актерского таланта, — давит своим авторитетом и опытом свидетеля Страсберг, — я не могу согласиться с этим мнением»¹.

Не случайно Страсберга так часто называли «американским Станиславским».

Воспоминания Страсберга — не чистая мемуаристика. Он постоянно и методически обоснованно увязывает свои ранние зрительские впечатления с теми вопросами мастерства актера и его психотехники, которые заняли в дальнейшем центральное место в его собственном педагогическом исследовании. Так, вспоминая о встрече с творчеством Шляпина, которого Страсберг слышал в «Борисе Годунове» в спектакле Метрополитен-оперы 1923 года, режиссер-педагог ставит проблему подлинности существования оперного певца — ту самую, которая лишь незадолго до того

¹ Strasberg L. A Dream of Passion. P. 35.

вошла в сферу исследования Станиславского. «На меня произвело особое впечатление, что это исполнение [Шаляпина], — пишет Страсберг, — было создано в рамках строгого внешнего рисунка и ритма. Я осознал, что внутреннее эмоциональное переживание, которое я уже научился распознавать как свойство выдающейся актерской игры, может быть создано и в поведении, строго ограниченном ритмом и музыкальной структурой. Это открытие оказалось сущностным для моей последующей работы»¹.

А возвращаясь в воспоминаниях к спектаклям Дузе, Страсберг, который утверждал, что из всех виденных им актеров «Дузе была наиболее восприимчива и проницательна в выражении темы пьесы»², размышляет об актерской технике разных школ и поколений. «Жесты Дузе были не только правдивы, они выявляли тему каждой пьесы, каждой сцены. <...> Актер равного величия Михаил Чехов называл такой тип жестов “психологическим жестом”. Для меня *отыскание путей достижения предельной выразительности остается одним из путей к театру будущего* (курсив мой. — С. Ч.)»³.

Так в рассказах опытного педагога воспоминания о зрительском счастье прошлых лет сопрягаются с практикой вечно живого театра и работают на дело театральной педагогики.

В поисках школы: на пути к Лабораторному театру

Первые актерские шаги Страсберга — хотя позднее он настаивал, что тогда еще не думал всерьез о театре, — связаны с Прогрессивным драматическим клубом (Progressive Dramatic Club), где он вышел на сцену в пьесе А. Шницлера «Счастливый уголок». А чуть позже, когда в 1915 году Яков Бен-Ами ставил в «Нейбохуд Плейхаусе» три одноактные пьесы Иццока Переца⁴, в спектакле, который шел на идише, оказались заняты многие актеры Драматического клуба, включая и четырнадцатилетнего Ли. Впрочем, воспоминания Страсберга не сохранили подробности собственной игры или режиссерской работы его будущего кумира.

Однако что он хорошо запомнил, так это свой ужас при выходе на сцену в следующей постановке Клуба, которая была осуществлена по одной из пьес Германа Зудермана. Память Страсберга сохранила сковывающее ощущение того, что в «Работе актера» названо «зловещей темнотой» зрительного зала. Она смотрела на него тысячей глаз, одних лишь глаз без лиц, в то время как он долго и безуспешно пытался зажечь на сцене лампу

¹ Strasberg L. A Dream of Passion. P. 19

² Ibidem. P. 18–19.

³ Ibidem.

⁴ Ицхок Лейбуш Перец (1852–1915) — классик еврейской литературы на идише (печатался также на польском и иврите), общественный деятель, жил в Польше.

незнакомой конструкции, способ включения которой к тому же не был проверен на репетиции¹.

А еще Страсберг надолго запомнил лекции вдохновителя Драматического клуба Джоэля Антина, который рассказывал молодежи «об истории еврейского театра, его фольклорных корнях и его заземленности, о понимании реалистической характерности»². Сама массивная фигура лектора, окончившего прославленный Колумбийский университет, впечатляла юных учеников: «словно заговорила поражающая своей мощью гранитная египетская статуя»³. Так насыщенная интеллектуальная среда вокруг любительских спектаклей исподволь развивала стремление молодого юноши к театру как делу жизни.

Кроме того, интерес к театру подогревали книги. Знакомство с литературой по истории и теории театра оказало огромное воздействие на Страсберга тем более, что с ранних лет и до конца жизни он был страстным книголюбом. Книги заполняли его жизнь и в буквальном смысле этого слова. В любой из квартир, где ему доводилось жить, они занимали все пространство. А с тех пор как он, став всемирно известным педагогом, вынужден был жить на два дома — и в Нью-Йорке, и в Лос-Анджелесе, — Страсберг приобрел привычку покупать каждую книгу в двух экземплярах, дабы ничто не прерывало процесс чтения и нужная информация всегда была под рукой⁴.

Даже неполный перечень книг, прочтенных Страсбергом в молодые годы, внушительен⁵. Но среди наиболее повлиявших на него он всегда называл книги Крэга. Так что, действительно, «те, кто считает Страсберга апостолом реализма, будут удивлены, узнав, что решающим аргументом, подтолкнувшим его в мир театра, оказались идеи ведущего защитника символистского театра»⁶. Ведь именно книга Гордона Крэга «Об искусстве театра», провозгласившая театр наивысшим из искусств, заставила

¹ *Strasberg L. A Dream of Passion.* P. 10.

² *Ibidem.* P. 11.

³ *Ibidem.*

⁴ Недаром под одной из самых известных фотографий Страсберга, помещенной в книгу «Социальные чувства», характерная подпись — «Ли Страсберг, каким его часто видели — с книгой, слушающим музыку» (*Strasberg L. A Dream of Passion.* P. 45).

⁵ Первой книгой о театре, прочитанной им в юности, Страсберг называет «Театр сегодня» Х. Мозервелла (*Motherwell H. K. Theatre of Today.* NY: Dodd, Mead, 1914), где он открыл для себя имена Э. Г. Крэга, А. Аппиа и М. Рейнхардта. Среди других книг, «открывших ему глаза на совсем новый мир», Страсберг называет работы Хантли Картера (*Carter H. The New Spirit in Drama and Art.* NY; London: Mitchell Kennerley, 1912; *Carter H. The Theatre of Max Reinhardt.* London: Ayer Co Pub, 1914), Шелдона Чейни (*Cheney S. The New Movement in the Theatre.* NY: B. Blom, 1914; *Cheney S. The Art Theatre.* NY: A. A. Knopf, 1917; *Cheney S. The Open-Air Theatre.* NY: M. Kennerley, 1918; *Cheney S. Modern Art and the Theatre.* Scarborough-on-Hudson: Sleepy Hollow Press, 1921) и, конечно же, «Континентальную сценографию» Р. Э. Джонса и К. Макгоуэна (*Jones E. R., MacGowan K. Continental Stagecraft.* NY: Harcourt, Brace and Co., 1922). Затем последовали все доступные биографии актеров, труды других критиков — Лея Ханта, Уильяма Хэзлита, Генри Морлея, работы Бернарда Шоу (см.: *Strasberg L. A Dream of Passion.* P. 27 и далее.)

⁶ *Hethmon R. H. Introduction // Strasberg at the Actors Studio: Tape-Recorded Sessions.* P. 13.

молодого Ли поверить, что задачи театра могут не ограничиваться увеселением публики: «Открыв мои глаза на то, чем театр может и должен быть, — писал Страсберг впоследствии, — работы Крэга создали мотивацию для моего окончательного решения работать в театре. Я был молодым любителем, когда впервые прочел его книги, — закончив чтение, я захотел достичь в жизни чего-то иного»¹.

Чтобы оценить серьезность погружения Страсберга в литературу о театре, обратим внимание на его характерное замечание о чтении книги Х. Мозервелла «Театр сегодня». Эта работа, впервые познакомившая его с идеями Крэга, Аппиа и Рейнхардта, содержала много ссылок, а потому, вспоминает Страсберг, «поскольку я никогда не удовлетворялся вторичным материалом, я полез в первоисточники»². Так после прочтения театроведческого исследования на столе Страсберга появились книги режиссеров. А эссе Крэга «Актер и сверхмарионетка» в свою очередь привлекло внимание «к тому, как можно учиться у великих художников — Джотто, Гойи и Карпаччо, каждый из которых имеет отношение к театру»³. И Страсберг зачастил не только в библиотеку, но и в музей.

Так происходило самообразование молодого Ли. А потому неслучайно страницы трудов зрелого режиссера Страсберга содержат многочисленные ссылки на книги его предшественников, а практические занятия в классе столь часто перемежались историческими справками или живыми рассказами об актерах, художниках, философах или театральных мыслителях прошлого, выявляющими фундаментальность знаний режиссера и педагога. Безусловно, энциклопедизм познаний Страсберга, принесший ему единодушное признание как главного интеллектуала среди театральных педагогов Америки, уходит корнями в период 1910–1920-х годов.

Следующим после Драматического клуба шагом Страсберга-актера, все еще уверенного, что это всего лишь хобби, стало участие в самом начале двадцатых годов в спектаклях драматического коллектива с названием «Студенты искусства и драмы», базировавшегося в Кристи Стрит Центре⁴. Именно здесь произошла случайная, но очень важная встреча. В конце одного из представлений, где Страсберг играл слепого мальчишку, за кулисы заглянул Филип Лоэб, кастинг-режиссер театра «Гилд»⁵.

¹ *Strasberg L. A Dream of Passion*. P. 29. Размышляя о наследии Крэга, Страсберг вступает в полемику с художником Ли Симонсоном, который, проведя анализ эскизов, показал, что они абсолютно утопичны и не могут быть реализованы на сцене в силу геометрических неточностей (как обманки Эшера). Для Страсберга ценность эскизов Крэга в том, что они носят характер теоретического манифеста и самой своей нереальностью будят фантазию. См.: *Ibidem*. P. 28.

² *Ibidem*. P. 27.

³ *Ibidem*. P. 29.

⁴ *Students of Art and Drama (S. A. D.) at the Christie Street Settlement House. Settlement Houses*, существовавшие во многих районах Нью-Йорка, это социальные центры, которые предоставляли образовательные, развлекательные, социальные возможности для жителей района, их деятельность организационно была схожа с работой советских Домов культуры.

⁵ Филип Лоэб (Philip Loeb, 1891–1955) — актер театра и кино, режиссер, педагог, на Бродвее с 1916 года, с 1922 года — в театре «Гилд», где играл в течение десяти лет, в 1939–1940 годах

Он, вспоминал Страсберг, «посмотрел на меня, вроде экзаменуя, и тихо спросил: “Хочешь работать в театре?” Я искренне ответил: “Нет”. Он не пожал плечами и никак не отреагировал: “Ну, если захочешь, найди меня”»¹.

Через несколько лет Страсберг действительно нашел Лоэба, и к тому моменту он уже точно знал, что хочет работать в театре, более того — жизни без него не представляет. Но произошло это уже после того, как он побывал на спектаклях Художественного театра, прибывшего в Нью-Йорк в январе 1923 года...

Именно под влиянием потрясений, испытанных на спектаклях МХТ, молодой Ли окончательно решил посвятить свою жизнь театру и отправился учиться театральному искусству.

Первым шагом на этом пути было поступление в школу «Клэр Три» (Clare Tree Major School of the Theatre), где Страсберг обучался дикции, вокалу и балету, декламировал Шекспира, а также сыграл несколько быстро поставленных спектаклей. Это была стандартная программа, предлагаемая в то время американской школой, — поверхностное обучение, направленное на скорейший выпуск спектакля. Ее чужеродность высоким принципам МХТ, ради которых молодой человек с неактерской внешностью решил посвятить себя театру, была очевидна.

А потому, едва проучившись в школе три месяца, Страсберг немедленно покинул ее, прослышав от товарищей, что в Нью-Йорке открывается школа, где преподают ученики Станиславского.

Это был Лабораторный театр Ричарда Болеславского.

В 1924 году молодой Ли выдерживает вступительные экзамены в «Лэб», которые состояли из упражнения с воображаемым предметом, этюда-импровизации с партнером (в предложенных обстоятельствах, не без юмора вспоминал Страсберг, «мне надо было занять денег у товарища, и, благодаря моему тогдашнему финансовому положению, представить такую ситуацию мне было совсем нетрудно»²) и шекспировского монолога (Страсберг читал Шейлока). «Меня спросили, есть ли у меня деньги на обучение или мне необходима стипендия. Я объявил, что у меня достаточно денег на один год и я готов платить. Так началась моя жизнь в театре», — пишет Страсберг³.

«Он по-прежнему хранит записи, сделанные в первые дни посещения класса Болеславского», — свидетельствует Р. Хетмон, работавший со Страсбергом в 1960-е годы⁴. Это не случайно, ведь, как пишет сам Страсберг, к моменту поступления в Лабораторный театр он уже видел множество

занят в двух спектаклях «Груп», в конце 1940-х становится широко известен благодаря участию в сериале «Голдберги» на CBS. В период маккартизма попал в черные списки и, оставшись без работы, покончил самоубийством.

¹ *Strasberg L. A Dream of Passion. P. 12.*

² *Ibidem. P. 64.*

³ *Ibidem.*

⁴ *Hethmon R. H. Introduction // Strasberg at the Actors Studio: Tape-Recorded Sessions. P. 14.*

хороших актеров, прочел все доступные книги по актерской игре и «уже знал всё, кроме одного — я не знал, что же именно я знаю»¹.

И только обучение актерскому мастерству в Лабораторном театре дало Страсбергу фундамент театральной веры и методологии творчества. Через полвека Страсберг вспоминал чувство почти религиозного откровения, которое охватило его на первых уроках. «Вот оно! Вот что это значит на самом деле! Вот она — суть!» — твердил себе двадцатитрехлетний юноша, фиксируя лекции Болеславского и занятия Успенской².

Эти уроки стали методологической основой всей его последующей творческой деятельности. Именно отсюда идет линия преемственности Метода режиссерско-педагогическому наследию Станиславского и Вахтангова, нацеленность на объективное исследование законов природы в области актерского творчества.

Однако Страсберг пробыв под крылом Болеславского и Успенской недолго (правда, вернулся в ноябре 1926 года, чтобы прослушать курс режиссуры, который читал Болеславский)³. Характер молодого Ли, склон-

¹ Hethmon R. H. Introduction // Strasberg at the Actors Studio: Tape-Recorded Sessions. P. 144.

² Strasberg L. A Dream of Passion. P. 64.

³ Сроки пребывания Страсберга в «Лэб» окончательно не прояснены. Архив Страсберга в LSTFI хранит его записи, сделанные на занятиях Болеславского и Успенской, которые датированы следующим образом: 12, 13 января 1924 года и 19, 20, 23, 24, 29, 30 января и 6 февраля 1925 года. Поэтому в книге Страсберга «Сочиненные чувства», где эти записи частично процитированы, есть примечание редактора: «Все цитаты — из записной книжки Ли Страсберга, которую он вел с 13 января 1924 года по 30 января 1925 года» (Strasberg L. A Dream of Passion. P. 65). И сам Страсберг утверждает: «Мои записи указывают, что во вторник (курсив мой. — С. Ч.) 13 января 1924 года (за два дня до премьеры грандиозной постановки Макса Рейнхардта “Миракль”) Болеславский определил для нас три различных типа театра» (Ibidem). Исходя из этого, многие исследователи утверждают, что Страсберг учился в «Лэб» как минимум с января 1924 года по январь 1925 года.

Однако Р. Эллерманн обратил внимание, что если посмотреть на календарь, то 13 января 1924 года — это воскресенье. А вот 13 января 1925 года — это действительно вторник. Поскольку в своих записях Страсберг около каждой даты указывает день недели, то нетрудно установить, что даты и дни недели совпадут лишь тогда, когда в первых записях этой книжки поправить 12 и 13 января 1924 года на 12 и 13 января 1925 года. Вероятно, в начале 1925 года Страсберг по инерции ошибочно писал цифру 1924 вместо 1925 и лишь потом стал писать правильную дату.

Эту версию подтверждает и то, что на титульном листе написано: «Ли Страсберг. Лабораторный театр. 139 Мак Дагл Стрит, Нью-Йорк». Но в помещении по этому адресу «Лэб» работал в период с осени 1924 года (с сентября или октября) по июль 1925 года. То есть записи Страсберга не могли быть сделаны в январе 1924 года — в это время никто в «Лэб» даже и не слышал о Мак Дагл Стрит.

А хронологическая привязка лекции Болеславского к премьере «Миракля» относится к 1970-м годам, когда Страсберг работал над своей книгой. Вероятнее всего, она возникла из-за того, что в лекции от 13 января (но не 1924-го, а 1925 года!) Болеславский приводит пример из работы над «Мираклем». И Страсберг, увидев написанную им полвека назад дату — 13 января 1924 года — и не перепроверив ее достоверность, невольно откомментировал ее близость к премьере спектакля Рейнхардта, которая состоялась 16 января 1924 года.

Таким образом, записи, хранящиеся в архиве Страсберга, подтверждают его учебу в «Лэб» только в короткий период с 12 января по 6 февраля 1925 года. Точные же сроки ученичества Ли Страсберга в актерском классе «Лэб» остаются документально не подтвержденными. Занятия же режиссерского класса он посещал с ноября 1926 года.

ного к автодидактике, требовал свободы и самостоятельности в немедленной проверке полученных навыков. Кроме того, он по-особому остро воспринял тезис Болеславского, что новый театр, построенный на принципах Станиславского, должен быть укоренен в американской реальности, иначе он никогда не сможет стать «живой социальной силой, воссоздающей себя в каждом поколении из мыслей и репертуара своего времени»¹. Для эмигранта Страсберга, лишь в восьмилетнем возрасте оказавшегося в Новом Свете, вопросы ассимиляции в американском обществе стояли особенно остро, и, взяв от русских учителей-эмигрантов основы актерской методологии Станиславского, он предпочел искать возможности создания американского театра самостоятельно.

На память пришла судьбоносная, как выяснилось, встреча с Филипом Лоэбом, которому он и написал. И через пару недель Страсберг уже репетировал в театре «Гилд». Именно здесь ему предстояло совершить свои первые шаги на профессиональной сцене.

В театре «Гилд»

Ранняя профессиональная карьера Страсберга, которая повторяла обычные взлеты и падения творческой жизни большинства рядовых актеров, происходила в основном в театре «Гилд». 12 января 1925 года, вытянувшись во весь свой небольшой рост, он впервые вышел на сцену этого театра в роли Первого солдата в постановке «Процессии» Дж. Лоусона (преьера — 12 января 1925 года, режиссер Ф. Мёллер, художник М. Горелик, 90 представлений)².

Затем последовали роли в музыкальном ревю «Веселье в “Гаррике”» (преьера — 8 января 1925 года, режиссер Ф. Лоэб, 211 представлений), роль Ника в пьесе «Четыре стены» Д. Бёрнет и Дж. Абботта (преьера — 19 сентября 1927 года, режиссер Дж. Абботт, 144 представления), роль студента Прыща в пьесе В. Киршона и А. Успенского «Ржавчина» (преьера — 17 декабря 1929 года, постановка Г. Бибермана, 65 представлений), роль продавца наркотиков в спектакле «Зеленеют сирени» Л. Ритгса (преьера — 26 января 1931 года, режиссер Г. Биберман, 64 представления).

Кроме того, Страсберг был помощником режиссера (stage manager); в этом качестве он работал и в «Процессии», и во втором выпуске ревю «Веселье в “Гаррике”» в 1926 году, и в «Гвардейце» Ф. Мольнара, где в главных

¹ American Laboratory Theatre, 1928–1929: Brochure. P. 2. Также: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 108.

² Название модернистской комедии Дж. Г. Лоусона «Processional», которой сам автор дал подзаголовок «джаз-симфония американской жизни», переводится на русский язык по-разному: «Процессия» (Ромм А. С. Американская драматургия первой половины XX в. Л., 1978. С. 166–167), «Гимн для процессии» (Литературная история Соединенных Штатов Америки: В 3 т. Т. 3. М., 1979. С. 455), «Гимн процессии» и «Поющие гимн» (Гладышева К. А. Театр Соединенных Штатов Америки // История зарубежного театра: В 4 т. Т. 3. С. 213, 233).



Л. Риггс «Зеленеют сирени». Театр «Гилд», 1931. Лори — Дж. Уокер, Адо Анни — Р. Чорпеннинг, Продавец наркотиков — Л. Страсберг, Тетя Эллер — Х. Уэстли

ролях блистали Альфред Лант и Линн Фонтейн (режиссер Ф. Мёллер, 248 спектаклей с 13 октября 1924 года по декабрь 1925 года).

Однако работа Страсберга в «Гилд» примечательна не только сыгранными ролями, возможностью выходить на одну сцену с признанными мастерами и сотворчеством с ведущим режиссером театра Филипом Мёллером. В недрах театра «Гилд» Страсберг постепенно обретал единомышленников, с которыми впоследствии будет организован театр «Групп».

Именно здесь весной 1925 года во время кастинга «Веселья в “Гаррике”» произошла его встреча с Гарольдом Клёрманом, в котором Страсберг на долгие годы «обрел своего Немировича-Данченко»¹. До работы в «Гилд», где он подвизался в роли «читателя пьес», т. е. сотрудника литературной части, сын преуспевающего нью-йоркского врача Клёрман прослушал курс лекций не только в Колумбийском университете, но и в Сорбонне. Его парижская жизнь была отмечена ученичеством у Жака Копо в «Старой Голубятне», встречами с Джойсом и Хемингуэем, посещением лекций Кокто и выставок Матисса, Пикассо, Дюшампа. Визионер, страстный оратор, теоретик театра (недаром потом он стал не только режиссером,

¹ Бутрова Т. В. От Системы к Методу // Западное искусство: XX век: Проблема развития западного искусства XX века. СПб., 2001. С. 332.

но и одним из ведущих американских критиков), Клёрман сыграл решающую роль в собирании сил будущего театра.

Любопытно, что еще до личного знакомства Клёрман однажды видел Страсберга на сцене «Гилд» — тот играл главную роль Понзы в пробной (разовой) постановке пьесы Пиранделло «Такая, как ты хочешь» (1925). Почему-то он сразу запомнил этого невысокого юношу с неактерской внешностью и бледным лицом, полным «ума, страдания и аскетизма», чья «манера игры была чем-то неприятна, но при этом очень точна»¹. А в марте 1926 года и Клёрман и Страсберг уже вместе выходили на сцену «Гилд» в небольших ролях Нерона и Суфлера в спектакле «Самое главное» Н. Евреинова (преьера — 22 марта 1926 года, режиссер Ф. Мёллер, 40 представлений).

Чуть раньше произошла встреча с Сэнфордом Майснером². Судя по программке дебютного спектакля Страсберга, в «Процессии» кроме Первого солдата, которого он играл, действовали еще Второй солдат, Третий солдат, а также группа солдат, порядкового номера не удостоенных. Одним из последних и был бросивший ради театра карьеру пианиста Майснер, для которого эта роль была второй в театре «Гилд».

Так завязывались знакомства будущих участников театра «Груп». Кроме Страсберга, Клёрмана и Майснера здесь же, в «Гилд», работали Черил Кроуфорд — ей предстоит стать директором «Груп», а в «Гилд» она последовательно прошла ступени от второго помощника режиссера (*assistant stage manager*) до кастинг-директора и секретаря Совета, актеры Франшо Тоун, Моррис Карновски и Юнис Стоддарт, художник Макс Горелик.

О театре, где происходили все эти знаменательные встречи, надо сказать особо. Ведь «Гилд» (*Theatre Guild*), получивший свое название в память о средневековых гильдиях, долгие годы был одним из наиболее примечательных театров Нью-Йорка. Генетически он восходил к движению «малых театров» («Гилд» был создан в 1919 году на основе студии «Вашингтон Сквер Плейерс» под руководством Лоуренса Лангнера), но его творческая деятельность представляла совсем иные тенденции.

В отличие от большинства «малых театров», ставивших в основном современную американскую драматургию, «Гилд» сделал ставку на разнообразии репертуара. Созданный как «респектабельный театр с явным налетом модернизма»³, он стремился представить своему зрителю широкую панораму мировой драматургии и литературы. Театр обращался к Ибсену и Шоу, Чехову и Стриндбергу, Гауптману и Метерлинку. Не забывал он и соотечественников — здесь нашли глубокое воплощение многие пьесы Юджина О'Нила и Максвелла Андерсона. Именно «Гилд»

¹ *Clurman H. The Fervent Years.* P. 10.

² Сэнфорд Майснер (1905–1997) — актер и режиссер театра «Груп», впоследствии один из наиболее известных театральных педагогов XX века, создатель техники Майснера, с 1940 года — руководитель школы «Нейбохуд Плейхаус».

³ *Ступников И. В., Любимова Е. Н. Сценическое искусство США // История западноевропейского театра: В 8 т. Т. 8. С. 199.*

впервые в стране решился ставить пьесы, которые, по словам руководителя «Гражданского театра» Евы Ле Гальенн, «до него рассматривались всеми театральными антрепренерами как лежащие за границами восприятия нашей доброй американской публики, а следовательно, и как верная погибель для кассы. <...> Именно в нем были смело осуществлены постановки такого масштаба, как “Лилиом”, “Тот, кто получает пощечины”, “Пер Гюнт”, “Благовещение”, “Пляска смерти”»¹. Эта широта репертуарной программы «Гилд» способствовала жизнестойкости театра, просуществовавшего дольше всех внебродвейских коллективов — до середины 1960-х годов.

Кроме того, «Гилд», эстетически противопоставляя себя Бродвею, бросал ему вызов с точки зрения зрелищности. Он ставил перед собой задачу создания не студийного камерного спектакля, а полномасштабного сценического зрелища — по уровню режиссуры, сценографии, яркости актерских звезд и не в последнюю очередь по финансовому размаху сопоставимого с бродвейскими спектаклями. Руководство театра умело привлечь на свою сцену ведущих режиссеров, актеров, сценографов Америки. На сцене «Гилд» шли спектакли в постановке Филипа Мёллера и Рубена Мамуляна², сценографию создавали Роберт Эдмонд Джонс и Ли Симонсон, играли знаменитые Альфред Лант, Линн Фонтейн, Дадли Диггз, Кэтрин Корнелл, Хелен Хейз, Алла Назимова. Каждое из этих имен — веха в истории американского театра³.

Однако стремление Л. Лангнера и к «высокому искусству», и к «здоровой конкуренции Бродвею»⁴ неизбежно означало «осознанную установку на компромисс между искусством и коммерцией»⁵. Недаром та же Ева Ле Гальенн, во многом противопоставляя свой путь в искусстве опыту «Гилд», настаивала на изначальной тупиковости пути, выбранного этим театром. Ведь, «несмотря на свои идеальные тенденции, “Гилд” стремился к окупаемости, а подлинно репертуарная система в этой стране, по-моему,

¹ Цит. по: *Ступников И. В., Любимова Е. Н.* Сценическое искусство США // История западноевропейского театра: В 8 т. Т. 8. С. 200–201.

² Рубен Мамулян (Rouben Mamoulian, 1897–1987) — режиссер театра и кино, учился в Московском университете, посещал занятия Вахтангова, с 1923 года — в Америке, режиссерский дебют на Бродвее — «Порги» (1927, впоследствии он же поставил оперу Гершвина «Порги и Бесс», 1935), работал в «Гилд», поставил знаковый мюзикл «Оклахома!» (1943), много снимал в Голливуде.

³ Поэтому неслучаен интерес Станиславского к театру «Гилд». Во время гастролей в Нью-Йорке он посмотрел не так уж и много спектаклей, но в «Гилд» бывал неоднократно. Это про исполнителя заглавной роли в спектакле «Гилд» Станиславский писал, что «такого Пер Гюнта, как молодой Шильдкраут, у нас нет в России» (*Станиславский К. С.* Вл. И. Немировичу-Данченко [После 14 февраля 1923 г. Нью-Йорк] // Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. С. 81), хотя в целом про постановку замечал, что Ф. Комиссаржевский «очень недурно (в смысле внутреннего толкования) поставил в Нью-Йорке “Пер Гюнта”, срезался на футуризме» (*Станиславский К. С.* В. С. Алексееву. 15/IX 923 года [Берлин] // Там же. С. 701). А 4 марта 1923 года Станиславский присутствовал на юбилейном торжестве театра «Гилд» и обратился с приветственным словом к американским актерам (см.: Письмо Театра Гилд к Станиславскому. Архив К. С. № 3050 // *Виноградская И. Н.* Жизнь и творчество К. С. Станиславского: В 4 т. Т. 3. С. 271).

⁴ Цит. по: *Смирнов Б. А.* Театр США XX века. С. 123.

⁵ Там же. С. 124.

не может существовать без добровольных пожертвований»¹. Ле Гальенн права: слишком часто театру «Гилд» приходилось балансировать между заданными при рождении «идеальными тенденциями» и банальной «окупаемостью» своих работ. Впрочем, реалии американского театрального мира неизбежно ставили перед схожим выбором — а по сути, перед неразрешимым противоречием — любой серьезный театр, не желающий уходить на периферию театрального процесса (до начала движения фриндж театров пройдут еще годы).

Шестилетняя работа Страсберга в театре «Гилд» в 1925–1931 годах — и в качестве актера, и в качестве помощника режиссера — перемежалась другими театральными пробами, но именно она дала ему первый и глубокий опыт профессионального театра, навыки высокой театральной культуры, помогла найти будущих единомышленников в искусстве и определить собственные приоритеты в режиссерской деятельности.

Да и для всех будущих создателей и режиссеров-директоров театра «Групп» — и Страсберга, и Клёрмана, и Кроуфорд — опыт работы в «Гилд» имел принципиальное значение. Широта его репертуара, разнообразие режиссерской методологии постановщиков, сценографические открытия, осуществленные на его сцене, просветительская деятельность театра, издававшего свой журнал “Theatre Guild Magazine”, — все это оказало значительное влияние на формирование их творческого мировоззрения. Недаром Кроуфорд утверждала, что «Гилд» поистине «внес огромный вклад в театр этого периода»². Но замышляя свой театр, во многом построенный на антитезе их *alma mater*, молодые режиссеры в первую очередь упрекали «Гилд» в отсутствии творческого единomyслия и внятной социальной позиции. Клёрман писал в своих воспоминаниях, что Совет директоров³, который управлял театром «Гилд» и определял репертуарную политику, «не имел кровной связи с пьесами, которые ставились... он ничего не хотел через них сказать... тон постановок всегда был равнодушно корректным или стандартным»⁴.

Конечно, Кроуфорд и Клёрман «оценивали деятельность театра “Гилд” с позиций театра “Групп”, для которого идейное содержание спектаклей, постановка социальных проблем были важнее эстетических категорий»⁵. Кроме того критику «восставших воспитанников» вызывало отсутствие подлинного актерского ансамбля в их первом театре. Ведь «Гилд», по точному замечанию Кроуфорд, «никогда не был группой, которая играет вместе... и которая вдохновлена одной значимой идеей. Это была *не настоящая*

¹ Цит. по: Смирнов Б. А. Театр США XX века. С. 124.

² Crawford C. One Naked Individual: My Fifty Years in the Theatre. Indianapolis; NY: The Bobbs-Merrill Company, Inc, 1977. P. 49.

³ В Совет директоров театра «Гилд» входили режиссер и драматург Лоренс Лангнер, режиссер Филип Мёллер, актриса Хелен Уэстли, критик Тереза Хельбурн, художник Ли Симонсон, банкир Моррис Вертгейм.

⁴ Clurman H. The Fervent Years. P. 26.

⁵ Клейман Ю. А. Театр Юджина О'Нила и американская режиссура 1920–1930-х гг. С. 82.

труппа (курсив мой. — С. Ч.)»¹. Важнейший шаг в истории развития американского театра — создание постоянной актерской труппы — предстояло свершить именно театру «Груп», поэтому вопросы воспитания актера приобретут в его деятельности столь важное и более широкое значение — профессиональное, мировоззренческое, социальное.

Программа театра, которую задумывали Страсберг и Клёрман, созрела в их бесконечных разговорах за кулисами «Гилд», оттачивалась в первых пробах совместной работы, обростала подробностями. Развернутым манифестом этой программы стали пятничные беседы Клёрмана сезона 1930/31 года, о которых речь еще впереди. Но с самого начала им было ясно — новый театр должен ставить современную американскую драматургию, отражать важнейшие проблемы своего времени, для чего и была необходима постоянная труппа, объединенная одной техникой. Основой ее должна была стать система Станиславского. И если в вопросах выбора репертуара и разработки идеологии будущего театра последнее слово было за Клёрманом, то вопросы методологии актерского творчества были под безраздельным контролем Страсберга.

Основополагающими для его работы с актерами стали идеи, к которым Страсберг приобщился в американском Лабораторном театре. И в период после «Лэб» Страсберг «настойчиво проверял и перепроверял то, чему его научили, не только наблюдая работу профессиональных режиссеров [“Гилд”], но, что более важно, пытаясь найти способы применения опыта Станиславского в собственной практической постановочной работе»².

Осуществлены эти режиссерские пробы были уже вне театра «Гилд».

На подступах к театру «Груп»

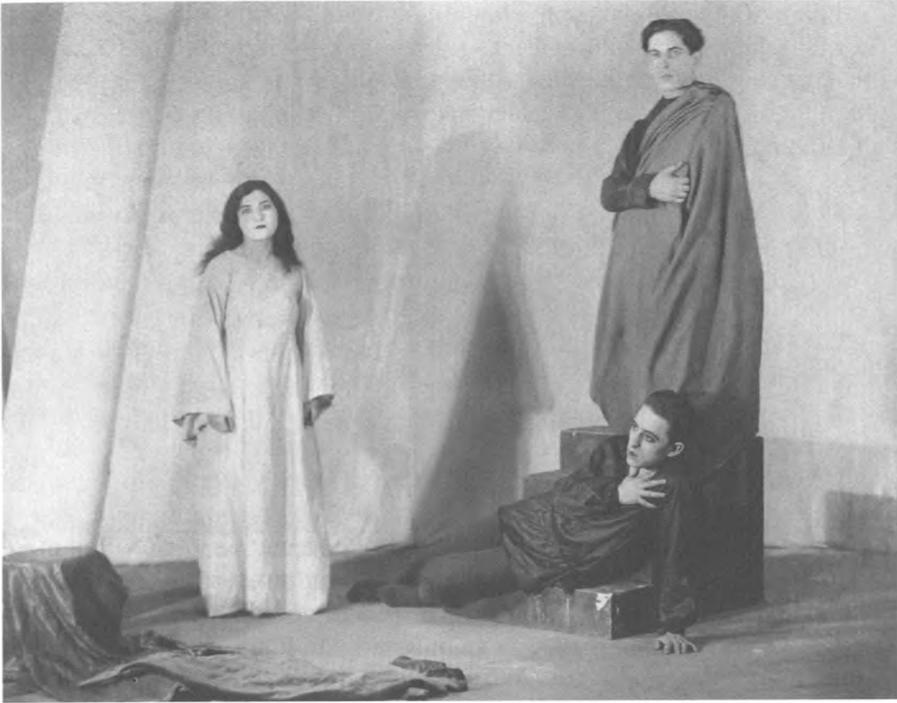
Восемь лет, прошедшие после судьбоносной для молодого Ли Страсберга встречи с искусством Художественного театра, стали периодом разнообразных режиссерских проб, в результате которых замкнутый и застенчивый книжечей превратился в лидера будущего театра.

Первыми режиссерскими работами Страсберга стали постановки 1926–1927 годов, которые он осуществил в Кристи Стрит Центре, том самом, где когда-то выходил на сцену актером-любителем. Среди них были «Эсфирь» Жана Расина и «Дом, в котором мы родились» Жака Копо (сам Копо присутствовал на генеральной репетиции спектакля и был тронут искренностью, а главное — правдивостью начинающих актеров-любителей Страсберга).

Выбирая материал для своих первых постановочных опытов, Страсберг словно проверял, как принципы работы актера, вынесенные из «Лэб»,

¹ Crawford C. One Naked Individual: My Fifty Years in the Theatre. P. 50.

² Hethmon R. H. Introduction // Strasberg at the Actors Studio: Tape-Recorded Sessions. P. 14.



Г. Гофмансталь «Глупец и Смерть». Christie Street Settlement House, 1927. Сцены из спектакля

«могут быть применены для решения различных стилистических задач. “Гибель «Надежды»” Гейерманса, к примеру, была выбрана Страсбергом... потому, что эта пьеса была первым спектаклем Первой студии МХТ и идеально подходила для реалистической постановки. Спектакль “Глупец и Смерть” Г. Гофманстала выявлял влияние Рейнхардта. “Человек, женившийся на немой” А. Франса использовал конструктивистские подходы à la Мейерхольд, а “Скачущие к морю” Дж. М. Синга отличался экспериментами с поэтическим языком и ирландской интонацией»¹.

Так Страсберг, который формально никогда нигде не учился более года, последовательно и планомерно проходил свои университеты. Его первые режиссерские пробы происходили в стилистике, порой весьма далекой от поразивших его спектаклей Художественного театра. И выбор пьес начинающего режиссера свидетельствует не только о знании контекста работы новой американской режиссуры и новой сценографии, движения «малых театров», экспрессионистских течений, но и о том, что сам Страсберг уже был частью общеамериканского театрального процесса.

Опыт постановки «Эсфири» Расина оказался особенно важным. Страсберг попросил своих неопытных актеров не изображать библейских царей, о которых они имели самое умозрительное представление, а понаблюдать за современными священниками и монахинями. И необходимое «царское достоинство» в поведении персонажей было найдено естественным образом. Это был первый пример в работе Страсберга, когда вместо магического «если бы» Станиславского (что бы я делал, если бы был в обстоятельствах персонажа) было использовано некое приспособление — *adjustment* (оправдание, по Вахтангову), т. е. некая замещающая реальность, напрямую не совпадающая с пьесой, подстановка которой давала возможность исполнителю вести себя так, как это необходимо режиссеру. Клёрман был под таким впечатлением от этой работы, что настоял, чтобы его друг Сэнфорд Майснер, неудовлетворенный поверхностным обучением в школе театра «Гилд», пошел играть и учиться в спектаклях Страсберга².

А в жизни самого режиссера вскоре произошла еще одна важная встреча — Страсбергу довелось воочию увидеть режиссуру Вахтангова, о которой до этого он лишь читал или слышал. В декабре 1926 года театр «Габима» показывал в Нью-Йорке вахтанговскую постановку «Гадibuка» (вариант 1922 года, художник Н. Альтман), спектакль, смело «соединяющий народную легенду с идеями и средствами трагического экспрессионизма»³. Эта работа ученика Станиславского, увиденная всего через три года после гастролей Художественного театра, оказала огромное влияние на формирование представлений Страсберга о возможностях Системы. Молодой американский режиссер был поражен тем, как из ярких,

¹ Garfield D. A Player's Place: The Story of the Actors Studio. P. 18.

² См.: Clurman H. The Fervent Years. P. 15.

³ Соловьева И. Н. Вахтангов // Московский Художественный театр: Сто лет. Т. 2. С. 39.



резких, порой кричащих элементов спектакля Вахтангов ткал художественное целое. И, похоже, он мог смело согласиться с утверждением критика Б. Аткинсона, что «в “Табиме” мы увидели пример нового метода группового исполнения... и наша сцена может многому здесь поучиться в гармоничном сочетании элементов постановки»¹. С тех пор Страсберг начинает говорить о своем следовании системе Станиславского с учетом ее вахтанговской интерпретации.

К 1928 году относится первая целенаправленная попытка Страсберга не просто поставить спектакль, но создать свою труппу. Заручившись финансовой поддержкой бизнесмена Сиднея Росса, составившего капитал на торговле недвижимостью и решившего вложить часть доходов в театральный бизнес, Страсберг и Клёрман предложили программу, ставшую первой практической формулировкой идей, о которых они уже три года говорили, спорили и мечтали за кулисами «Гилд». Ее тезисы, безусловно, восходили к урокам Болеславского и МХТ: «Репетиции должны стать почвой для обучения; они



А. Франс «Человек, женившийся на немой». Christie Street Settlement House, 1927. Сцены из спектакля

¹ Atkinson B. "The Dybbuk" in Hebrew // New York Times. 1926. 14 Dec.

будут использовать систему Станиславского, чтобы помочь актерам освоить свою профессию в гораздо более исчерпывающем виде, чем это возможно в коммерческом театре. Задачам художественного роста актера должно уделяться не меньшее внимание, чем самой постановке спектакля»¹. Важнейшей задачей полагалось нахождение целостности художественного высказывания драматурга, режиссера и актеров, они должны были стать единомышленниками, а их общая работа должна была обладать социальной значимостью.

В группу актеров, согласившихся подписаться под такой программой, вошли те, кто впоследствии составит славу «Групп» и американского театра, — Сэнфорд Майснер, Франшо Тоун², Моррис Карновски³. Репетиции первой пьесы, «Новогодний вечер» американского драматурга Вальдо Франка, продолжались семнадцать недель — срок неслыханный в то время, когда обычный коммерческий спектакль ставился за две-четыре недели. Пьеса, отмеченная влиянием О'Нила, была довольно схематична, но ее основная идея — «человек должен смотреть в лицо реальности, а не руководствоваться распространенными мнениями и догмами»⁴ — привлекала молодых максималистов. Действие разворачивалось в компании интеллектуалов из среднего класса, и перипетии сюжета, включающие неверность и разочарования, давали возможности для углубленной работы с актером и его эмоциональным аппаратом, к которой так тяготел Страсберг. Репетиции начал Клёрман, но, будучи неспособным реально руководить актерскими пробами, не умея убедительно преподнести уроки Болеславского, он достаточно быстро передал всю режиссерскую власть Страсбергу. Так в этом спектакле сложилось разделение обязанностей в тандеме будущих основателей «Групп» — Страсберг ставил спектакли, развивал и расширял горизонты актерской выразительности и оснащенности в ежедневных репетициях, а Клёрман подогревал и вдохновлял актеров внепетиционными беседами о значимости материала, историческом контексте или современности звучания пьесы. Отчасти это распределение ролей повторяло знакомый им обоим опыт «Лэб»: Страсберг взял на себя функции Успенской и Болеславского-педагога, а Клёрман — Болеславского-теоретика.

Вторым спектаклем группы Страсберга стала экспрессионистическая комедия ирландского поэта Патрика Колума «Воздушный шар». Однако

¹ Цит. по: *Smith W. Real Life Drama*. P. 21.

² Франшо Тоун (Franchot Tone, 1905–1968) — актер театра, кино и телевидения. Играл в «Групп» только первых два сезона, после чего переехал в Голливуд, где стал звездой экрана. Однако всегда тяготел к театру, финансово поддерживал «Групп», сыграл в его спектакле 1939 года “Gentle People”, играл на Бродвее и в Театре Актерской студии.

³ Моррис Карновски (Morris Carnovsky, 1897–1992) — с 1924 года играл в «Гилд» (Войницкий в «Дяде Ване», Алеша Карамазов в «Братьях Карамазовых», в пьесах Ю. О'Нила и Б. Шоу). С 1931 по 1940 год — в театре «Групп». Снимался в кино с 1937 года, возглавлял “Actors’ Lab Theatre” в Голливуде, позже попал в черный список Комиссии по антиамериканской деятельности. С конца 1950-х годов много играл в шекспировском репертуаре, занимался педагогикой. Автор книги «Глазами актера» (“The Actor’s Eye”, 1984).

⁴ *Clurman H. The Fervent Years*. P. 22.

репетиции продолжались всего шесть недель — предполагаемый инвестор нового театра С. Росс поменял свои планы и отказался от финансовой поддержки группы никому не известных дебютантов, даже не посмотрев результата их работы. Разовый показ спектакля для приглашенной публики вызвал энтузиазм зрителей, но первая попытка Страсберга и Клёрмана создания своей постоянной группы не удалась, и актеры были вынуждены искать работу в других театрах.

Страсберг же был приглашен в компанию “The Lenox Hill Players” поставить фантастическую сатиру Скотта Фитцджеральда «Овощ, или Из президента в почтальоны»¹ (преьера — 10 апреля 1929 года, 13 представлений).

Вторым шансом создания своего, нового театра стала организация Студии «Гилд». Руководство театра, которое в 1924 году вело переговоры об организации школы или студии при театре еще с самим Станиславским, запоздало реализовало эту идею в сезоне 1926/27 года. Однако деятельность Школы «Гилд» (возглавила ее актриса Уинифрид Ленихан², а преподавателями стали актеры Альфред Лант, Альберт Брунинг, Филип Лоэб) успеха не имела, во многом из-за отсутствия системы обучения и внятной педагогической программы, и школа была распущена театром, не просуществовав и трех лет. Однако, чувствуя напряжение среди молодых сотрудников театра, записавшихся на учебу, директорат «Гилд» решил создать Студию — некое пространство для экспериментальных постановок. Руководителями нового проекта были назначены трое молодых сотрудников «Гилд»: штатный читатель пьес Гарольд Клёрман, кастинг-режиссер Черил Кроуфорд и режиссер Герберт Биберман³.

Для первой постановки Студии была выбрана пьеса «Ржавчина» В. Киршона и А. Успенского, и Клёрман пригласил в работу недавних участников спектаклей Страсберга, а также тех, кто потенциально был готов идти в их будущий новый театр. Франшо Тоун получил роль Федора, молодого коммуниста, находящегося под подозрением из-за своего буржуазного происхождения, сам Ли Страсберг — маленькую роль беспринципного студента Прыща. Кроме того в актерский состав спектакля вошли Лютер Адлер⁴ (слабовольный партиец Петр), две воспитанницы «Лэб» — Юнис

¹ Название пьесы “The Vegetable” имеет переносное значение: человек, полностью зависящий от других (например, по болезни), поэтому название пьесы может быть переведено и как «Иждивенец» или даже, учитывая сатирическую направленность пьесы, как «Фрукт».

² Уинифрид Ленихан (Winifred Lenihan, 1898–1964) — американская актриса, писательница, режиссер. Получила образование в American Academy of Dramatic Arts.

³ Герберт Биберман (1900–1971) — театральный и кинорежиссер, сценарист. В 1927 году учился в Москве у Мейерхольда. В кино дебютировал в 1935 году («Билет в один конец»). В 1947 году Г. Биберман был обвинен Комиссией по расследованию антиамериканской деятельности в «подрывной деятельности», изгнан из Голливуда и подвергся тюремному заключению.

⁴ Лютер Адлер (Luther Adler, 1903–1984) — актер театра и кино, брат Стеллы Адлер, в «Групп» с 1932 по 1939 год, в 1940–1960-е годы играл и ставил на Бродвее, в 1964 году сыграл Чебутыкина в «Трех сестрах» Л. Страсберга.



В. Киршон, А. Успенский «Ржавчина». Театр «Гилд», 1929.
Крайний слева Петр — Л. Адлер, крайний справа Прыщ — Л. Страсберг

Стоддард (студентка Маня) и Рут Нельсон (Лиза, «комсомольская львица», поборница свободной любви), а также Уильям Чалли¹, игравший поэта Ленова (он работал в постановке Болеславского «Иуда», впоследствии

¹ Уильям Чалли (William Challee, 1904–1989) — на Бродвее с 1926 года, в «Груп» с 1931 по 1939 год, в 1937 году поставил четыре одноактные пьесы Ю. О'Нила, в 1940–1970-е годы много снимался в Голливуде (50 фильмов и почти сотня ролей в ТВ сериалах).

вместе с Рут Нельсон играл у Льва Булгакова в «Чайке» 1929 года¹). Так шел подбор единомышленников.

Действие «Ржавчины» разворачивалось в советском студенческом общежитии посленэпмановской Москвы. Смерть комсомолки Нины, которую, как оказалось, довел до самоубийства ее муж Константин (его играл сам Биберман), и борьба за разоблачение убийцы-демагога обеспечивали спектакль острым сюжетом и яркими характерами, постижение которых обещало интересную работу...

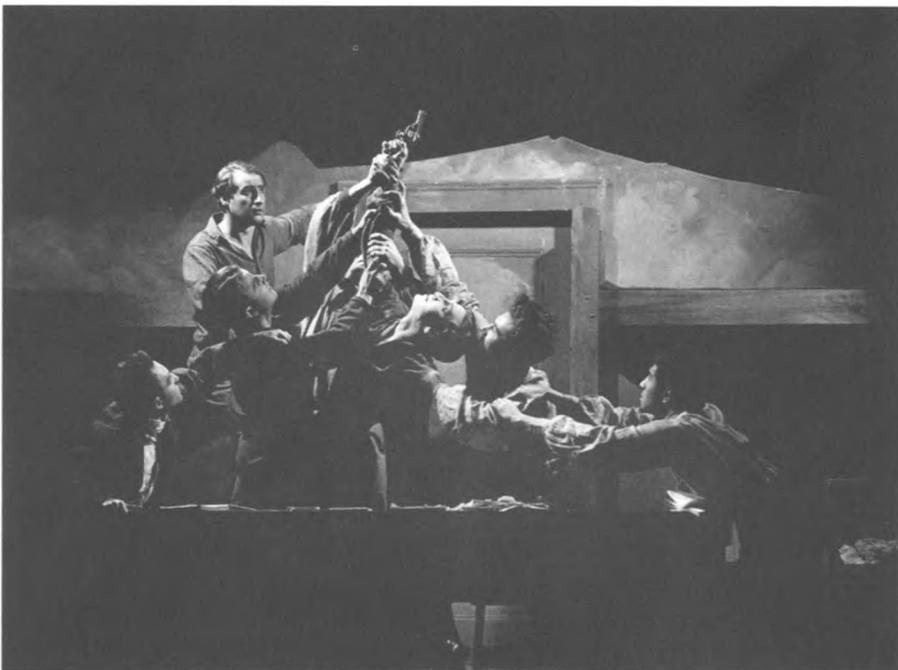
Однако достаточно быстро выяснилось, что Г. Биберман оказался режиссером достаточно «не актерским», и с точки зрения репетиционной техники работа над «Ржавчиной» была шагом назад по сравнению с вездельными скрупулезными репетициями Страсберга. Но краткие уроки Мейерхольда, которые Биберману удалось получить, будучи на репетициях в ГОСТИМе, не прошли даром. Постановка обращала на себя внимание энергичным пластическим решением, острыми мизансценами, рядом неожиданных, почти физкультурных массовых сцен. Молодые актеры с азартом и неподдельным интересом играли своих советских сверстников. Ведь американцам, уже пережившим октябрьский кризис 1929 года, которому будет суждено положить начало Великой депрессии, было насущно важно понять, что же значит не просто бороться за революционные идеалы, но жить с ними изо дня в день. Жить в новой России, сценнографическим знаком которой в «Ржавчине» была избрана Красная площадь с мавзолеем Ленина.

Спектакль оказался успешным, и вместо запланированных трех утренников он пошел в прокат (премьера — 17 декабря 1929 года, 65 представлений) и игрался до середины февраля 1930 года. Но, несмотря на это, «Ржавчина» оказалась первым и последним спектаклем Студии — финансовые опасения директората «Гилд», столь естественные в первые месяцы после краха рынка, поставили крест на ее деятельности.

В очередной раз Страсберг и Клёрман увидели, как путь, ведущий к созданию их театра, оборачивается тупиком. Правда, теперь их было уже трое — Черил Кроуфорд, кастинг-режиссер «Гилд» и соруководитель Студии, вступила с ними в союз по организации нового театра. Ее участие в процессе создания «Групп» оказалось принципиальным, именно она взяла на себя всю финансово-административную и организационную работу, которую увлекающийся теоретик Клёрман и нелюдимый вне репетиций интроверт Страсберг вряд ли бы вытянули без нее.

Третий «заход» на создание своего театра состоялся в ходе ночных пятничных лекций Гарольда Клёрмана сезона 1930/31 года, ставших в истории

¹ Лев Николаевич Булгаков (1888–1948) — в труппе МХТ с 1911 по 1924 год, участник спектаклей Первой студии (Баренд в «Гибели "Надежды"», Василий в «Каликах перехожих»). С 1924 года — работает в Америке вместе со своей женой В. П. Булгаковой (в МХТ с 1916 по 1924). Играл в «Миракле» М. Рейнхардта, поставил «Принцессу Турандот» («Провинстаун», 1926), «Вишневый сад» ("Yiddish Art Theater", 1928). Основал труппу «Сподвижники Льва Булгакова» ("Leo Bulgakov Theatre Associates"), где осуществил постановки «Чайки» и «На дне»; много занимался педагогикой.



В. Кирион, А. Успенский «Ржавчина». Театр «Гилд», 1929. Константин Терехин — Г. Биберман, студент Прыщ — Л. Страсберг, Нина — Г. Сондегард. Внизу — сцена из спектакля



В. Киршон, А. Успенский «Ржавчина». Театр «Гилд», 1929.
Сцены из спектакля

американского театра столь же легендарными, как многочасовая беседа в «Славянском базаре», предшествовавшая основанию Художественного театра. «В начале было Слово, целый поток слов страстного идеалиста, произнесенных в поисках духовного и художественного театра-дома»¹, — пишет историограф театра «Груп» В. Смит, характеризуя его зарождение. Эти лекции, на которые актеры собирались после того, как опускался занавес различных театров, начались в ноябре 1930 года и продолжались до марта 1931 года. Количество слушателей возрастало так стремительно, что после нескольких встреч дома у Клёрмана, а потом у Кроуфорд пришлось собираться в одном из залов Стейнвей Холла, где могло помещаться до двухсот человек.

Лекции двадцатидевятилетнего Гарольда Клёрмана, успевшего хорошо познакомиться с театром по обе стороны океана, начались с яростной декларации: «В Америке еще нет Театра!» Ведь, несмотря на то, что двадцатые годы, безусловно, стали наиболее ярким десятилетием в истории американского театра, это был не тот Театр с большой буквы, о котором мечтали Клёрман, Страсберг и Кроуфорд. Ни успехи «Гражданского театра», представляющего классику по общедоступным ценам, ни художественные постановки «Гилд», где все трое успели уже поработать, ни звездные карьеры К. Корнелл, А. Ланта или Л. Фонтейн, ни даже успехи американской драматургии в лице Ю. О'Нила, М. Андерсона, Э. Райса, С. Говарда, П. Грина, Дж. Лоусона не удовлетворяли мечту нового поколения, вступавшего в послекризисные, полные социальных конфликтов «грозовые» тридцатые годы.

Все предыдущие американские театры, по Клёрману, «всегда начинаются с пьесы и никогда — с группы актеров, которая должна на самом деле быть основой постановки. Эти театры набирают компанию разношерстных актеров, обычно обученных второсортному, мелочному реализму усредненных коммерческих пьес, и пытаются поставить поэтическую французскую драму, или современную немецкую трагедию, или что-либо еще, столь же чуждое актерам»². Именно отсутствием общего профессионального языка Клёрман объяснял неудачи предшествующего поколения художников: «На американской сцене мы имеем все отдельные элементы театра, но не имеем самого Театра. У нас есть драматурги без своих театров, режиссеры без своих актеров, актеры без пьес или режиссеров, художники безо всего. Наш театр — анархия индивидуальных талантов»³.

Клёрман чутко уловил связь театральных проблем с проблемами всего общества, укорененность их в индивидуализме, свойственном его соотечественникам. «Американцы по-настоящему не говорят друг с другом, они острят в адрес друг друга, неплохо пьют вместе, но они не от-

¹ *Smith W. Real Life Drama. P. 3.*

² *Clurman H. Critique of the American Theatre // The Drama. 1931. Apr. Цит. по: Smith W. Real Life Drama. P. 4.*

³ *Цит. по: Ibidem. P. 5.*

крявают друг другу сердца, свое прошлое, мечты и душу. Они не живут вместе!»¹

Их театр возникал по-иному, из многочасовых групповых бесед и обсуждений, из страстной мечты о создании постоянной труппы — группы актеров, разделяющих общие принципы: художественные, методологические, жизненные.

Обрушиваясь на изъяны современной ему театральной жизни, Клёрман от противного формулировал программу нового театра, который должен быть не местом работы, а сообществом единомышленников. Он утверждал, что существующие театры думают об искусстве, в то время как настоящий театр есть выражение самой жизни. Поэтому программной задачей «Групп» становилась постановка современной американской драматургии, связанной с «важнейшими моральными и социальными проблемами времени»². Критерием качества работы театра должна была стать «степень соответствия работы театра глубинным духовным потребностям зрительного зала»³.

А потому драматург в будущем театре должен быть не «поставщиком текста», который появится на генеральной репетиции, чтобы сделать пару замечаний, но полноправным членом группы.

И, конечно же, актеры театра должны обладать общей техникой, общей методологией. При разговоре о проблемах мастерства актера Клёрман передавал инициативу другому будущему руководителю театра — Ли Страсбергу. Он, как мы видели, уже имел достаточно разнообразный опыт применения уроков Болеславского к драматургии самого разного направления и был готов вести актеров за собой по пути совершенствования их внутренней и внешней техники на основе единственного методологического разработанного и объективного учения — системы Станиславского.

Лекции Клёрмана затронули чувствительную струну идеализма и жажды нового, и многим актерам его слова казались выражением их собственных сокровенных мыслей. Многим, но не всем. Когда Кэтрин Хепбёрн⁴, в то время еще актрису-дублершу (*understudy*), спросили о ее впечатлении от формирующегося театрального предприятия, она ответила: «Это, может быть, подходит для вас, ребята, но я-то собираюсь стать звездой»⁵.

Создаваемый театр действительно подходил не каждому. Молодая актриса Маргарет Баркер⁶, только что сыгравшая роль инженерю рядом со

¹ Цит. по: *Smith W. Real Life Drama*. P. 5.

² *Clurman H. The Group Theatre Speaks for Itself* // *New York Times*. 1931. 13 Dec. P. X 2.

³ *Clurman H. Plans for a First Studio* // *Bohnen R. Papers. Series III. Writings, 1931–1941*. New York Public Library for the Performing Arts. Research Call Number: T-Mss 1994-028. b. 3 f. 14. Частично процитировано в: *Smith W. Real Life Drama*. P. 8.

⁴ Кэтрин Хепбёрн (*Katharine Hepburn, 1907–2003*) — американская актриса, выдвигавшаяся на премию «Оскар» двенадцать раз и удостоенная этой премии четырежды — больше, чем любой другой актер или актриса в истории.

⁵ Цит. по: *Lewis R. Slings and Arrows: Theater in My Life*. NY; London: Applause, 1996. P. 38.

⁶ Маргарет Баркер (*Margaret Barker, 1908–1992*) — в «Групп» с 1931 по 1937 год. В 1950–1960-е много снималась на телевидении, играла и ставила в офф-бродвейских и региональных театрах, в «Circle Rep».

знаменитой Кэтрин Корнелл в нашумевшем спектакле «Барретты с Уимпол Стрит» Р. Бесье, не могла не мечтать о звездной карьере. С другой стороны, она была дочерью врача, декана медицинского колледжа, и была воспитана в представлениях о важности служения обществу. Терзаемая сомнениями, она обратилась к Франшо Тоуну, с которым прежде играла на сцене. «Если хочешь быть звездой, то в “Груп” идти не надо, но если хочешь быть хорошей актрисой — иди обязательно»¹, — ответил актер, уже поработавший со Страсбергом и познавший радость коллективного сотворчества.

И оба записались на прослушивание в «Груп».

Через схожие колебания, осознание своих собственных приоритетов и выбор между любовью «к искусству в себе» и любовью «к себе в искусстве» предстояло пройти почти всем будущим участникам театра «Груп».

К марту 1931 года определилась программа действий — труппа театра должна была выехать на все лето в загородный лагерь для репетиций двух пьес, которыми этой же осенью театр будет открыт в Нью-Йорке (вторичное, вслед за Болеславским заимствование идеи Любимовки Станиславского очевидно). Страсберг, Клёрман и Кроуфорд приступили к набору актеров. Они искали «единства биографий, чувств, мыслей, потребностей»². Они искали товарищей, а не нанимали работников, и процесс этот требовал активности с двух сторон. «Нам нужны были думающие актеры, равнодушные люди», — вспоминала Ч. Кроуфорд, которая полагала, что актеры в такой же мере выбирали театр, как режиссеры — их. «Настоящей основой для нашего выбора, — признавал впоследствии Г. Клёрман, — была степень желания актера быть частью нового театра»³. Так что собеседования с режиссерами «Груп», через которые прошли множество человек, не были процессом обычного бродвейского кастинга. «Мы выбрали наших актеров до того, как определились, какую пьесу будем ставить. Они были *нашими* актерами, а потому могли подойти к любой выбранной нами пьесе», — подчеркивал Клёрман⁴.

К середине мая двадцать семь актеров получили письма, приглашающие их для совместной работы, которая должна была начаться в Брукфилде, маленьком городке недалеко от Нью-Йорка. Усмотреть искомое единство биографий, чувств и мыслей, на которое изначально рассчитывали режиссеры, в собранной компании было совсем не просто. Здесь были люди разных национальностей, дети недавних эмигрантов и члены семей американской аристократии, выходцы с дикого Запада и жители аграрного центра страны. Кто-то делал свои первые шаги на сцене, у кого-то был многолетний опыт. Индивидуальные характеры, привычки, вкусы — все, казалось, было различно, если не противоположно.

¹ Barker M. Interview to W. Smith. Цит. по: Smith W. Real Life Drama. P. 29.

² Clurman H. The Fervent Years. P. 33.

³ Цит. по: Smith W. Real Life Drama. P. 29.

⁴ Clurman H. The Fervent Years. P. 37.

Но все же их уже многое связывало. «Никто из них не был типичным бродвейским актером. Они работали в организациях, ставящих идеалы выше коммерческого успеха, — в “Гилд”, “Гражданском театре”, “Провинстаун”, “Еврейском театре”, “Нью Плэйрайтс”. Они любили учиться. Чтобы развить свое профессиональное мастерство, они отыскивали для себя места вроде Лабораторного театра, мастерской Дж. П. Бейкера в Гарварде и Йеле¹, известной учебной программы театра “Гудман” в Чикаго, классов Льва Булгакова. Они жили судьбами театра больше, чем личным успехом. Они готовы были подчинить свое эго и свое желание славы интересам группы, ставящей перед собой высшие цели... Они были скорее оптимистами, чем пессимистами, верующими, нежели циниками. И конечно они были идеалистами»², — таков был собирательный портрет тех, кто 8 июня 1931 года отправился в путь, чтобы начать новую главу в истории американского театра — историю театра «Групп».

Не все впоследствии станут одинаково знаменитыми, не всегда их отношения будут складываться легко и просто. Но сейчас они все нацелены на общее дело и объединены единым творческим порывом. Поэтому перечислим их имена рядом, одной группой. Вот они, тридцать основателей театра «Групп»:

три режиссера-директора Гарольд Клёрман, Ли Страсберг, Черил Кроуфорд;

двенадцать актрис — Стелла Адлер, Маргарет Баркер, Фиби Бранд, Рут Нельсон, Дороти Паттен, Юнис Стоддарт, Пола Миллер, Вирджиния Фармер, Аликс Уокер, Сильвия Фенингстон, Гертруда (Мэб) Мейнард, Мэри Моррис;

пятнадцать актеров — Франшо Тоун, Моррис Карновски, Сэнфорд Майснер, Клиффорд Одетс, Джо Эдвард Бромберг, Уильям (Билл) Чалли, Роберт (Бобби) Льюис, Геррит (Тони) Крабер, Уолтер Кой, Арт Смит, Льюис Леверетт, Герберт Ратнер, Френдли Форд, Филип Робинсон, Клемент Виленчик³.

¹ Джордж Пирс Бейкер (1866–1935) — ведущий преподаватель драматургии и театра в Гарварде (его «Мастерскую 47» посещали Ю. О’Нил, Ф. Барри, Х. Флэнаган, С. Ховард, Т. Вулф, художник Л. Симонсон), создатель Йельской школы драмы.

² *Smith W. Real Life Drama. P. 31.*

³ *As to the Group Theatre // New York Times. 1931. 27 Sept. P. X 4.*

ГЛАВА СЕДЬМАЯ
ТЕАТР «ГРУП».
СТРАСБЕРГ — РЕЖИССЕР И ПЕДАГОГ

«Нас называли “группой”...»

Итак, восьмого июня 1931 года *группа*, состоящая из 27 актеров и трех директоров-режиссеров, отправилась из Нью-Йорка в Брукфилд для репетиций спектаклей предстоящего первого сезона. «...Мы были слишком заняты и бедны, чтобы придумывать себе имя. Нас называли “группой” и это название приклеилось»¹, — вспоминал позже Ли Страсберг, который вместе с Гарольдом Клёрманом и Черил Кроуфорд официально встал во главе нового предприятия — театра «Груп» (The Group Theatre).

Хорошо известно, что «основополагающим условием развития актерского искусства является зрелость общего уровня театральной культуры и наличие художественно значимой драматургии»². Развитие американской театральной культуры в 1920-х годах и появление национальной драматургии, а также осмысление методологии Станиславского и воспитание американского актера в практике Лабораторного театра и других театральных школ, руководимых носителями мхатовского опыта, сформировали предпосылки для нового этапа развития национальной актерской школы США. А разразившийся кризис 1929 года и последовавшая за ним Великая депрессия создали социальные условия для реализации этих предпосылок. Это произошло именно в практике театра «Груп», возникновение которого невозможно себе представить без учета той особой социально-экономической ситуации, которая сложилась в Америке к началу 1930-х годов.

Мировой кризис, ознаменовавшийся спадом промышленного производства, хлебными очередями в Нью-Йорке и миллионами безработных, сильно повлиял на мировоззрение американской интеллигенции. Усилился интерес к социалистическим идеям, активизировалась деятельность коммунистической партии. «Если в 20-е годы многие склонны были полагать (под влиянием фрейдистской доктрины), что корень зла — в природе человека, в извечно присущей ему амбивалентности психики,

¹ Strasberg L. Interview to Mel Gordon. 1981. Цит. no: Gordon M. Stanislavsky in America. P. 40.

² Смирнов Б. А. Эволюция американского исполнительского мастерства // Проблемы реализма в зарубежном театральном искусстве. Л., 1979. С. 146.



Основатели театра «Групп». Брукфилд, 1931. Сидят на лестнице (снизу по часовой стрелке): Дж. Э. Бромберг, Л. Леверетт, С. Фенингстон, Г. Клёрман, Ф. Бранд. Стоят на траве: слева от лестницы — Ф. Робинсон, К. Одетс, П. Миллер, М. Карновски, М. Моррис, С. Адлер; справа от лестницы — К. Виленчик, Ф. Форд, У. Кой, Г. Крабер. На веранде: слева — М. Баркер, А. Уокер, Д. Паттен, С. Майснер, Ф. Тоун, Ч. Кроуфорд; в центре — Р. Льюис, В. Фармер, Г. Мейнард, Л. Страсберг; справа — Р. Нельсон, У. Чалли, Ю. Стоддарт, А. Смит, Г. Ратнер

в непрестанной борьбе между сознательным “я” и бессознательным “оно”, то социальные конфликты, порожденные кризисом и безработицей, привели к мысли, что общественное бытие играет важнейшую роль в формировании психологии индивида и его поведения»¹.

Исключительность и значимость театра «Групп» в истории американского театра XX века признается безоговорочно. «Актеры, развивающиеся на основе системы Станиславского, достигли высшего взлета в американском актерском искусстве в ансамблевой группе театра “Групп”, ставшего

¹ Ступников И. В., Любимова Е. Н. Сценическое искусство США // История западноевропейского театра: В 8 т. Т. 8. С. 217.



Л. Страсберг, Г. Клёрман, Ч. Кроуфорд в год основания театра «Групп». 1931. Подпись: «Три мушкетера»

художественным достижением, не имеющим себе равных в американском театре»¹, — утверждают авторитетные исследователи Т. Коул и Х. К. Чинной.

«Групп» создавался под сильнейшим воздействием идей Художественного театра, молодой театр ставил своей целью достижение художественной целостности спектакля, более того — художественной целостности всего репертуара. Кроме того, в его деятельности не только происходит «последовательное усвоение фундаментальных основ художественной правды на сцене, принципа ансамбля, но и сознательный переход от поэтики театра психологического к стилистике социальной»². Причем постановка современной остросоциальной драматургии, отражающей проблемы «красных» тридцатых, шла рука об руку с выработкой единой актерской техники, с нахождением новых принципов сотрудничества театра с драматургом, сценографом, композитором.

Учебная программа по актерскому мастерству стала неотъемлемой частью повседневной жизни театра. По словам С. Адлер, «актер “Групп” был профессионально оснащен, он знал, как работать над ролью, потому что был обучен. Это обучение и опыт ставили нас на порядок выше, чем окружающие театры, которые были сосредоточены на звездности и вдохновении»³. Поэтому с середины 1930-х годов «Групп» становится своего рода театральным образовательным центром, оказывающим методологическую помощь актерам многих театров через многочисленные краткосрочные курсы, семинары и мастер-классы. Издается свой журнал, в 1938 году при театре будет организована учебная студия.

Уникальность «Групп» связана и с тем, что это был первый американский профессиональный театр-дом, театр-семья. Понятия творческих

¹ Actors on Acting. P. 543.

² Смирнов Б. А. Эволюция американского исполнительского мастерства // Проблемы реализма в зарубежном театральном искусстве. С. 149.

³ Adler S. Looking Back: 1974–1976 // Educational Theatre Journal. 1976. Vol. 28. No. 4 [Reunion: A Self-Portrait of the Group Theatre]. P. 510.

идеалов и верности театру были не пустым звуком для его актеров и сотрудников. «Мы были абсолютно *преданы* делу, такого сегодня не встретишь», — вспоминала актриса Фиби Бранд¹. Даже темпераментная и часто противоречащая себе Стелла Адлер («Конечно же, театр “Груп” был мужским театром. <...> Любая актриса, что там оставалась, была идиоткой!»² — восклицала Адлер, после того как пробыла в «Груп» все десять лет существования театра) говорила об огромном чувстве ответственности актеров театра, их осознании обязательств перед общим делом. «Когда уехал Франшо Тоун, — вспоминала актриса уход ведущего героя театра в Голливуд, — я подумала: боже мой, он же разрушает что-то. Ведь есть же нечто важное, что зовется “Груп”. И каждый из нас, кто остался, чувствовал, что мы отвечаем за театр, держим его на своих плечах»³.

Десятилетняя работа театра «Груп» (1931–1941) дала путевку в жизнь многим ключевым фигурам американского театра и кино XX века. Среди них, по словам М. Гордона, выделяются «три титана», каждый из которых начинал свою творческую жизнь как актер второго плана или ученик в труппе⁴. Эти трое — кинорежиссер Элиа Казан, драматург Клиффорд Одетс и актер Джон Гарфилд⁵. Если к этим именам добавить имена Роберта (Бобби) Льюиса⁶, Стеллы Адлер и Сэнфорда Майснера, впоследствии ведущих педагогов Америки, определивших вместе со Страсбергом направления развития идей Станиславского в Америке, актеров Морриса Карновски, Лютера Адлера, Франшо Тоуна, Маргарет Баркер, Александра Киркланда и многих других, то можно представить, с какими потенциально крупными индивидуальностями пришлось работать режиссеру Страсбергу, во многом определяя их творческий путь.

¹ *Brand Ph. Looking Back: 1974–1976 // Ididem. P. 514.*

² *Adler S. Looking Back: 1974–1976 // Ididem. P. 509.*

³ *Ibidem. P. 510.*

⁴ См.: *Gordon M. Stanislavsky in America. P. 40.*

⁵ Элиа Казан (1909–2003) — режиссер, актер, литератор. В «Груп» с лета 1932 года, помощник режиссера, актер. Его бродвейские спектакли и фильмы стали классикой искусства XX века, наиболее ярким проявлением игры по Методу. Фильмы Э. Казана получили двадцать «Оскаров». В 1963 году возглавил Репертуарный театр Линкольн-центра.

Клиффорд Одетс (1906–1963) — актер, драматург, режиссер, в «Груп» — с момента основания театра. Стал известным после постановки его бунтарской одноактовки «В ожидании Лефти». В дальнейшем «Груп» поставил семь его пьес.

Джон Гарфилд (1913–1952) — актер театра и кино, обратил на себя внимание уже первыми этюдами в летней школе 1934 года и дебютной ролью в «Груп», сыгранной в «Проснись и пой!» (1935). Оказавшись в Голливуде, он не только стал представителем нового типа кинозвезд («Почтальон всегда звонит дважды» (1946), «Юмореска» (1946), «Джентльменское соглашение» (1947), «Тело и душа» (1948) и др.), но и носителем актерской школы взрастившего его театра.

⁶ Роберт Льюис (1909–1997) — самый молодой актер «Груп», которого все в театре звали Бобби, впоследствии — бродвейский режиссер и педагог (Йельский университет), автор книги «Метод или безумие?», сыгравшей значительную роль в дискуссиях о Системе и Методе (см.: *Lewis R. Method — or Madness? NY: Samuel French, 1958.*)

Рождение нового театра: «Дом Коннелли»

Первой постановкой Страсберга, которой открылся театр «Групп», была пьеса Пола Грина «Дом Коннелли» (преьера — 29 сентября 1931 года, 91 представление). Мрачная драма о падении старого рабовладельческого Юга и возникновении нового уклада жизни рассказывала историю Уилла Коннелли (Ф. Тоун), потомка аристократической фамилии, которая переживает далеко не лучшие времена. Герой живет воспоминаниями о прошлом, и лишь роман с девушкой из семьи фермеров-арендаторов, которую зовут Патси (М. Баркер), дает ему шанс вырваться из плена фальшивых семейных традиций и в совместном труде с молодой женой искупить грехи прошлого. Эта история развала южной семьи и появления *нового поколения, новой здоровой силы неизбежно рифмовалась* в сознании режиссера и его актеров с их собственной деятельностью по созданию театра, с возникновением чего-то нового, что должно было оздоровить общество и заскорузлую бродвейскую жизнь, с мечтой о новых высотах театрального искусства.

Сроки и приемы репетиционной работы над пьесой разительно отличались от обычаев бродвейских театров. Страсберг не просто репетировал пьесу — он формировал труппу *единомышленников*. «Ли взял на себя оснащение нас актерской техникой от А до Я, и мы работали как сумасшедшие»¹, — вспоминала актриса Фиби Бранд². Работа начиналась с базовых упражнений на наблюдения и память ощущений, почерпнутых Страсбергом в Лабораторном театре. Особое внимание уделялось подлинности реакции на воображаемый стимул и знаменитым с той поры упражнениям Страсберга на эмоциональную память. Работая над «Коннелли», режиссер побуждал актеров делать это упражнение почти на каждый момент их сценического существования. «Я не торопил актеров и давал время, чтобы они успели развить свое собственное настроение и создать атмосферу», — вспоминал Страсберг³. Результат не замедлил себя ждать — «упражнения на аффективную память дали персонажам интригующую внутреннюю жизнь, которая резонировала с текстом и обогащала пьесу чувством правды и подлинностью, не часто наблюдаемой в американском театре»⁴.

Для многих актеров подходы Страсберга, обеспечивающие им доступ к реальности собственных чувств, оказались откровением. Ведь, по сло-

¹ Brand Ph. Interview to W. Smith. Цит. по: Smith W. Real Life Drama. P. 37.

² Фиби Бранд (Phoebe Brand, 1907–2004) — начинала на Бродвее, где с 18 лет она, изящная и хорошенькая, играла в мюзиклах Гилберта и Салливана. В «Групп» с 1931 по 1939 год, в 1941–1950 годах — в “Actors’ Lab” в Голливуде. В 1952 году после показаний Э. Казана в Комиссии по антиамериканской деятельности Ф. Бранд и ее муж М. Карновски оказались в черных списках и лишились работы. С 1950 года и до конца жизни занималась педагогикой. В кино дебютировала в 1994 году в роли Марины в фильме Луи Маля «Ваня с 42-й улицы».

³ Strasberg L. Interview to Peter Jessup. Цит. по: Smith W. Real Life Drama. P. 38.

⁴ Ibidem.

вам Ф. Бранд, «все мое предыдущее обучение актерскому мастерству заключалось в копировании других — копировании других актеров, копировании моих учителей... Я никогда не знала, как использовать саму себя...»¹. И с этим могли бы согласиться почти все актеры «Групп». Записи в журнале, который они вели поочередно (нельзя не видеть и здесь наследование опыту Первой студии МХТ и ее дневника), отражают невероятный авторитет Страсберга, давшего групповцам этот драгоценный дар личностного актерского высказывания. Его называют то «генералом Ли», ведущим в бой свои войска, то «доктором Страсбергом», помогающим рождению нового искусства театра. Нелепый длинный макинтош, который режиссер-педагог носил в то дождливое лето, придавал ему вид священнослужителя². «В то лето он был Богом», — подытожил Бобби Льюис³.

Страсберг горел работой («Он вряд ли замечал кого-либо вне театра»⁴, — вспоминал Клёрман) и требовал суровой дисциплины и полной самоотдачи от всех занятых в работе. Когда Моррис Карновски (дядя Боб, старший из семьи Коннелли), опытный актер, за плечами которого был и Алеша Карамазов в спектакле Ж. Копо в «Гилд» (1927), и Войничский в «Дяде Ване» (1929), и роли в пьесах Б. Шоу и Ю. О'Нила в «Гилд», устав от бесконечных повторов при построении массовой сцены, позволил себе небрежность и шутку, белый от гнева Страсберг на пределе головных возможностей обрушился на актера за «безответственное поведение», несовместимое с высокой миссией «абсолютно нового театра, в котором не место мелкому эгоизму и актерской лени». Гнев режиссера был столь ужасен, что напуганный Карновски только успевал бормотать виновато: «Ли, не надо, Ли, ты себе навредишь, ты себя угробишь»⁵.

Первые же прогоны спектакля убедили актеров в значимости их усилий. Стелла Адлер и Юнис Стоддарт, игравшие старших сестер Уилла, тронули сердца всех свободой и подлинностью своего существования. Они были особенно явны в сцене, выросшей из короткого эпизода отъезда сестер из отчего дома — отъезда, полного боли, начинавшего их путешествие в никуда. Обе актрисы учились у Болеславского и были достаточно профессиональны и самостоятельны. Их шаг вперед, очевидный коллегам, еще более укрепил авторитет Страсберга. Стало ясно, что режиссер не только может «дрессировать» новичков, но оказывается полезен и опытным актрисам, одна из которых — Юнис Стоддарт — недавно, в июле 1930-го, даже встречалась и работала с самим Станиславским (для Стеллы Адлер такая встреча была еще впереди).

А заметный творческий рост Маргарет Баркер в роли Патси словно символизировал тот путь напряженной работы, поисков и переделки самих себя, который за период репетиций прошли все молодые актеры.

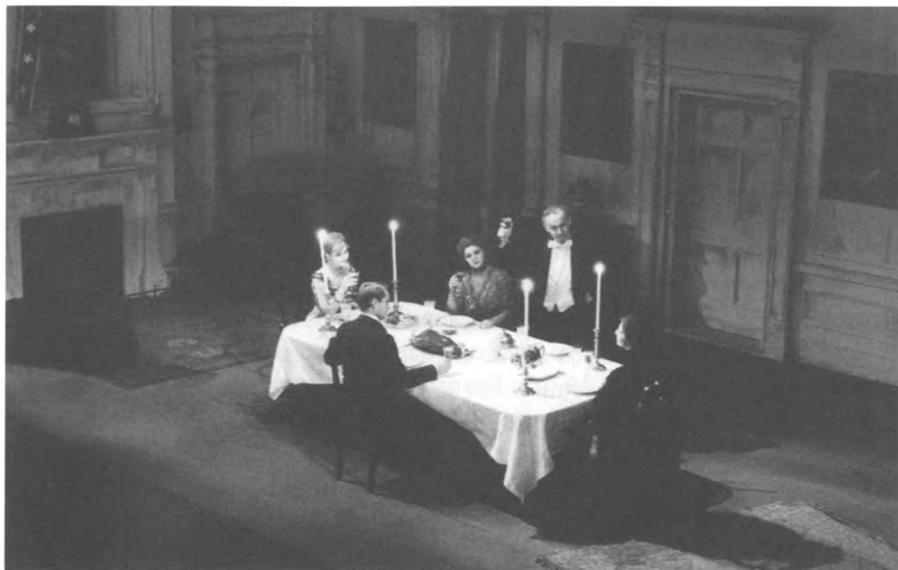
¹ *Brand Ph.* Interview to W. Smith. Цит. no: *Smith W.* Real Life Drama. P. 40.

² См.: *Garfield D.* A Player's Place: The Story of the Actors Studio. P. 31.

³ *Lewis R.* Interview to W. Smith. Цит. no: *Smith W.* Real Life Drama. P. 39.

⁴ Цит. no: *Ibidem.*

⁵ См.: *Ibidem.*



П. Грин «Дом КонNELли». Театр «Групп», 1931. Сцены из спектакля.

Вверху: семейный обед КонNELли. Эвеллин КонNELли — Ю. Стоддарт, Джеральдина КонNELли — С. Адлер, Роберт (дядя Боб) КонNELли — М. Карновски (произносит тост), миссис КонNELли — М. Моррис, Уилл КонNELли — Ф. Тоун.

Внизу: Биг Сю — Р. Макклендон, Биг Сис — Ф. де Найт, Патси — М. Баркер, Уилл — Ф. Тоун



П. Грин «Дом Коннелли». Театр «Груп», 1931. Сцены из спектакля.
Вверху: Дядя Боб — М. Карновски, Джеральдина — С. Адлер, Эвеллин — Ю. Стоддард (стоит),
Уилл — Ф. Тоун (жестикулирует), миссис Коннелли — М. Моррис.
Внизу: Дядя Боб — М. Карновски, Патси — М. Баркер, Уилл Коннелли — Ф. Тоун



П. Грин «Дом Коннелли». Театр «Групп», 1931. Сцена маскарада.
За столом сидит Уилл — Ф. Тоун

Ведь работа Баркер, которая недавно партнерствовала на бродвейской сцене с самой Кэтрин Корнелл, да еще в роли, о которой только могли мечтать молодые инженеры, в «Групп» начиналась непросто. Во время первой читки Страсберг стоял за ее спиной, массировал ей плечи и твердил: «Расслабься, расслабься». Но актриса начала с внутренней оппозиции упражнениям Страсберга, с закрытости. И лишь потом почувствовала, как тренинг помогает ей. «Она даже научилась любить Страсберга, который требовал от нее как от актрисы больше, чем она когда-либо сама от себя требовала»¹. Эта способность Страсберга вгрызаться в актеров и вытаскивать из них то, чего они сами про себя даже не подозревают, являлась безусловным признаком педагогической одаренности тридцатилетнего руководителя театра «Групп». Страстный педагог с непростым характером и жесткой требовательностью, Страсберг не щадил актеров. Поэтому, если они вместе прорывались к новым вершинам, актеры боготворили своего наставника, если же творческие поиски заканчивались неудачей — ненавидели. Так было в театре «Групп», так будет и в дальнейшей творческой биографии режиссера-педагога.

Страсберг, «фанатик подлинных эмоций», как называл своего товарища Клёрман, любыми возможными способами боролся с проявлениями

¹ Smith W. Real Life Drama. P. 54.



П. Грин «Дом Коннелли». Театр «Груп», 1931.

Патси — М. Баркер, Уилл — Ф. Тоун. Джеральдина Коннелли — С. Адлер

механистического актерского существования на сцене. В том же «Доме Коннелли» он режиссерскими средствами организовал несколько моментов, когда исполнитель главной роли Франшо Тоун имел возможность по-разному заканчивать сцену, тем самым давая актеру зоны импровизации и провоцируя сиюминутность его эмоциональной реакции. Это, безусловно, заставляло партнеров Тоуна реагировать каждый раз по-новому и даже совершать чуть другие поступки. Страсберг утверждал, что такая «открытость» финалов, сколь ни незаметна она была для зрителя, давала актерам чувство свободы, сильно отличавшее их игру от типичного «замороженного» бродвейского исполнения.

Так, в кульминационной сцене второго акта «Дома Коннелли» за кулисами раздавался звук револьвера дядюшки Боба, решившего свести счеты с жизнью, и через несколько мгновений толпа людей вносила и укладывала умирающего на кушетку в гостиной. К моменту смертельного выстрела Страсберг оставлял Уилла — Ф. Тоуна на сцене одного и создавал все условия для спонтанности и подлинности его реакции. Мизансцены, в которых он должен был существовать в оценке случившегося, не «заstraивались», Страсберг настаивал, чтобы актер не думал о технической необходимости сыграть оценку в определенном временном интервале. Поэтому были разработаны несколько микросценариев. Актеру была предоставлена свобода в длительности осознания произошедшего выстрела, режиссер освобождал его от необходимости увидеть раненого дядю в определенный момент. Тоун срывался с места и бежал к двери только тогда, когда *действительно понимал*, что означает страшный выстрел в дальней комнате дома. Если на одном спектакле он осознавал происшедшее и бежал к двери до вноса умирающего, актер не боялся, что на несколько секунд оставит

сцену пустой. Он бежал навстречу шуму, а толпа, которой было необходимо уложить умирающего в комнате, вталкивала его обратно. Если на другом спектакле осознание беды занимало больше времени, то Уилл — Тоун поворачивался, когда дядю уже вносили в комнату. Мизансцены здесь неважны, твердил Страсберг актеру, главное, чтобы поведение было продиктовано полной верой в ситуацию и логикой поступков.

В сцене после выстрела было занято более дюжины человек. Борясь с возможным обозначением в игре эпизодических персонажей, Страсберг подробно разрабатывал природу их отношения к произошедшему. С каждым из актеров были вычленено необходимое эмоциональное состояние его персонажа и проделаны упражнения на индивидуальную эмоциональную память исполнителя, обеспечивающие подлинность чувств в этой пиковой ситуации. Незадолго до выстрела каждый находящийся за сценой совершал минутную подготовку («брал минуту», по профессиональному жаргону Метода¹), чтобы посредством точного воссоздания памяти ощущений вызвать искомую эмоцию, с которой он и врвался на сцену.

Результативность такой подготовки и степень достоверности существования актеров «Дома Коннелли» однажды были подтверждены почти анекдотичным образом. Во время одной из репетиций «Груп» уже в Нью-Йорке ничего не подозревающий привратник театра, услышав шум, заглянул в зал. Вместо привычных ему живописно выстроенных массовых сцен бродвейского зрелища он увидел перепуганную толпу людей с бледными лицами, окруживших умирающего на сцене мужчину, и рванулся с ведром воды, чтобы принять участие в спасении человека, которому явно нужна была экстренная помощь... Недаром актриса «Гилд» Хелен Уэстли впоследствии говорила, что смотреть спектакли «Груп» — это все равно что «стать свидетелем реального уличного происшествия»².

По-новому строил Страсберг и взаимоотношения с драматургом. Репетиции шли своим чередом, когда в Брукфилд приехал Пол Грин, и Страсберг, разумеется при помощи Клёрмана, который вел литературные дела театра, вступил в непростые переговоры с автором пьесы об изменении ее финала. По Грину молодая женщина, с любовью которой были связаны все надежды слабого Уилла Коннелли на новую жизнь и спасение поместья, погибала в конце пьесы, задушенная двумя черными служанками. Страсберг и Клёрман справедливо полагали такой финал ложным, исходящим скорее из умозрительной трактовки фигур служанок как неких символов Судьбы в духе классицистической трагедии, нежели из жизненных реалий самой пьесы, вскрытых в ходе репетиций. Страсберг не был готов «убивать» энергичную Патси, с которой и главный герой пьесы, и сам театр «Груп» связывали надежды на лучшую жизнь.

¹ Take a minute — дословно *взять минутную паузу*, означает быстро выполнить упражнение на эмоциональную память, предварительно так подготовленное в тренингах до спектакля, что для его выполнения действительно достаточно лишь одной минуты.

² Lewis R. Slings and Arrows. P. 59.



П. Грин «Дом Коннелли». Театр «Групп», 1931. Дядя Боб — М. Карновски (на диване), Даффи — Дж. Э. Бромберг (его держат в центре), Уилл — Ф. Тоун (стоит справа)

Короткая фраза историка театра наглядно характеризует традиции взаимоотношения автора и режиссера в американском театре: «Грин был поражен, это было более чем необычно, чтобы постановщики просили драматурга внести столь значительное изменение в текст»¹. Но страстность веры актеров и режиссера в пьесу заставила его пойти навстречу пожеланиям Страсберга и изменить финал.

Выпуск спектакля оказался связан с рядом конфликтных ситуаций, поведение в которых самого Страсберга и его актеров ясно характеризует их творческие и этические позиции. 25 августа 1931 года репетицию спектакля посетили члены Совета директоров «Гилд», которые должны были решить важнейший вопрос вложения финансовых средств в эту работу. Ведь в начале пути театр «Групп» все еще считался своего рода дочерним предприятием «Гилд», который великодушно уступил ему право первой постановки «Дома Коннелли». Суждения Совета были неожиданны для «Групп». Гости оценили работу Страсберга по созданию напряженной атмосферы, но совершенно не заинтересовались методологией, которой это было достигнуто. Они потребовали заменить Морриса Карновски, не

¹ Smith W. Real Life Drama. P. 52.

убедительного, по их мнению, в роли южного аристократа, и Мэри Моррис, не понравившуюся им в роли матери (Миссис Коннелли)¹. Никакие попытки Страсберга доказать, что замена исполнителей подорвет усилия всего ансамбля, не были услышаны — вопросы театральной педагогики или этики Совет «Гилд» не интересовали. Более того, резкий протест вызвала переделка финала пьесы, даже несмотря на то, что она была сделана с ведома автора. «Вы убили пьесу», — заявили члены Совета, убежденные в том, что лишь трагедия является подлинным искусством. Они «говорили с нами так, — вспоминал Клёрман, — словно мы нарушили некий эстетический закон»². Конфликт эстетизма «Гилд» и социальной позиции «Груп», идущей от самой жизни, был налицо.

В итоге создатели молодого театра были поставлены перед выбором: если они меняют финал и двух актеров, то получают обещанные (и необходимые!) для постановки 10 000 долларов и спектакль будет играть для многочисленных подписчиков, т. е. зрителей, купивших абонемент «Гилд». Если нет, то «Груп» получит лишь 5 000 долларов, при условии, что его режиссеры найдут недостающие деньги сами и сами же займутся вопросом привлечения зрителя.

Для Страсберга и его товарищей-директоров проблема выбора не стояла ни на минуту. Пойти на условие «Гилд» означало девальвировать каждое слово, сказанное при рождении «Груп», перечеркнуть его творческие и организационные устои. Они даже не стали говорить ни М. Карновски, ни М. Моррис, что их предлагали заменить.

Лихорадочный поиск денег для вложения в постановку принес успех лишь при обращении к Юджину О'Нилу, который в это же время готовил в «Гилд» премьеру «Траур — участь Электры». Успешному и финансово независимому создателю американской трагедии, безусловно, были ближе эстетические идеи «Гилд», но он помнил, как начинал свое вхождение в театр вместе с такой же группой энтузиастов в «Провинстаун Плейерс». И, даже не прочтя пьесы, он подписал для «Груп» чек на тысячу долларов. Две тысячи Кроуфорд получила от издательства, которое планировало опубликовать пьесу, и две тысячи своих денег вложил Франшо Тоун.

Критика более чем одобрительно восприняла «Дом Коннелли», премьеры которого была показана зрителю 29 сентября 1931 года в бродвейском театре «Мартин Бек». О спектакле писали все ведущие обозреватели, все издания. Б. Аткинсон отмечал ансамблевость и слаженность актерской игры — «они играют тонко и нежно, с воображением и замечательной чувственной искренностью... Они играют как оркестр музыкантов»³. А. Рул отметил качество «эмоциональной внутренней наполненности, которая делала игру актеров «Груп» столь отличной от всего виденного до

¹ Мэри Моррис (Mary Morris, 1895–1970) — театральная актриса, начинала в 1916 году в роли Нины в «Чайке» в театре «Вашингтон Сквейр Плейерс» (будущем «Гилд»). В 1924 году играла Абби в «Любовь под вязами» в «Провинстаун», в 1930-м — Аркадину в «Чайке» в труппе Льва Булгакова.

² Clurman H. The Fervent Years. P. 55.

³ Atkinson B. The Play: Epic of the South // New York Times. 1931. 29 Sept. P. 22.

той поры на Бродвее»¹. А опытный Г. Габриел сделал сравнение, имеющее принципиальное значение, — критик утверждал, что «с тех пор как мастера Московского Художественного театра отправились домой, он не помнит столь же духовно целостной и одухотворенной работы»². Так в сознании американских профессионалов и зрителей поселилась мысль о преемственности театрального творчества Страсберга и актеров «Групп» принципам системы Станиславского.

Не менее важным было то, что многие статьи критиков не только откликнулись на конкретный спектакль, но приветствовали рождение «Групп» как коллектива, реализующего идеал постоянной театральной труппы. Дж. М. Браун, сотрудничавший в свое время с Лабораторным театром, увидел в «Групп» «новую кровь и новые идеи, о которых многие из нас так мечтали»³. Б. Аткинсон провозгласил, что созданием «Групп» «было положено начало чему-то прекрасному и подлинному в американском театре»⁴. Думается, эта поддержка молодого коллектива была связана в первую очередь с пониманием профессиональным театральным сообществом, что первые усилия «Групп» были направлены на создание новой актерской школы, отсутствие которой, как мы показали выше, ощущалось достаточно остро.

«1931-» и свой зритель «Групп»

Второй постановкой Страсберга стала драма Клар и Поля Сифтон «1931-» (преьера — 10 декабря 1931 года, 12 представлений), изначально называвшаяся «Сын Бога» и приоткрывающая, по замыслу драматургов, разрушительное социальное воздействие, производимое безработицей. Пьеса, близкая к эстетике экспрессионизма, состояла из четырнадцати отдельных сцен, которые, словно вспышками, выхватывали индивидуальные судьбы великого множества людей, жизнь которых перечеркнула Великая депрессия.

В центре сюжета пьесы была судьба рабочего по имени Адам, который теряет работу и быстро опускается на дно. Его история перемежается эпизодами, повествующими о судьбах других безработных. Табло над сценой показывает сокращающееся количество рабочих мест, очередь отчаявшихся растет с каждой сценой, пока толпа не наталкивается на финальное объявление «Люди не нужны!». Пьеса заканчивается в тот момент, когда Адам и его подружка присоединяются к восставшим. Слышны выстрелы, крики...

Материал, предложенный драматургами, был не просто современным, он был болезненно сегодняшним, учитывая десять миллионов безработных, выкинутых на улицы, и более восьмисот банков, которые закрылись

¹ Ruhl A. [The House of Connelly, Group Theatre] // Herald Tribune. 1931. 30 Sept.

² Gabriel G. W. [The House of Connelly] // American. 1931. 30 Sept.

³ Brown J. M. [The House of Connelly] // Evening Post. NY. 1931. 30 Sept.

⁴ Atkinson B. The Play: Epic of the South // New York Times. 1931. 29 Sept. P. 22.

только за сентябрь-октябрь 1931 года. Однако Клёрмана смущал привкус левацкого любительского театра, кажущаяся примитивность диалога, слабо разработанные характеры. Страсберг, напротив, видел перспективы, которые пьеса давала для его режиссерско-педагогической работы. В противовес интимным интонациям семейной драмы «Дома Коннелли» написанная широкими мазками пьеса Сифтонов требовала яркой игры актеров, выразительного решения массовых сцен и наполнения эскизно обрисованных характеров подробным жизненным содержанием. Все эти задачи не только давали возможность показать разнообразие актерского состава «Групп», но и предлагали освоить новые актерские навыки, утвердиться в методике актерской подготовки¹.

Следуя примеру Болеславского, основное внимание (и репетиционное время) Страсберг уделил разработке массовых сцен. Двадцать девять актеров исполняли 45 ролей. Франшо Тоун играл Адама, Фиби Бранд — Девушку, Джо Бромберг — подлого Бригадира; из-за количества действующих лиц к основоположникам «Групп» были добавлены еще несколько актеров (один из которых, Гровер Бёрджесс, был знаком Страсбергу еще по «Лэб» и после «1931-» вошел в постоянную труппу театра). Страсберг добивался подлинности поведения и облика персонажей каждого массового эпизода, въедливо работал с каждым актером. Однажды это привело к инциденту столь символичному, что рассказ о нем можно найти почти у всех пишущих о театре «Групп».

До премьеры оставалось не так много времени, постановочная работа шла явно с отставанием от графика. Однако, вместо того чтобы уделить внимание постановке света, Страсберг упорно возился с одним из актеров массовой сцены, проводя с ним базовое упражнение на эмоциональную память. Почти тридцать актеров терпеливо и не без интереса наблюдали этот процесс. Так продолжалось более получаса... Как писал Клёрман, «для Страсберга поистине не было такого понятия, как статист, и реакция массовки — даже за сценой — должна была быть столь же правдивой, как и любой другой момент пьесы»². И когда драматург Сифтон не выдержал и с раздражением посоветовал, чтобы Страсберг нашел актерским урокам другое время и что пора бы начать ставить спектакль, режиссер холодно ответил: «Пожалуйста, не вмешивайтесь в то, что не понимаете!»³

По воспоминаниям других очевидцев, то ли наделенных более пылким воображением, то ли передающих подтекст фразы режиссера (к ним относится и Р. Льюис, версию которого мы здесь приводим), Страсберг

¹ Споры о литературных достоинствах пьесы «1931-» идут и по сей день. Критика 1930-х оценивала пьесу в основном негативно, но когда в 2010–2011 годах нью-йоркский театр «Re:Group» под художественным руководством Али Мулхолланда показал целую серию спектаклей-читок «забытых пьес» театра «Групп», среди которых была и пьеса «1931-» П. и К. Сифтон, многие сегодняшние люди театра говорили о ней как об одной из наиболее ярких и человеческих пьес «красных тридцатых», как о пьесе, опередившей свое время.

² Clurman H. The Fervent Years. P. 73.

³ Adams C. Lee Strasberg: The Imperfect Genius of the Actors Studio. Garden City, NY: Doubleday, 1980. P. 132–133; Gordon M. Stanislavsky in America. P. 50.



К. Сифтон, П. Сифтон «1931–». Театр «Груп», 1931. Сцены из спектакля

попросту заявил: «Пожалуйста, не вмешивайтесь, мистер Сифтон, — мы здесь не для того, чтобы репетировать Вашу пьесу!»¹ Драматургу, который наивно полагал, что именно ради этого актеры и пришли на репетицию, ничего не оставалось, как покинуть зал.

¹ Цит. по: *Lewis R. Slings and Arrows*. P. 52.

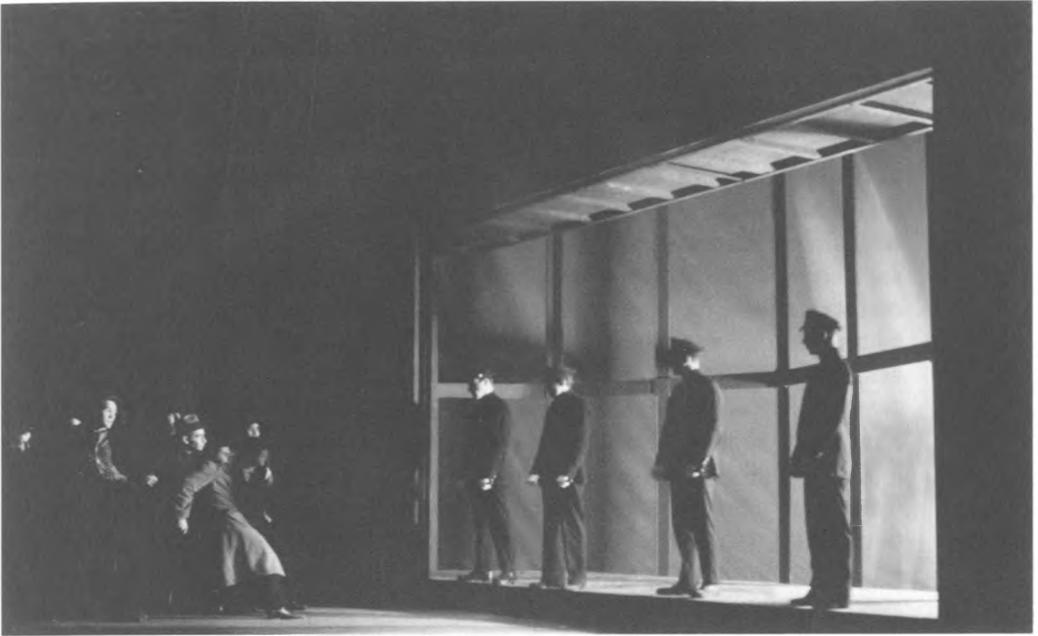
В. Смит справедливо замечает, что весьма маловероятно, чтобы Страсберг вслух сказал такое — уважение к пьесе было в основе философии «Груп», театр исходил из убежденности в ценности высказывания драматурга, которому сценическое воплощение театра должно было придать силу и значимость. Но, безусловно, Страсберг полагал, что актерская техника, которую он разрабатывал с актерами, это и есть самое важное, что театр «Груп» должен предъявить американскому театральному миру. Поиски сиюминутной внутренней правды актера для Страсберга перевешивали заботы о постановочной стороне спектакля, а заодно — о сроках и деньгах.

Время показало, что режиссер был прав, и если спектакли театра «Груп» да и многие пьесы, по которым они были поставлены, стали уже далекой историей, то метод актерского творчества, освоенный в их репетициях, является живой силой современного театра. Но обвинение, впервые высказанное вслух Сифтоном, что режиссер превращает репетиции в урок актерского мастерства, сопутствовало Страсбергу всю его режиссерскую жизнь — он порой действительно был более заинтересован в актерской технике, нежели в режиссерском выстраивании спектакля.

Однако такое распределение приоритетов в работе режиссера-педагога Страсберга не приводило к отсутствию ярких постановочных решений в его спектаклях. И сценические картины, которые он создал в «1931–», были поразительно насыщенными. Ряд выразительных мизансцен выдавал вкус Страсберга к живописи, его интерес к проблемам композиции, изучаемой им по работам старых мастеров. Кроме того, именно в этом спектакле сложился тандем Страсберга и художника Макса Горелика¹. Сценография, которой этот опытный ученик Р. Э. Джонса и Н. Бел Геддеса дебютировал в театре «Груп», воссоздавала то ли пакгауз, то ли ночлежку с рифлеными железными стенами. Наверху этих стен шли мостки, на разных уровнях отодвигались огромные, словно складские, двери. Их движение давало возможность переносить действие то в парк, то в Бауэри (район Нью-Йорка, известный своими дешевыми барами и криминальной обстановкой), то в скромную комнату. Но ночлежка-пакгауз была видна всегда, словно знак неотступной беды и возможного итога судеб всех персонажей, которые появлялись в многочисленных эпизодах. Фотографии спектакля сохранили выразительную световую партитуру спектакля, на одной из них — обеспеченные туристы, прогуливающиеся по мосткам на уровне почти третьего этажа, разглядывают копошащихся внизу бывших людей, выхваченных лучами света, как на полотнах караваджистов.

Гнетущая, подавляющая сила декорации помогала режиссеру сделать достоверным и апокалипсический взрыв в финале пьесы.

¹ Макс Горелик (Mordecai (Max) Gorelik, 1899–1990) — театральный художник, родился в России, эмигрировал в 1905 году, автор книги "New Theaters for Old" (1940), сотрудничал с Брехтом с 1935 года, знаток эпического театра, впоследствии профессор в Университете Южного Иллинойса (Southern Illinois University) (1960–1972).



К. Сифтон, П. Сифтон «1931–». Театр «Груп», 1931. Сцены из спектакля

Критика и зрители пьесе не приняли. Ведь большую часть партера по-прежнему наполняли подписчики «Гилд»¹, в силу своего социального положения склонные отгораживаться от острых проблем времени и уж явно не желающие видеть безработных еще и во время вечернего похода в театр. Трагедия показалась им более мрачной, чем сама действительность. Кроме того, бродвейские обозреватели не приняли пессимистичных социально-политических прогнозов спектакля. В один голос они восхваляли постановочные усилия Страсберга, его мастерство разработки массовых сцен, суровое оформление Горелика, многие полагали ансамблевыми актерского существования даже выше, чем в «Коннелли», но были единодушны в неприятии пьесы. Раздавались упреки в неуклюжем агитпропе². «Редко, когда столь плохая пьеса так сильно захватывает зрительный зал», — сформулировал противоречивое отношение к спектаклю ведущий театральные обозреватели Б. Аткинсон³.

Театр не согласился с критикой. Клэрман и Кроуфорд написали открытое письмо, отстаивающее выбор пьесы и органическую связь ее проблематики с темами первой постановки театра, получившей признание критики⁴. Так зародилась еще одна традиция театра «Групп» — *театр с позиции* не боялся спорить с влиятельной бродвейской критикой, отстаивал свои художественные и гражданские взгляды в открытой полемике. Нетипичность такого поведения театральные деятели Америки, коммерчески зависимых от приговора газет, напечатанного наутро после премьеры, станет ясна, если вспомнить, что Болеславский свое письмо-возражение бездоказательной критике его постановки «Доктора Кюка» так и не отправил. Его ученики представляли другое гражданское и театральное мышление, театр «Групп» пытался формировать новые принципы взаимоотношения театра, критики и зрителя.

Но в 1931 году приговор критики спектаклю «1931–» все же оказался смертельным. Постановку пришлось снять после двенадцати представлений⁵.

Однако именно в этой работе театр и Страсберг впервые встретили своего зрителя. Если основной аудиторией «Дома Коннелли» был типичный бродвейский буржуазный зритель, привлеченный отзывами рецензентов о высоких художественных достоинствах постановки, то на «1931–» зрители пришли *вопреки* театральной критике. Эти зрители были

¹ Официально выход «Групп» из-под крыла театра «Гилд» произошел лишь в феврале 1932 года, когда «Гилд» отказался участвовать в продюсировании третьей работы групповцев — спектакля по пьесе М. Андерсона «Ночь над Таосом».

² «Если вы собираетесь полакомиться пропагандистской драмой, то здесь вам преподнесут ее даже с перцем», — иронизировал один из журналистов (*Mantle B. [“1931–” by Sifts]*) // *Daily News*. 1931. 11 Dec).

³ *Atkinson B. The Play: Creatures that Once Were Men in a Play of Unemployment Staged by the Group Theatre* // *New York Times*. 1931. 11 Dec. P. 34.

⁴ *Crawford C. Post* // *New York Post*. 1932. 26 Jan.

⁵ “1931–” is withdrawn: Group Theatre to revive “The House of Connelly” on Christmas // *New York Times*. 1931. 21 Dec. P. 28.

менее искушены в художественных ценностях, они шумели во время спектакля, они не могли платить за дорогие театральные билеты, а потому при пустом партере балкон был забит каждый вечер. Но спектакль задевал их, будил страсти, выходящие за порог эстетических чувств. Они приходили за кулисы и спрашивали, чем они могут помочь безработным, чем могут помочь театру «Групп»? Сборщики благотворительной помощи, поджидающие на улице, с удивлением обнаружили, что небогатые зрители, выходящие после «1931–» и взволнованные спектаклем, жертвуют в сумме больше, чем посетители роскошных бродвейских шоу.

На последнем представлении спектакля взвинченность атмосферы достигла предгрозового напряжения, во время поклонов кто-то выкрикнул с балкона: «Да здравствует СССР!» Франшо Тоун, сперва несколько сбитый с толку, нашелся и выкрикнул в ответ: «Ура Америке!» Так зритель «красных тридцатых» повстречался со *своим* художественным театром. Через четыре года он станет опорой самого остросоциального спектакля театра «Групп» — «В ожидании Лефти» Одетса и уже хором будет скандировать «Бастовать! Бастовать!», поддерживая решение героев пьесы о забастовке. Эти новые контакты со зрителем были принципиальны для «Групп», ведь общность, о которой Клёрман так много говорил в своих ночных пятничных лекциях, включала и единение театра со зрителями.

Короткая жизнь второго спектакля Страсберга высветлила фундаментальное противоречие существования театра. «Групп», по точному выражению художника Макса Горелика, поставившего в этом театре с десяток спектаклей, «пытался работать в коммерческом театре с некоммерческой философией»¹. О том же противоречии говорила и С. Адлер, вспоминая, что «Групп» «ставил пьесы социального звучания для зрителей среднего класса»² и это не могло не приводить к конфликтам задач театра и запросов бродвейской публики.

Именно поэтому М. Горелик, имеющий опыт работы в «Нейбохуд Плейхаус» в бедных районах нижнего Ист-Сайда, пытался убедить коллег, что им надо работать именно в этой среде, в среде бывших «малых театров», что именно там они найдут своего настоящего зрителя. Но это было неприемлемо для большинства групповцев. Бродвей, при всех его пороках, был сердцем, сосредоточением американского театра, и они хотели быть частью его. Работать в аудитории «малых театров» означало для них выход в область любительского искусства, считалось тупиком. «Групп» не хотел быть фриндж-театром или авангардистским театром-экспериментом для избранных. «Они хотели показать Бродвею, что такое настоящий театр, и в то же время жаждали признания с его стороны — и они никогда не смогли разрешить фундаментальное противоречие этих целей»³, — справедливо утверждает историк театра «Групп».

¹ Цит. по: Smith W. Real Life Drama. P. 72.

² Adler S. Looking Back: 1974–1976 // Educational Theatre Journal. 1976. Vol. 28. No. 4. P. 510.

³ Smith W. Real Life Drama. P. 72.

«Ночь над Таосом» и Групп-строй

Романтическая костюмная драма Максвелла Андерсона «Ночь над Таосом» (премьера — 9 марта 1932 года, 13 представлений) стала третьим спектаклем Страсберга за сезон 1931/32 года. Эта работа поставила перед театром и режиссером новые творческие проблемы. Написанная белым стихом, пьеса требовала навыков, у молодой труппы явно отсутствующих, и групповцы не без сомнений, но с азартом приняли этот творческий вызов. Ведь после чеховской интимности «Коннелли» и неприкрашенного реализма и экспрессионизма «1931–» сильные страсти и героика истории о гордом испанском гранде Пабло Монтойе из Нью-Мехико, в 1847 году поднявшем восстание для сохранения независимости Таоса, и его отчаянном сопротивлении нашествию американской армии и приходу новой жизни, требовали совсем иных выразительных средств. В одном лишь виделась переключка с предыдущими работами театра — пьеса М. Андерсона, как и пьеса П. Грина, рассказывала о конце старого мира. Мелодраматические повороты сюжета заканчивались самоубийством Монтойи, в свою последнюю минуту произносившего: «Для того и нужна Смерть — чтобы покончить со старым порядком».

Многонаселенная пьеса хорошо разошлась на актерский состав «Групп» — роль аристократа Монтоя досталась уже всеми любимому Джо Бромбергу¹, Франшо Тоун оказался на месте в роли сына-изменника (Федерико), Моррис Карновски играл страстного отца Мартинеса, священника-идеалиста, пророчащего крах мира Монтои. Немаловажным событием стал и приход в труппу Лютера Адлера. Еще один представитель театральной семьи Адлеров наконец-то решился и вступил в «Групп» — ради небольшой роли дона Фернандо он даже отказался от коммерчески куда более выгодного бродвейского предложения.

Важным союзником Страсберга в работе над спектаклем стал Р. Э. Джонс, чьи лаконичные, вытянутые вдоль рампы интерьеры словно подавали актера крупным планом². Мягкий, обаятельный Джонс как обычно не жалел времени на любовное сочинение и подбор костюмов даже для исполнителей небольших ролей, и это оказывало благотворное влияние на всю атмосферу работы.

¹ Джо Эдвард Бромберг (Joseph Edward Bromberg, 1903–1951) — характерный актер, до «Групп» сыграл в двух десятках бродвейских спектаклей — Тарталья в «Турандот» Л. Булгакова («Провинстаун», 1926), Симон в «Гибели «Надежды»», Яша в «Вишневом саде», Меркуцио в «Ромео и Джульетте» (Гражданский театр, 1927–1930), Осип в «Ревизоре» (1930). В «Групп» с 1931 по 1935 год вернулся на один спектакль в 1939-м. Был востребован в Голливуде, где с 1936 года сыграл множество характерных ролей. В 1950-м попал в черные списки, вынужден был искать работу в Англии, где и умер.

² В этом смысле композиционное решение «Ночи над Таосом» Страсберга — Джонса отчасти напоминало планировочное решение «Месяца в деревне» Станиславского — Добужинского (МХТ, 1909), где режиссер и художник решали задачу представить крупным планом «психологические кружева» пьесы.

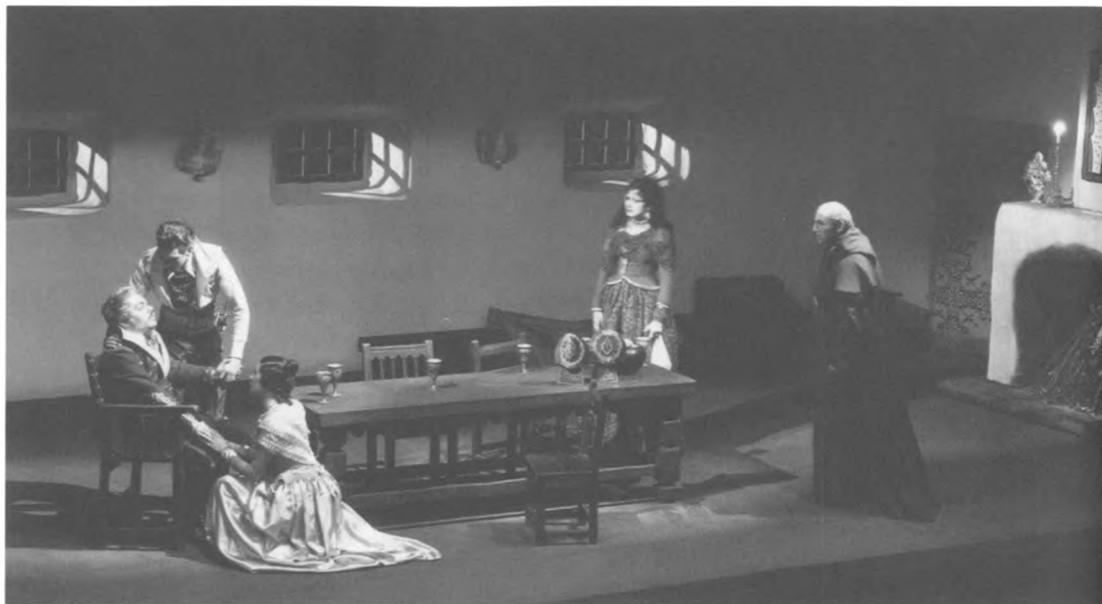


М. Андерсон «Ночь над Таосом». Театр «Групп», 1932.

Сцена из спектакля

Дон Мигель — С. Майснер, отец Мартинес — М. Карновски, дон Хермано — Л. Леверетт, Федерико — Ф. Тоун

Но все же, по общему мнению рецензентов, режиссура Страсберга не согрела спектакль живым героическим чувством. Критика много писала о красоте оформления и стильности костюмов, об отдельных актерских удачах, ругала дикцию групповцев (особенно досталось Уолтеру Кою, игравшему Фелипе, преданного сына гранда), но в целом оказалась равнодушной к спектаклю.



М. Андерсон «Ночь над Таосом». Театр «Групп», 1932. Пабло Монтойя — Дж. Э. Бромберг, Фелипе — У. Кой, Диана — Р. Нельсон, дона Вера — М. Моррис, отец Мартинес — М. Карновски

Вместе с тем три столь разные постановки, показанные за первый сезон существования театра, — «Дом Коннелли», «1931-» и «Ночь над Таосом» — выявили главное для Страсберга и его товарищей: страстность и правдивость новаторской исполнительской техники, предъявленной «Групп», не могли быть проигнорированы. «Качества актерской игры «Групп» так разительно отличались от нормы, что профессиональный зритель — другие актеры и журналисты, освещавшие их работу, — потратили немало времени, пытаясь разобраться в их сути»¹. Театральный Нью-Йорк был полон разнообразных слухов о методах репетиций в «Групп», что лишний раз подчеркивало, как сильно творческие подходы Страсберга и его товарищей отличались от обычной бродвейской практики того времени, когда быстрое запоминание реплик и мизансцен было основой работы над большинством постановок.

Кроме того, еще в середине сезона, в ноябре 1931 года был создан Консультативный совет «Групп», в который вошли многие его друзья — писатели, художники, композиторы, общественные деятели². Наличие такого

¹ *Smith W. Real Life Drama. P. 77.*

² В состав Консультативного совета «Групп» входили драматурги Максвелл Андерсон и Валдо Франк, композитор Арон Копланд, художники Макс Горелик и Роберт Эдмонд Джонс, продюсер Тереза Хельбурн, фотограф и меценат Альфред Стиглиц, фотографы Ральф Стайнер и Пол Странд, драматург Джералд Сайкс, писатель и йельский профессор Филип Барбер, критик Барретт Кларк. См.: *Name Advisory Board: Group Theatre Appoints List of Artistic Consultants // New York Times. 1931. 29 Oct. P. 26.*



М. Андерсон «Ночь над Таосом». Театр «Групп», 1932. Диана — Р. Нельсон, Пабло Монтойя — Дж. Э. Бромберг

Совета «соответствовало видению театра “Групп” не только как театральной организации, но и как составной части американской культурной и интеллектуальной жизни»¹.

Итоги первого сезона «Групп» давали возможность оценить и степень реализации программы внутритеатрального строительства. Естественно, многие принципы внутренней жизни театра были смоделированы в соответствии с опытом Художественного театра, и «Групп» шаг за шагом осваивал законы жизни постоянной труппы. Так, согласно принципу «сегодня — Гамлет, завтра — участник массовой сцены», актрисы С. Адлер и М. Баркер, которые только что сыграли ведущие роли в «Доме Коннелли», вышли в массовых сценах следующего спектакля — «1931-».

Особое внимание уделялось продолжению работы над уже выпущенным спектаклем, что было новым для американского театра. Поскольку групповцы планировали работать вместе долгие годы, то вне зависимости

¹ Smith W. Real Life Drama. P. 66.

от успеха или неуспеха спектакля у критики они искали способы самосовершенствования. После премьеры «Дома Коннелли» Страсберг написал большой документ, анализирующий удачу и недостатки работы каждого актера, которые должны были быть учтены в ходе исполнения спектакля и дальнейшего совершенствования индивидуальной актерской техники. И такой режиссерский послепостановочный анализ работы творческого коллектива вошел в традицию.

Создание постоянной труппы неизбежно ставило «Групп» перед необходимостью решать не только творческие, но и организационно-этические вопросы, в том числе и новые для американского опыта. Поэтому многие внутритеатральные проблемы выносились на собрания всего коллектива — директора-режиссеры предлагали актерам совместно обсуждать наиболее сложные вопросы и вместе нести ответственность за принятое решение. Поводом для первого такого собрания стала ситуация, когда актер Уильям Чалли, занятый в небольшой роли в «Коннелли», получил предложение от известного бродвейского режиссера-продюсера Дж. Харриса. В принципе актеры «Групп», принимая предложение на сезон, брали на себя обязательство работать только в «Групп» — иначе было бы невозможно создать творческое единство новой труппы. Поэтому многие актеры были даже возмущены, что вопрос Чалли (который сознался, что ему предлагают в четыре раза больше денег, чем он получает в «Групп») был принят к обсуждению. Но театральные ситуации не бывают однозначными, как математическое уравнение. Ведь к началу первого сезона часть актеров имели обязательства и контракты, которые были подписаны еще до начала работы в театре «Групп». И один из актеров — Джо Бромберг, который был гораздо больше нужен Страсбергу в предстоящих работах, — имел подписанный контракт с тем же продюсером. Режиссерский триумвират вынужден был лавировать в надежде, что, получив Чалли, Харрис оставит Бромберга театру... Шумное собрание приняло решение временно отпустить Чалли¹.

Кроме того театру было необходимо решать проблемы социального обеспечения своих актеров в нелегкие годы Великой депрессии. Поэтому при распределении зарплаты принимали в расчет семейные обстоятельства, наличие детей. «Разрывая однозначную связь между объемом роли и размером заработной платы, основатели театра подчеркивали важность каждого актера для группы, а обещая платить актерам в течение всего сезона, а не только за каждый спектакль, настаивали на долгосрочности своей заинтересованности в каждом из них», — суммирует позицию Страсберга, Клёрмана и Кроуфорд американский исследователь². Такое перераспределение ставок требовало жертв в первую очередь со стороны высокооплачиваемых актеров, которые должны были отдавать часть сво-

¹ Впрочем, для «Групп» все разрешилось более чем благополучно — спектакль Харриса быстро сошел со сцены, и У. Чалли вернулся в театр как раз вовремя, чтобы принять участие в репетициях следующей пьесы.

² *Smith W. Real Life Drama. P. 59.*

его возможного гонорара. Поэтому финансовая политика руководителей театра опиралась на определенный идеализм со стороны актеров, на их веру в моральные ценности коллектива. Но пример Маргарет Баркер, которая отказалась от высшей ставки за главную женскую роль в «Доме Коннелли» в пользу менее обеспеченных товарищей, был не единичным в истории «Групп».

Несомненно, труппу театра отличала высокая социальная сплоченность. В самый тяжелый год депрессии — зимой 1932 года — работники «Групп» объединились для совместного проживания и ведения домашнего хозяйства. Коммуна актеров, в которую входили Арт Смит, Пола Миллер, Вильгельмина Бартон, Алан Бакстер, Клиффорд Одетс, Элиа Казан, Тони Крабер, Моррис Карновски, Филип Барбер (позже к ним присоединились и Ли Страсберг, и Гарольд Клёрман), проживала в почти не отапливаемой квартире из десяти комнат и именовала себя Groupstroy — т.е. «Группстрой». А те, кто был посостоятельней или имел помощь от родителей, нередко заявлялся на 57-ю Вест Стрит с мешками продуктов или даже одежды, чтобы поддержать товарищей.

И такое единение актеров было не менее важным итогом первого сезона, чем их сценические победы или неудачи.

Борьба за театр: «История успеха»

Растущий радикализм «Групп» оказал существенное влияние на следующую постановку Страсберга, которой стала пьеса Дж. Лоусона «История успеха» (премьера — 26 сентября 1932 года, 121 представление). Ее начали репетировать летом 1932 года в преддверии второго сезона театра.

Этот год был отмечен новым витком депрессии. Количество безработных достигло 15 миллионов, росла социальная напряженность. Зарботки тех, кто сохранил свою работу, сократились почти вдвое по сравнению с докризисным уровнем 1929 года. Жестокое подавление выступления ветеранов Первой мировой в июле 1932 года, обернувшееся сотнями жертв, стало шоком для всей нации. В этой атмосфере СССР воспринимался групповцами не только как театральная Мекка, это было место волнующего эксперимента по созданию нового мира. Чтение Маркса и Троцкого, социологической литературы американских авторов стало важной частью жизни молодого театра. Интерес к политической жизни, по словам Клёрмана, «словно лихорадил весь наш летний лагерь»¹. Страсберг притащил своего брата Артура, дантиста, подкованного в левых идеях, который читал вслух и комментировал «Капитал». Даже Стелла Адлер объявила о своей симпатии к марксистской идеологии (позже она шутила, что могла бы жить в любой коммунистической стране, если бы была

¹ Clurman H. The Fervent Years. P. 91.

там королевой¹). Страсберг извлек из этого повального (и противоречиво-поверхностного) увлечения политикой вполне внятные рекомендации для разработки характера персонажа. «Галстук, который носит мужчина, показывает, к какому социальному классу он относится и что он за человек»², — подчеркивал он, давая своим актерам новые задания.

Пьеса «История успеха» прослеживала жизнь амбициозного молодого парня Сола Гинсберга (Л. Адлер), который всеми правдами и неправдами пробивается наверх. Он заставляет своего босса, хозяина рекламной фирмы Раймонда Мерритта (Ф. Тоун), принять его в долю, потом женится на его любовнице. Давняя подруга Сола, Сара Глассман (С. Адлер), которая тайно влюблена в него, работает секретаршей в той же фирме. И с ужасом наблюдает растущий цинизм, жестокость и всепоглощающий эгоизм своего бывшего товарища, забвение им идеалов молодости. К третьему акту Сол уже богат, уважаем, но по-прежнему несчастен, чувствует себя нереализованным. Его попытка вернуть любовь Сары оборачивается сценой борьбы, во время которой Сара — случайно или намеренно, так и неясно, — стреляет в любимого. Умиравший Сол берет в руки пистолет, чтобы его смерть выглядела как самоубийство.

Трактовка финала пьесы вызвала серьезные дискуссии между автором и театром. Высоко ценя достоинства пьесы Лоусона, ее стилистическое новаторство, Страсберг и Клёрман не принимали пессимизма ее финала. Как и в случае с «Коннелли», показывая разложение общества и деградацию героев, «Груп» стремился дать надежду на лучшее. Социальный оптимизм был органически присущ театру, этому детищу «красных» тридцатых. Поэтому Страсберг просил автора ввести под финал пьесы жизнеутверждающий монолог Сары, верной своим моральным обязательствам, который сделал бы ее позитивной героиней пьесы. Но Джон Лоусон отказывался, и спор, возникший между автором пьесы и театром, лишний раз показывал, как сильно разнились убеждения людей, возраст которых отличался менее чем на десять лет, но которые принадлежали к разным эпохам — двадцатых и тридцатых. Лоусон был сформирован опытом, в который входили «и трагизм Первой мировой, и отчуждение и безрассудная веселость джазового десятилетия. Депрессия — добавившая к моральному хаосу, который он различал в американском обществе, хаос экономический — пугала его гораздо больше, чем участников “Груп”, увлеченных верой в строительство нового театра и захватывающие социальные идеи, которые они только начинали открывать»³.

В «Истории успеха» Страсберг не только занял наиболее сильных актеров «Груп», но и открыл их новые возможности. Лютер Адлер выявлял путь Сола от резкого, честолюбивого юнца до растерянного мужчины, которому за долгожданным финансовым успехом открывалась пугающая

¹ См.: *Smith W. Real Life Drama*. P. 96.

² *Strasberg L. [Group Theatre] // Stage Magazine*. 1932. September. Цит. по: *Smith W. Real Life Drama*. P. 96.

³ *Smith W. Real Life Drama*. P. 98.



Дж. Лоусон «История успеха». Театр «Груп», 1932. Сцены из спектакля.

Вверху: Сол Гинсберг — Л. Адлер, Сара Глассман — С. Адлер, Раймонд Мерритт —
Ф. Тоун (сидит), Агнес Картер — Д. Паттен

Внизу: Гарри Фишер — Р. Коллинс, Дина Маккейб — Р. Нельсон, Сол Гинсберг — Л. Адлер



Дж. Лоусон «История успеха». Театр «Групп», 1932.
Сара Глассман — С. Адлер, Агнес Картер — Д. Паттен

пустота, и делал это «со множеством точно наблюденных подробностей»¹. Стелла Адлер в роли Сары оказалась неожиданно трогательной, Страсбергу удалось сдержать ее открытый темперамент и выявить в исполнении актрисы неожиданные полутона. Франшо Тоун наделил обладающего чувством достоинства, но деморализованного Мерритта собственным виноватым смущением (оно было связано с его изменой «Групп» — Тоун подписал голливудский контракт и вскоре должен был уйти из театра). Моррис Карновски, играя банкира, чья преданность друзьям определялась сугубо финансовыми интересами, создавал портрет холодного и опасного человека. Небольшие роли были четко окрашены социально-экономической типажностью, исследование которой особенно интересовало Страсберга-педагога в этот момент.

Кроме того, в «Истории успеха» плодотворно продолжилось сотрудничество Страсберга с М. Гореликом. Его модернистски-аскетичные декорации были созданы под воздействием кубистической живописи Бракка, и зазор, который возникал между насыщенной психологической достоверностью существования актеров и стилизованным пространством,

¹ *Smith W. Real Life Drama. P. 101–102.*

создавал дополнительное эмоциональное напряжение. Этот художественный прием будет впоследствии использован и в других работах тандема режиссера и художника, найдя свое наиболее яркое выражение в сценографии «Людей в белом» (1934).

Рецензенты «Истории успеха» отмечали возросшее актерское мастерство коллектива, которое «предъявляло наилучшие результаты метода долгих летних репетиций театра “Груп”»¹. Почти все выделяли «точность, определенность и неистовство» игры Лютера Адлера; его работу называли «выдающимся исполнением, которое не раз заставляло трепетать зрителя»², и «одной из лучших актерских работ сегодняшнего театра»³. Высокие оценки выпали на долю «как всегда превосходного» Франшо Тоуна, хвалили Морриса Карновски. Отмечали неточность распределения Дороти Паттен⁴ на роль Агнес, соблазнительной блондинки, любовницы Мерритта, которую Сол отбивал у своего босса (актрисе явно не хватало огонька, заставляющего мужчин сражаться за нее). И все писали о «теплом, простом и живом» исполнении Сары Стеллой Адлер, а ее большой финальный монолог с умирающим Солом на коленях, произносимый с обезкураживающей эмоциональностью и техническим совершенством, вызывал восторг зрителей и профессионалов.

Актерская победа Стеллы Адлер в этом спектакле была также и серьезной победой Страсберга-режиссера и Страсберга-педагога, добытой, надо сказать, в непростом творческом противоборстве с актрисой. Ведь при распределении ролей в «Истории успеха» Адлер, поддерживаемая драматургом, претендовала на роль гламурной Агнес, и это назначение представлялось очевидным. Но режиссер понимал, что ему надо выигрывать финальное событие пьесы, и, кроме Адлер, другой актрисы необходимого темперамента и масштаба у него не было. Однако назначение Адлер на роль Сары хотя и одаривало ее финальным монологом, полным открытого темперамента, боли, отчаяния, надежды, но означало, что в течение всего спектакля актрисе, играющей тайно влюбленную в Сола Сару, приходилось скрывать свои чувства, таиться, страдать молча. Это было абсолютно чуждо актерской природе Адлер, роль Сары была для нее ролью на сопротивление. Первые репетиционные попытки оказались неубедительными. Вместо глубоко скрываемого внутреннего мира деликатной, прячущей от всех свое чувство к Солу героини, Адлер представляла «волка в овечьей шкуре». В какой-то момент стало ясно, что подход «я в предлагаемых обстоятельствах» применительно к Адлер здесь не

¹ [Success Story, clipping] // Commonweal. 1932. 12 Oct.

² Benchley R. [Success Story] // The New Yorker. 1932. 8 Oct.

³ Gabriel G. Success Story: The Group Theatre Begins With a Powerful New Lawson Play // NY American. 1932. 22 Sept.

⁴ Дороти Паттен (Dorothy Patten, 1905–1975) — родилась в богатой южной семье (Чаттануга, Теннесси), начинала в «Гилд», в «Груп» с 1931 по 1936 год, а также в 1940 году. В 1948 году унаследовала состояние в несколько миллионов и с тех пор занималась культурой и благотворительностью в родном штате. В 1950–1960-е изредка снималась на телевидении.



Дж. Лоусон «История успеха». Театр «Груп», 1932. Сол Гинсберг — Л. Адлер, Сара Глассман — С. Адлер

срабатывает. На одной из репетиций, когда Страсберг пытался добиться, чтобы Сара — Адлер не выявляла свою любовь к Солу, прятала ее, актриса взорвалась: «Ли, когда я люблю, я люблю, и все тут!» И тогда Страсберг, как когда-то в «Эсфири», опять обратился к опыту Вахтангова и вместо «я в предлагаемых обстоятельствах» Станиславского, воспользовался принципом *подстановки*.

Вопрос был поставлен следующим образом: что могло бы мотивировать актрису вести себя так, как написано в пьесе? Страсберг попросил Адлер вспомнить, были ли в ее жизни ситуации, когда она *не могла* дать волю возникшему в ней горячему любовному чувству, назревающему чувственному влечению.

Память актрисы предъявила ситуацию, когда она плыла на корабле из Америки в Европу. Могущий вспыхнуть роман так и не вспыхнул из-за того, что оба — и Адлер, и ее спутник — понимали, что путешествие кончится через восемь дней и обоих закрутит обычная жизнь. Разгорающиеся чувства были сублимированы в прогулках по палубе, долгих разговорах. Двое вдыхали соленый морской воздух, слегка качающаяся палуба словно уходила из-под ног, и все было словно на грани.

Именно в это воспоминание актрисы и вцепился педагог Страсберг. Выполнение упражнения на эмоциональную память было сосредоточено на *памяти ощущений*, связанных с морским солоноватым ветром, древесиной корабельной палубы, неустойчивостью походки и тем ощущением внутренней качки, которая словно остается с человеком после долго-

го плавания, даже когда он сходит с корабля.

Такая *подстановка* личного опыта актрисы под предлагаемые обстоятельства пьесы дала впечатляющий результат. Сдержанное, закрытое поведение Сары — Адлер в первых двух актах стало правдивым и объемным, оно словно наполнилось внутренним влечением, неразделенным чувством к Солу. И тем неожиданнее оказывался взрыв последнего акта и библейский масштаб трагического монолога любящей женщины с убитым ею любимым на руках. Опираясь на документальный рассказ о британском солдате Первой мировой войны, который, не выдержав потрясений, вдруг заговорил на языке своих предков времен чосеровской Англии, Адлер в своем плачепричитании переходила на идиш и древнееврейский, в обрывках ее ошеломляющего стога слышались и песнь Соломона, и мольба доисторических людей. «Свидетели потрясающей игры Адлер понимали, что не скоро можно будет увидеть что-либо подобное»¹, — вспоминал Бобби Льюис. Недаром многие знаменитые актеры, и среди них Р. Чаттертон, Ф. Брайс, а также английский драматург Н. Коурд, часто специально приезжали в театр на последний акт спектакля лишь для того, чтобы увидеть эту сцену еще и еще раз, и уходили потрясенные виртуозностью и искренностью работы Адлер².

Так в «Истории успеха» Стелла Адлер сыграла одну из лучших и объемнейших ролей своей актерской биографии. Убедительность методологии Страсберга, эффективность приема подстановки в этом примере была столь наглядна, что историю работы Адлер над ролью Сары вспоминают почти все рассказывающие о Методе³.

При этом отклики прессы на «Историю успеха» наглядно отразили конфликтность существования «Групп» в бродвейском окружении. Несмотря на высокую оценку всех актерских работ, пресса словно не замечала



Дж. Лоусон «История успеха». Театр «Групп», 1932.
Дина Маккейб — Р. Нельсон, Агнес Картер — Д. Паттен

¹ Lewis R. Slings and Arrows. P. 78.

² См.: Gordon M. Stanislavsky in America. P. 55.

³ Сам Страсберг пишет об этом в: Strasberg L. A Dream of Passion. P. 87–88.



Дж. Лоусон «История успеха». Театр «Груп», 1932.
Сара Глассман — С. Адлер

связи между качеством исполнения и приверженностью актеров основной идее пьесы. Более того, рецензии буквально отговаривали зрителей от посещения спектакля — ведущие критики почти единогласно не приняли страстного «обвинения ценностей американского общества» в пьесе Дж. Лоусона, ведь «идея театра как публичной арены для социального высказывания и интеллектуальных дебатов была не просто чужда бродвейским обозревателям, но подлежала анафеме. Театр для них был местом для развлечения, и они оценивали достоинства пьесы с точки зрения ее развлекательного потенциала»¹. В развернувшейся после выхода спектакля дискуссии Клёрман отмечал, что почти невозможно защищать спектакль от критиков, игнорирующих основную социальную мысль спектакля и высказывающих лишь отдельные эстетические суждения. «Наши критики всесильны, потому что, в отличие от других людей, они ни во что не верят!» — хлестко сформулировал корень разногласий Клёрман².

Но борьба вокруг «Истории успеха» имела не только академический или театроведческий характер. Неблагоприятные отзывы критиков о пьесе Лоусона (одновременно отмечающие мастерство актеров Страсберга!) отталкивали зрителя от спектакля и поставили его на грань финансового краха. Казалось, новая работа театра не выдержит и десятка представлений. И тогда актеры и режиссеры «Груп» начали борьбу за свое детище.

Несмотря на скудость финансовых резервов «Груп», были выпущены дополнительные афиши, акцентирующие роль Лютера Адлера, чья работа была так высоко оценена критикой (театр сознательно пошел на необходимое нарушение собственной политики отсутствия звезд — решалась судьба спектакля, общего дела). Актеры стали распространять бесплатные билеты, чтобы заполнить зал, — театр не без основания надеялся, что демократический зритель сможет создать молву, противо-

¹ Smith W. Real Life Drama. P. 109.

² Clurman H. The Fervent Years. P. 100.

борствующую мнению прессы. Были введены дополнительные скидки для группового посещения, была выпущена радиопередача с пятнадцатиминутным отрывком из спектакля. Наконец, через двадцать дней после выпуска спектакля 16 октября 1932 года была организована встреча со зрителями и прессой (первая из целой серии встреч с подписчиками «Груп»), на котором присутствовала вся труппа, художник Горелик, драматург Лоусон и даже... главный машинист театра. Проявление солидарности рабочих сцены с творческим делом в особенности потрясло газетчиков, ведь осветители, необходимые для проведения этого мероприятия, пришли в театр вечером в воскресенье — обычно мертвое время для Бродвея¹.

Удивленные репортеры также обратили внимание на изменение зрительской аудитории «Истории успеха». Зал театра наполнила «странная публика, включая “очкариков-интеллектуалов”, которых так сильно интересуют пьесы протеста»², отмечали большое количество зрителей из Ист-Сайда. Именно эти зрители проявляли невероятную активность при обсуждении спектакля, порой они перехватывали инициативу и сами отвечали на вопросы, адресованные актерам, и в зрительном зале возникали жаркие дискуссии.

Чаши весов заколебались, но через пару недель, в самый острый момент борьбы за судьбу спектакля последовал еще один удар. Продюсер Л. Шуберт потребовал (в обход договора!) получения всех денег, входящих в кассу, чтобы в первую очередь покрыть свой вклад в постановку. И хотя это означало, что актеры некоторое время не смогут получать зарплату в полном объеме, общим решением «Груп» пошли и на это — самое главное было сохранить спектакль. Лютер Адлер невесело шутил, что он, пожалуй, стал единственной звездой Бродвея, которая получает всего 7 долларов в неделю (для сравнения, в предыдущем сезоне ведущие актеры «Дома Коннелли» получали по 300 долларов в неделю).

Никогда до этого бродвейские актеры не принимали участия в организационных действиях по спасению прокатной судьбы спектакля, выражающего их убеждения. Более того, весь период, что решалась прокатная судьба «Истории успеха», театр словно наращивал активность. Продолжалась профессиональная учеба труппы: Г. Клёрман вел начатые летом занятия по мастерству актера, Х. Тамирис — классы движения, сами актеры вели экспериментальную работу над этюдами-импровизациями. И это стало еще одним свидетельством нового профессионального самосознания актеров «Груп», их высокого боевого духа.

Беспрецедентные усилия всех работников «Груп» увенчались успехом. Зритель, узнав об истинном лице спектакля, пошел в театр, и «История успеха» была сыграна 121 раз, поистине став историей возмужания труппы, историей ее морального успеха.

¹ См.: *Smith W. Real Life Drama*. P. 111.

² [Success Story, clipping] // *New York Sun*. 1932. 28 Sept.

«Люди в белом»: первый хит театра «Груп»

Репетиции следующего спектакля Страсберга в «Груп» начались в момент, когда театр вновь оказался в сложнейшем положении. После провала «Длинной ночи» Д. Пауэлл (преьера — 17 января 1933 года, 4 представления), которую ставила Ч. Кроуфорд¹, отсутствие достойных пьес в портфеле театра заставило Страсберга и его товарищей-директоров закрыть сезон 1932/33 года в январе 1933 года и отпустить актеров для участия в спектаклях коммерческих театров. В середине всего лишь второго сезона театра над «Груп» нависла опасность прекращения его существования. Прорабатывались варианты перемещения базы театра в Бостон или Чикаго, был создан Актерский комитет «Груп» — актеры все активнее включались в организационную деятельность театра. Но при всех финансовых сложностях приоритетом подготовительной работы дирекции театра было сохранение летнего репетиционно-учебного сбора труппы. В 1933 году он был спланирован в местечке Грин Мэншнс, и именно там предстояло подготовить спектакль к открытию третьего сезона. Пятым спектаклем Страсберга в «Груп» должна была стать пьеса «Люди в белом» С. Кингсли.

Репетиции многонаселенной пьесы Кингсли стали центром летней работы «Груп». «Люди в белом» рассказывали историю молодого хирурга, который разрывается между своим призванием, несущим спасение людям, и любовью к невесте из высшего общества, не разделяющей его интересов. Сюжет не слишком оригинальный, ставший основой не одной мелодрамы. Но Страсберг увидел принципиально сильную сторону текста Кингсли — детальное знание автором профессиональной жизни своих героев. Пьеса Кингсли, «созданная в традициях ибсеновской социально-аналитической драмы»², оказалась своего рода предтечей документально-производственного направления американской литературы, создатели которого, прежде чем писать о людях определенной профессии, досконально изучали суть их работы и в своих произведениях приоткрывали читателям и зрителям механизмы функционирования различных институтов — будь то аэропорт, отель или клиника³.

Точно так же и Кингсли, уговорив своих друзей-интернов из госпиталя Св. Георга выдать его за студента-медика, провел несколько месяцев в их профессиональном сообществе. Он был свидетелем нескольких операций, подобных той, которая произойдет в кульминации пьесы, принимал

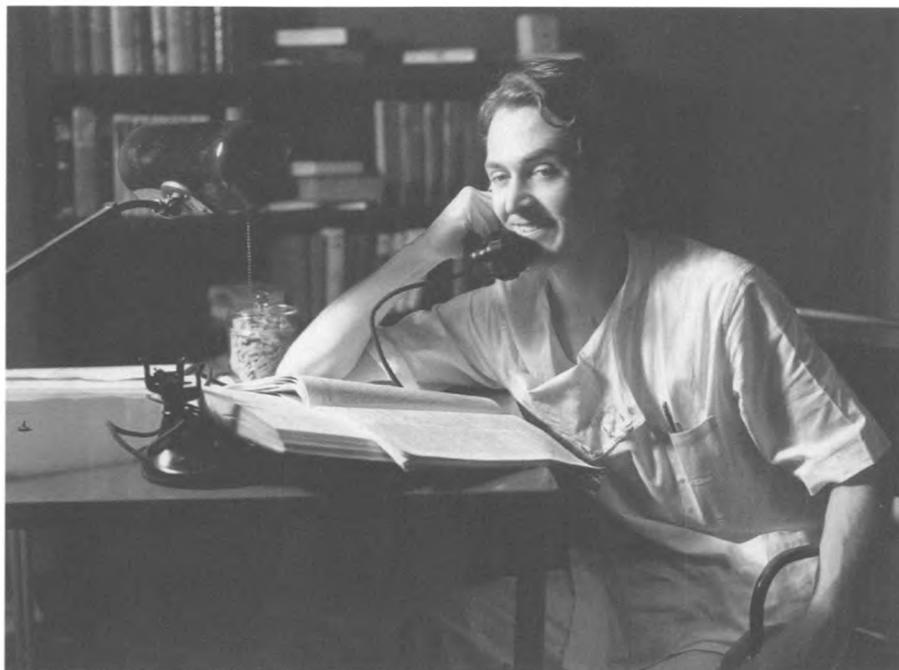
¹ В неудаче этого спектакля сыграли роль неуверенность Ч. Кроуфорд как режиссера и попытка наделять комедию положений чрезмерно подробными переживаниями ее героев, т. е. не был разрешен вопрос соотношения актерской техники, предложенной Страсбергом и уже разделяемой большинством труппы, с жанром спектакля.

² Ступников И. В., Любимова Е. Н. Сценическое искусство США // История западноевропейского театра: В 8 т. Т. 8. С. 220.

³ Классикой жанра производственного романа являются «Аэропорт» и «Отель» Артура Хейли (1920–2004).



С. Кингсли «Люди в белом». Театр «Групп», 1933. Сцены из спектакля



С. Кингсли «Люди в белом». Театр «Групп», 1933. Сцены из спектакля.
Вверху: Фергюсон — А. Киркланд. Внизу: Санитар — Э. Казан, д-р Врен — С. Майснер,
Фергюсон — А. Киркланд, Лора — М. Баркер, Барбара — Ф. Бранд (на каталке)

участие в обходах профессоров, танцевал на вечеринках, где любимым напитком был лабораторный спирт с элем и содовой. Он подмечал характерные особенности медицинского братства перегруженных работой врачей и сестер, осознающих, что каждую минуту в их руках сходятся нити жизни и смерти пациентов. Его записная книжка обогащалась примерами того горького, а порой раблезианского юмора, которым во все времена славились служители Гиппократы.

Пьеса была словно создана для развития актерской техники «Груп», творческие подходы драматурга оказались более чем созвучны методологии Страсберга-режиссера, уже не раз приступавшего к освоению драматургического материала через актерские наблюдения.

И нет ничего удивительного, что репетиции спектакля начались не с работы над текстом пьесы, а с изучения самой жизни, за этим текстом стоящей. Актеры словно повторяли путь, уже пройденный автором, — посещали госпитали и больницы, присутствовали на операциях, незаметно сидели в очередях рядом с больными и родственниками, ожидающими вердикта врачей, учились процедурам предоперационной стерилизации хирургического инструмента.

Кроме того в течение первых пяти недель репетиций шли непрерывные этюды-импровизации. Страсберг был неистощим на создание ситуаций, которые давали актерам почувствовать, что значит быть врачом, обладающим почти божественной властью над пациентом, или медсестрой, на попечении которой с десятков тяжелобольных и страдающих людей. Питательной почвой для этих этюдов были как наблюдения, сделанные в госпитале, так и собственная эмоциональная память. С. Кингсли вспоминал, что за первые три недели репетиций он услышал не более дюжины своих строк. Однако после вполне объяснимого недовольства молодой драматург понял, что актеры «Груп» этюдами пробиваются к достоверности жизни своих персонажей, добиваются того же, что было главным и для него самого при создании пьесы, — подлинности происходящего.

Кульминацией спектакля — и в сюжетном, и в эстетическом плане — стала сцена, где молодой доктор Фергюсон (А. Киркланд) проводит операцию по спасению медсестры (Ф. Бранд), с которой у него в свое время был роман. Именно этой сцене было посвящено наибольшее количество этюдов. Страсберг и его актеры начали с детального изучения процесса подготовки и проведения операции, потом стали экспериментировать с атмосферой сцены и ее ритмами. Среди множества этюдов выделялись два полярных — торжественно-медленная операция под Седьмую симфонию Бетховена, превращавшая работу хирургов в мрачный ритуал борьбы жизни и смерти, и феерически быстрая операция в духе комедии дель арте, проводимая под мелодии «Парижской жизни» Оффенбаха. Включение ни той, ни другой музыки в окончательный спектакль не планировалось, но такими этюдами Страсберг заставлял актеров прочувствовать атмосферу сцены, понять ее слагаемые, осознать удельный вес и смысл каждого жеста.



Игровые этюды к спектаклю «Люди в белом». Театр «Групп», 1933.
Ф. Бранд, А. Киркланд, Дж. Э. Бромберг

После того как в ходе тщательных репетиций партитура физических действий этой безмолвной сцены была окончательно зафиксирована, актеры повторяли ее «почти с религиозным рвением — за три месяца она репетировалась не менее сотни раз»¹. Каждый исполнитель отдельно отработывал свои действия, и «в течение шести недель, — вспоминала Дороти Паттен (Главная медсестра), — каждый из нас, кто играл врача или медсестру, прежде чем идти на завтрак, ежедневно проходил последовательность всей пантомимической сцены. И к концу этого времени мы могли проделать всю эту рутинную процедуру и с завязанными глазами, и в обратном порядке, и даже, кажется, во сне»². Неудивительно, что местные жители перешептывались, что кое-кто из актеров сошел с ума, ведь некоторые из них видели Джо Бромберга (Главного врача), который в одиночестве делал упражнения с воображаемыми пинцетами и скальпелем на опушке леса.

Не меньшее внимание Страсберг-режиссер уделял постановочной форме будущего спектакля. Актеры скоро заметили, что «Страсберг ставил пьесу с уверенностью и силой воображения, превосходящими его предыдущие значительные работы»³. Он смело создавал специфический

¹ *Smith W. Real Life Drama. P. 141.*

² *Patten D. Autobiographical Sketch. Цит. по: Ibidem. P. 141–142.*

³ *Smith W. Real Life Drama. P. 140.*

язык данной постановки, где скрупулезная достоверность соседствовала с образным возвышенным решением ряда сцен. Как обычно, сценография М. Горелика, с которым у Страсберга было тесное художественное взаимопонимание, поддерживала замысел режиссера.

«Ремарки пьесы предлагали натуралистический подход к мизансценированию, но ни режиссер, ни художник не имели желания просто воссоздать реалии операционной комнаты, напротив, они намеревались возвысить документальность пьесы»¹, — пишет исследователь творчества М. Горелика. В словосочетании *анатомический театр* внимание Страсберга и его художника привлекало не первое, а второе слово. Они искали *суть* процесса операции, отвергая ее буквально-фотографический показ.

В их сценографическом решении главным стала перспектива бесконечного больничного коридора, которая давала обобщенный образ всей постановки. Она создавала впечатление, что каждая из подробно играемых сцен (интерьеры отдельных мест действия выезжали на платформах, движущихся параллельно рампе) разворачивается на фоне других больничных палат, других историй, других страданий. Ничего в декорации не было буквально-реалистичным, М. Горелик справедливо утверждал, что «воспроизведение на сцене знакомых мест действия столь же не необходимо, сколь и невыразительно»². В его сценографии голубые — вопреки ожидаемым белым — глянцево-стены придавали всему пространству некую стерильность и эфемерность. На этом фоне особенно выразительно читался точно отобранный подлинный реквизит, включая купленные в медицинском магазине настоящие хирургические инструменты. «Взаимодействие между абстрактностью и реализмом давало декорации мистическое качество, визуально подчеркивая драматизм и благородство профессии хирургов»³.

Особое внимание уделялось световой партитуре операционной сцены. По требованию Страсберга был увеличен парк световых приборов;



Игровые этюды к спектаклю «Люди в белом». Театр «Групп», 1933. А. Киркланд, Дж. Э. Бромберг

¹ Fletcher A. Rediscovering Mordecai Gorelik: Scene Design and the American Theatre. Southern Illinois University Press, 2009. P. 120.

² Gorelik M. [Group Theatre] // New York Herald Tribune. 1932. 14 Jan.

³ Smith W. Real Life Drama. P. 148.

и хирургический стол, на котором лежала умирающая медсестра, частично перекрываемый для зрителя фигурами врачей и медсестер, сиял так, словно сам излучал свет. Кроме того, движущиеся фигуры врачей пересекали лучи света, идущие параллельно рампе, и создавали напряженное визуальное противостояние ярко освещенных зон и резкой тени, света и тьмы. Напряжение сцены возрастало с каждой минутой — процедура мытья рук, казавшаяся бесконечной и пугающей, затем подготовка врачебных масок, целый ритуал их надевания... Финальной репликой второго акта, которой и завершалась сцена подготовки к операции, была сухая фраза поднявшего руки врача: «Скальпель». Репетируя этот момент, Страсберг потребовал еще большего увеличения яркости света, концентрирующего внимание всего зрительного зала на узком лезвии. Но все попытки осветителей создать локально направленный свет были тщетны, пока уже перед прогоном Черил Кроуфорд не побежала на улицу и не купила в соседнем магазине маленькую лампу на изогнутой подставке. Ее удалось спрятать за фигурой одного из ассистентов хирурга, и в тот момент, когда оперирующий врач произносил свою реплику, этот актер незаметно включал лампу, направленную с короткого расстояния прямо на металлическое лезвие. Эффект был ошеломляющий, «словно происходил болезненный надрез скальпелем»¹.

Одна из первых газетных рецензий откликнулась на спектакль заголовком «Превосходное сочетание мастерства: драматург, режиссер и сценограф достигли гармоничного результата»². А историк театра справедливо указывает, что «репетиции Страсберга и его режиссура эпизода операции стали легендарными; эта сцена описывается как “балетная”, как “ритуал”»³. И еще: «Страсбергу и Горелику недоставало словаря, которому еще предстояло возникнуть в американском театроведении, но их совместная работа над “Людьми в белом” отмечена началом использования понятий “вызывающий веру” [believability], “истинный” [real], “ритуал” [rithual]... вносящими вклад в серьезный разговор о парадигматическом сдвиге в американском театре от “реализма” к “подлинности”»⁴.

Думается, это интересное замечание американского исследователя, ставящее режиссерское и педагогическое творчество Страсберга в контекст истории американского театра, более чем важно для понимания режиссерских принципов Страсберга. Его «реализм» не есть фотографический с оттенком мелодраматизма реализм Беласко и, несмотря на левацкую ориентацию, не есть реализм социалистический. Это реализм, идущий прежде всего от *подлинности* актерского существования, подлинности,

¹ Crawford C. One Naked Individual. My Fifty Years in the Theatre. P. 65.

² Garland R. Fine Blend of Craft in “Men in White”: Dramatist, Director and Set-Designer Get Harmonious Result // World Telegram. Цит. no: Fletcher A. Rediscovering Mordecai Gorelik: Scene Design and the American Theatre. P. 121.

³ Цит. no: Ibidem. P. 120.

⁴ Цит. no: Ibidem.



С. Кингсли «Люди в белом». Театр «Групп», 1933.

Слева: Фергюсон — А. Киркланд, Главный врач — Дж. Э. Бромберг.

Справа: Мери — Д. Паттен, Главный врач — Дж. Э. Бромберг

которая может быть реализована в самых разных жанровых и стилистических формах.

Спектакль «Люди в белом» не только оказался важным этапом в развитии постановочного мышления Страсберга и открытием им новых приемов внешней выразительности, но и способствовал углублению его методологии работы с актером.

Характерным примером этого явилась работа режиссера с Джо Бромбергом, который играл Главного врача. Внушительная фактура, обаяние и человеческая цельность актера послужили основанием для назначения на эту роль, но с первых же репетиций Страсберг натолкнулся на то, что Бромбергу, до этого чаще исполнявшему комические роли, не хватало внутренней значительности, властности. Хирург Бромберга попросту не внушал доверия, и, по замечанию С. Кингсли, «такому врачу он и мизинец не позволил бы оперировать». Было ясно, что впрямую указывать актеру на такой недостаток было непродуктивно, требование быть «значительнее» могло привести либо к наигрышу, либо к сценическому зажиму. И тогда Страсберг предложил Бромбергу провести всю роль, имея дополнительное внутреннее приспособление (adjustment), — он тайно попросил

актера представить, что он агент ФБР, которому поручено выявить наличие скрытых коммунистов в театре «Груп»¹.

Такое неожиданное приспособление (неведомое партнерам и никоим образом не вытекающее из предлагаемых обстоятельств пьесы!) дало заметный результат и, как вспоминает Страсберг, «сообщило странное, новое качество, соответствующее характеру персонажа»². Принцип *подстановки*, который Страсберг ранее уже использовал взамен «если бы» Станиславского и в «Эсфири», и в «Истории успеха», продолжал доказывать свою плодотворность.

Постановка «Людей в белом» заставила Страсберга по-новому взглянуть и на проблему соотношения внутренней правды актера и внешнего ее выражения. Роль молодого врача исполнял в спектакле Александр (Билли) Киркланд³, актер для театра «Груп» новый, заменивший в ролях героев уехавшего в Голливуд Ф. Тоуна. Для него упражнения на эмоциональную память были внове, и он занимался ими с усердием неопита. При этом актер слишком буквально воспринял тезис Страсберга, что поведение на сцене должно отражать сегодняшний эмоциональный градус исполнителя. А потому в сцене с медсестрой, когда его герой сетовал, что «сыт по горло» и что ему все надоело до предела, актер не всегда делал энергичный жест рукой у горла, утвержденный в предыдущих пробах. Когда Страсберг сделал замечание, Киркланд пытался объяснить, что действует согласно внутреннему ощущению сегодняшней правды: «Я не всегда чувствую, что сыт по горло». На это наивное и примитивизирующее изложение его же собственных тезисов взорвавшийся Страсберг прокричал, что ему нет дела, досюда (жест у груди) или досюда (жест ниже пояса) чувствует сегодня актер, и если Киркланд будет делать правильный жест, то он и внутри будет чувствовать себя правильно!⁴ Примечательное замечание, если учесть, что до личной встречи Страсберга с Мейерхольдом и знакомства с биомеханическим принципом «побежал, а потому испугался» оставался еще год.

Но все же главным подходом Страсберга к достижению наполненности актерского существования оставалось упражнение на эмоциональ-

¹ Дальнейший ход американской истории придал воспоминаниям об этом *репетиционном* приеме «Груп» 1930-х оттенок черной иронии. Ведь в 1950-е годы многие из актеров театра, как состоявшие, так и не состоявшие в свое время в компартии, будут вынуждены не в своем воображении, а в реальности иметь дело с ФБР и предстанут перед Комиссией по расследованию антиамериканской деятельности, возглавляемой сенатором Маккарти, а сотрудничество Элиа Казана с этой комиссией приведет к многолетнему бойкоту режиссера со стороны его бывших коллег и многих деятелей американской культуры.

² *Strasberg L. A Dream of Passion. P. 89.*

³ Александр (Билли) Киркланд (William Alexander Kirkland, 1901–1986) — актер на ампулу героев, режиссер, автор рассказов. В 1930 году играл Беляева в спектакле «Месяц в деревне» Р. Мамуляна в «Гилд» (Наталья Петровна — Алла Назимова), в «Груп» с 1933 по 1936 год, после — играл и ставил на Бродвее. Много снимался в кино, в особенности в 1930-е годы. С 1960-х отошел от театральной и кинодеятельности.

⁴ См.: *Smith W. Real Life Drama. P. 143.*



С. Кингсли «Люди в белом». Театр «Групп», 1933. Сцена подготовки к операции

ную память. Однако к лету 1933 года труппа «Групп» была уже неоднородна в своем отношении к этому базовому для Страсберга подходу. Большинство систематически и азартно занимались этой внутренней работой, меньшинство (С. Адлер, М. Баркер, Ф. Бранд и др.) сомневались в путях, которыми Страсберг подключал аффективную память к работе актера над ролью. «Предполагалось, что, когда я сижу в объятиях Билли Киркланда в любовной сцене, я должна была делать упражнение на память ощущений какого-то замечательного вечера, который я провела в итальянском Сорренто, — рассказывала Маргарет Баркер впоследствии, вольно или невольно, но искажая суть заданий Страсберга¹. — Это было глупо! Это выбивало меня из реальности пьесы»². Конечно, любые поздние разговоры о неприятии упражнения на эмоциональную память неизбежно окрашены конфликтом 1934 года, в котором Адлер бросит вызов методологии Страсберга. Но справедливости ради необходимо отметить, что уже с первых лет «Групп» не все актеры органично воспринимали это упражнение, многие чрезмерно «защипывались на нем»³.

К концу репетиционного периода «Людей в белом», несмотря на то, что часть актеров изначально была невысокого мнения о пьесе, полагая

¹ Методика выполнения упражнения на эмоциональную память будет подробно изложена в четвертой части книги.

² *Barker M.* Interview to W. Smith. Цит. по: *Smith W.* *Real Life Drama*. P. 143.

³ *Brand Ph.* Interview to W. Smith. Цит. по: *Ibidem*. P. 144.



С. Кингсли «Люди в белом». Театр «Груп», 1933.

Главный врач — Дж. Э. Бромберг, Фергюсон — А. Киркланд, М-р Хадсон — А. Смит

ее слишком традиционной, групповцы не могли не осознавать, что создают нечто значительное, что постановка Страсберга не только высветляет все театральные достоинства драматургического материала, но и возвышает его до серьезного разговора о служении обществу. Однако последний прогон перед отъездом в Нью-Йорк вызвал определенную тревогу. Несмотря на детальность разработки жизни персонажей и эмоциональную погруженность актеров, что-то не давалось в атмосфере пьесы, над которой режиссер и актеры столь скрупулезно работали все лето.

Подсказка пришла от Черил Кроуфорд, которая обратила внимание, что «актеры, игравшие докторов и медсестер, привнесли собственное эмоциональное сопереживание страданиям пациентов вместо необходимой профессиональной беспристрастности, с которой действуют опытные медики-профессионалы»¹. Актеры были так захвачены высокой драмой жизни и смерти и так «переживали», что это переставало заражать зрителя. Осознание этой проблемы позволило легко перевести эти чувства актеров во второй план роли, оставив на поверхности четкую, холодную профессиональную работу врачей и медсестер. В последующих репетициях Страсберг дал актерам «профессиональное» приспособление, связанное

¹ Crawford C. One Naked Individual: My Fifty Years in the Theatre. P. 64.



С. Кингсли «Люди в белом». Театр «Групп», 1933.
Фергюсон — А. Киркланд, Главный врач — Дж. Э. Бромберг

с постоянным ощущением объема предстоящей работы. В сценах с пациентами, которые до этого казались затянутыми, врачи и медсестры стали двигаться и говорить быстро, порой отрывисто, словно торопясь к следующему больному. Их уверенность, волевое обращение с пациентами стало контрастировать со сценами, где они переживали свои личные проблемы и оказывались столь же беззащитными. Стоит ли говорить, что это привело к появлению объема, даже трагического измерения многих ролей.

Перед самой премьерой по настоянию Страсберга было изменено название пьесы — отказавшись от первоначального «Кризис» в пользу «Люди в белом», театр сдвигал акцент с сюжетного момента на самих персонажей драмы, на их профессию. Изменился и финал. В авторском варианте невеста Фергюсона бросала его и молодой врач после неудачной операции, закончившейся смертью медсестры, оставался один на сцене. Страсберг попросил Кингсли добавить несколько строк, и в новом финале после небольшой паузы, когда Фергюсон сидел в горьком одиночестве, раздавался телефонный звонок. В трубке звучал напуганный голос матери, чьего сына доставили в госпиталь. И молодой врач, скрывая собственные слезы, начинал говорить с плачущей женщиной, убеждал ее, что все будет хорошо, что ее сын будет жить... Так финальным режиссерским акцентом Страсберг подчеркивал не страдания Фергюсона, а его

решимость продолжать работу и исполнять свой нелегкий профессиональный долг.

Постановка «Люди в белом» (преьера — 26 сентября 1933 года) оказалась не просто творческой удачей театра «Групп». Спектакль стал хитом Бродвея, пресса наперебой хвалила актеров и режиссера. Критики отмечали «великолепную театральность и художественную целостность режиссуры, игры актеров и сценографии»¹. Сцену операции превозносили за «единое воздействие звуковой и световой партитуры, которому не найти равного в американском ансамблевом искусстве»², и с тех пор она вошла в учебники истории американского театра. Уже через полтора месяца после премьеры киностудия MGM купила права на постановку фильма³. Единодушие зрителей и критиков было связано и с тем, что спектакль точно выразил свое время. Тема служения высоким идеалам гуманности, ярко звучавшая в постановке «Групп», совпадала с настроением американцев, стремящихся преодолеть депрессию, была созвучна Новому курсу, только что провозглашенному президентом Рузвельтом⁴.

«Люди в белом» ежедневно шли на Бродвее в течение почти десяти месяцев, последний, 311-й спектакль был показан в августе 1934 года, а осенью того же года пьесу Кингсли продолжили играть в Бостоне⁵.

Долгий прокат спектакля принес относительное финансовое благополучие изголодавшимся групповцам, но поставил ряд творческих проблем, ранее им незнакомых. Важнейшей было сохранение сиюминутности и свежести исполнения при таком длительном ежедневном показе. Теоретически выполнение упражнений на аффективную память должно было воскрешать те эмоции, которые бы сделали каждый спектакль подлинным. На практике многие актеры обнаружили, что результативность этих упражнений уменьшается, воспоминания «срабатываются». Для поддержания творческого внимания в ход пошли импровизации — слегка изменяя свои реплики, добивались естественности речи и ответов партнеров. Бобби Льюис, чей комический персонаж пел в одной из сцен, периодически менял свои песенки. Дж. Бромберг и А. Киркланд, роли которых были намного больше, разрабатывали варианты сцен — слегка меняли

¹ Цит. по: *Smith W. Real Life Drama*. P. 150.

² *Ibidem*.

³ Фильм «Люди в белом», выпущенный в 1934 году, был снят Ричардом Болеславским. Главную роль врача Фергюсона исполнял Кларк Гейбл, среди кандидатов на роль одно время был Франшо Тоун. Когда съемки фильма были закончены, постановка театра «Групп» еще шла в Нью-Йорке, поэтому выход фильма на экран был отложен до конца проката спектакля. Так учитель и ученик — кинорежиссер Болеславский и театральный режиссер Страсберг — неожиданно столкнулись в борьбе за зрителя.

⁴ «Новый курс» — система мероприятий администрации президента Ф. Рузвельта в 1933–1939 годы, направленная на ликвидацию последствий Великой депрессии и решение социальных проблем. Сочетала меры по усилению государственного регулирования экономики с реформами в социальной области.

⁵ С учетом спектаклей в Бостоне осенью 1934 года спектакль «Люди в белом» выдержал 351 представление.

отношение друг к другу, варьировали голосовую тональность, предлагали изменения мизансцен, и количество таких вариаций доходило до десятка. Стоит подчеркнуть, что речь здесь идет не о примитивном растаскивании актерами премьерной формы спектакля — американские актеры, отличающиеся повышенной дисциплиной и уважением к режиссерскому рисунку, искали то, что полвека спустя режиссер Марк Захаров назовет *коридором роли* (заменяя этим понятием идею сквозного действия роли)¹.

«Люди в белом» принесли Страсбергу и его подходам к актерскому творчеству устойчивое признание в профессиональном театральном мире. «Методы и теории актерской техники, практикуемые в труппе, имеют корни в философии и творческих убеждениях Страсберга», — подчеркивал рецензент “New York Sun”². Во многих газетах Страсберга называли «создателем общей актерской техники труппы» и с уважением приводили его аргументацию о принципах актерского творчества³. Именно поэтому Г. Клэрман в статье, написанной вскоре после премьеры, утверждал, что особое значение постановки «Люди в белом» состояло в том, что она впервые предъявила актерскую технику театра «Груп» в популярном кассовом спектакле и тем самым сделала ее *предметом всеобщего внимания*⁴. Повышенный интерес к актерской технике «Груп» сказался и в том, что начиная с сезона 1933/34 года его актеров стали приглашать в различные школы и кружки. Преподавая там, они активно передавали методологию системы Станиславского в интерпретации Страсберга новому поколению актеров американского театра.

Впервые за три года жизни групповцы наслаждались полным успехом — творческим, методологическим, коммерческим.

«Аристократка»: неудача с последствиями

Параллельно с прокатом «Людей в белом» Страсберг приступил к репетициям новой пьесы Дж. Лоусона «Аристократка» (премьера — 22 марта 1934 года, 12 представлений). Пьеса повествовала о любви состоятельной женщины и богемного писателя радикальных взглядов и своей противоречивостью и смазанностью композиции в первую очередь откровенно отражала смятение в настроениях и взглядах самого автора. Для Лоусона это время было «концом жизни отчаявшегося бунтаря из среднего класса, ищущего романтических решений»⁵. Сошедшая после двенадцати представлений постановка (пожалуй, первая серьезная неудача Страсберга как режиссера) вряд ли бы заслуживала внимательного анализа, если бы не тот факт, что через полгода сам К. С. Станиславский

¹ См.: Захаров М. А. Контакты на разных уровнях. М., 1988. С. 215.

² [Men in White, A Play by Sidney Kingsley] // New York Sun. 1933. 14 Dec.

³ См.: Smith W. Real Life Drama. P. 151.

⁴ См.: Clurman H. [Group Theatre] // Daily Worker. 1933. 3 Oct.

⁵ Цит. по: Smith W. Real Life Drama. P. 164.

будет работать со Стеллой Адлер именно над ролью из «Аристократки». Поэтому стоит рассмотреть причины творческой неудачи и Страсберга, и Адлер при постановке этой пьесы.

Прежде всего они связаны с назначением Стеллы Адлер на роль аристократки Гвен — «дочери умирающего класса», как ее характеризует авторский комментарий. Английское название пьесы “Gentlewoman” в дословном переводе означает — «Женщина благородного происхождения», «Аристократка», но его восприятие расширяется за счет смысла первой части составного слова *gentlewoman*: *gentle* — благовоспитанная, тихая, кроткая, что так мало напоминало Стеллу Адлер. Многим в «Груп» казалось, что гораздо более очевидной кандидаткой на эту роль была Юнис Стоддарт и что Адлер получила ее по нетворческим причинам¹.

Кроме того, пьеса ставила перед Страсбергом задачи, решение которых не было его сильной стороной, ведь по форме она была сознательно написана Лоусоном как традиционная салонная драма. Согласно драматургу, внешнее изящество и безупречность манер должны были быть взорваны лишь в конце пьесы, в момент разрыва любовников. Но когда в финале герои пьесы расставались, логика их «идеологического», по мнению автора, разрыва была неубедительна. Расставание героев казалось результатом обыкновенного мужского непостоянства Руди, а финальный апокалипсический монолог Гвен о горящих городах, марширующих армиях и кровавых небесах и вовсе возникал ниоткуда. Таким образом, роль Гвен распадалась для Адлер на ряд отдельных сцен. Путь героини не был внятно задан драматургией, да и Страсберг вряд ли смог привнести интересное развитие роли.

Сами репетиции, начавшиеся на напряженной ноте, превратились в противоборство Адлер и Страсберга. Режиссер настаивал, как и в случае с «Историей успеха», на необходимости подчинить «эмоционализм» Адлер социальной характеристике ее персонажа. Страсберг был безусловно прав, утверждая, что Гвен не относится к тому типу женщин, которые будут открыто рыдать или выявлять свои чувства, но ему не удалось увлечь актрису ролевым материалом и пьесой. Произошло то, что происходит, когда актриса не имеет внутреннего стержня роли, — она стала изображать, наигрывать, прятать отсутствие сути за внешней эмоциональностью, тем более что для Адлер это было несложно. В особенно напряженный момент репетиции Страсберг даже закричал из зала, что убьет актрису, если она позволит себе рыдать на сцене².

¹ Директора «Груп» были обеспокоены тем, что актриса, не сыгравшая в сезоне ни одной роли, может покинуть театр. Кроме того, именно в этот момент затяжной роман Адлер с Гарольдом Клёрманом достиг своего апогея (поженятся они лишь в 1943 году, а разведутся в 1960-м).

² Стоит заметить, что Страсберг был не единственным режиссером, который не всегда справлялся с чрезмерной эмоциональностью (или попросту наигрышем) Адлер, — анализируя ее работы после «Груп» в спектаклях Т. Гитри или М. Рейнхардта, критика часто писала о «чрезмерном эмоционализме», об «избыточно эмоциональной игре» актрисы. См.: *Garfield D. A Player's Place: The Story of the Actors Studio*. P. 35.



Дж. Лоусон «Аристократка». Театр «Груп», 1933. Руди — Л. Нолан, Гвен — С. Адлер

Адлер была в отчаянии. Она, как пишет исследователь, «много работала, оснастила свое исполнение тщательно продуманными жестами и ритмами речи, свойственными личности Гвен, но не могла почувствовать какого-либо контакта со своей героиней»¹. Присутствие на репетициях Дж. Лоусона также не помогало актрисе. Мало того, что драматург считал, что Адлер не подходит для роли Гвен, он еще полагал, что упражнения Страсберга ведут ее в неправильную для пьесы сторону: «Пытаясь погрузить себя в роль через такие подходы, как аффективная память, она наделяла Гвен “душой” и делала ее любовь к Руди трогательно-искренней, тем самым подрывая основную причину их разрыва, заключающуюся в их неспособности любить»². Это замечание из воспоминаний Лоусона более чем примечательно. Во-первых, оно с обескураживающей документальностью показывает, что именно упражнения Страсберга переводили Адлер из зоны изображения и внешнего «эмоционализма» в зону подлинности существования, когда ее любовь становилась «трогательно-искренней», а в персонаже проявлялась «душа». А во-вторых, выявляет результативность мышления драматурга, оперирующего (по крайней мере в этом комментарии) отвлеченными категориями, а не ощущением

¹ Smith W. Real Life Drama. P. 166.

² Lawson J. Autobiography // Morris Library. Southern Illinois University at Carbondale. Lawson Papers. B. 96. F. 2. P. 308. Цит. по: Smith W. Real Life Drama. P. 166.

реальной жизни: как же актриса может три акта играть историю любовных отношений, если изначально декларируется, что героиня любить неспособна? Думается, что если бы Адлер услышала такое замечание драматурга на репетиции, это вряд ли бы помогло в разрешении ее проблем¹.

Критика единодушно не приняла спектакль, но в отличие от неприятия «Истории успеха», где обозреватели протестовали против привнесения на Бродвей остросоциальной критической драматургии, «Аристократку» не принял ни один лагерь — ни бродвейский, ни левый. Причиной того, думается, были скромные литературные достоинства пьесы, которые оказались важнее любых идеологических разногласий. О работе Страсберга писали мало. Половина обозревателей полагала, что назначение Адлер на роль Гвен неудачно, другая половина великодушно вспоминала ее прошлые успехи. Почти все подчеркивали неубедительность и неясность заключительной «красной» речи героини, относя претензии исключительно к автору.

Когда стало ясно, что пьеса не выдержит долгого проката, директора «Групп» предприняли попытку (впрочем, не вполне искреннюю) продлить жизнь спектакля, предложив актерам пойти на сокращение их гонораров, но актеры отказались². Желания бороться за «Аристократку» так, как недавно боролись за «1931-» или «Историю успеха», не было ни у кого. Пьеса сошла со сцены 31 марта 1934 года, через девять дней после премьеры.

Неудача в давно ожидаемой главной роли в «Групп» стала болезненным ударом для Адлер. В поисках объяснения произошедшего она перебирала свои претензии к роли, драматургу, режиссеру. В конечном счете доминантой ее недовольства стал Страсберг и его метод репетиций. Актриса чувствовала, что тренинги психотехники, разработке которых Страсберг уделял основное внимание, и в особенности упражнения на эмоциональную память ей лично не то что не помогают, а мешают, сковывают, идут против ее природы. Именно благодаря «упражнению» актерский процесс превратился для нее в мучение.

Однако бунт не складывался — напротив отвергнуть педагогические приемы Страсберга Адлер не могла, ведь благодаря им творческие возможности других актеров «Групп» расширились на глазах. Более того, совсем недавно сама Адлер, используя подсказанный Страсбергом прием подстановки, замечательно играла в «Истории успеха». Скорректировать, если не оспорить его скрупулезную методику тоже не получалось — логика Страсберга видимых сбоев не давала. И все же актриса чувствовала, что все предлагаемое режиссером — это не ее.

¹ Нечуткость Дж. Лоусона к творческому процессу актера в этом эпизоде вызывает удивление, тем более что он был не только драматургом, но и теоретиком драмы. Его перу принадлежат монументальные работы «Теория и практика создания пьесы» (1936), «Теория и практика создания пьесы и киносценария» (1949), монография «Утаенное наследство» (1950).

² Отказ исполнителей был вполне обоснован — при коммерческой прибыльности «Людей в белом», которые продолжали ежевечерне идти на Бродвее, недостающую сумму можно было бы взять из доходов от этого спектакля, а не из карманов актеров.

Сама решить возникшую дилемму Адлер не могла. Именно так возникла потребность, даже необходимость в третьей стороне для разрешения творческого конфликта с режиссером. Но кто, кто мог им быть?! Для энергии Адлер, поставившей себе цель, не было преград, и уже через три месяца она, предварительно побывав в Москве, разговаривала со Станиславским в Париже...

Таков был итог сезона для одной из наиболее ярких актрис «Групп».

Однако весь театр закончил сезон 1933/34 года на оптимистической ноте — спектакль «Люди в белом» с успехом (и творческим, и коммерческим) игрался весь июль, из-за чего выезд в летний лагерь для подготовки к следующему сезону даже пришлось отодвинуть на август. Кроме того, пьеса Сиднея Кингсли получила престижную Пулитцеровскую премию, и групповцы не могли не осознавать свою роль в этом успехе драматурга, тем более что пресса охотно подтверждала это. Так что свой третий сезон театр «Групп» завершал явным победителем.

Три года жизни театра позволяли групповцам подвести первые итоги. Семь спектаклей, из которых шесть были поставлены Страсбергом, почти неизменная в своей основе труппа (потеря Франшо Тоуна была возмещена появлением нового ведущего героя Александра Киркланда, на подходе был Джон Гарфилд, поступивший учеником в «Групп» в 1934 году), узнаваемая и признанная театральным сообществом актерская техника — все это говорило о том, что страстные пятничные лекции Клёрмана были не напрасны, что возглавляемый Страсбергом коллектив уверенно вписывает свои первые страницы в историю американского театра. Действительно, театр «Групп» стал уникальным явлением американской культуры с самого начала своей истории. Недаром уже в 1933 году авторитетный Дж. В. Кратч писал, что за последние годы «ни одна из существующих некоммерческих организаций столь триумфально не оправдывала свое существование, как это сделал театр «Групп»¹.

Во многом эти успехи были связаны с тем, что «Групп» был не просто театр, это была *школа-театр*. Групповцев объединял повышенный интерес к самой сути актерской профессии, к ее методологии. И сам Страсберг, и его актеры уделяли актерскому тренингу не меньшее, а может быть, даже и большее внимание, чем процессу репетиций спектаклей. «Инструмент актера был в центре внимания всех и каждого. Сам инструмент актера»², — вспоминала Стелла Адлер.

Именно в ходе учебных занятий «Групп» начала 1930-х годов, которые вел Ли Страсберг, система Станиславского претерпела ряд модификаций и стала превращаться в американский Метод, повлиявший на актерскую технику американского театра и кино всего двадцатого века. А потому учебная программа театра «Групп», безусловно, заслуживает отдельного и внимательного изучения.

¹ Krutch J. W. [Clipping] // The Nation. 1933. 11 Oct.

² Adler S. Looking Back: 1974–1976 // Educational Theatre Journal. 1976. Vol. 28. No. 4. P. 507.

УЧЕБНАЯ ПРОГРАММА ТЕАТРА «ГРУП»
И ВЛИЯНИЕ НА НЕЕ РУССКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО
ИСКУССТВА 1920–1930-х ГОДОВ
(СТАНИСЛАВСКИЙ, ВАХТАНГОВ, МЕЙЕРХОЛЬД)

Три летних семестра театра «Групп»

«Театр “Групп” невозможно было спутать ни с одной из множества театральных компаний, возникших в Нью-Йорке в 1930-е годы, — у него был свой, определенный актерский стиль», — утверждает американский историк театра¹. А вот свидетельство изнутри театра. «Наша общность происходила из одинаковости техники, — вспоминала Стелла Адлер. — Это держало нас вместе. Именно поэтому было невозможно уйти в другие театры, где каждый работал по-своему, просто по вдохновению. В “Групп” нас соединяла общность умений»².

Во многом это единство актерской техники обеспечивалось наличием обязательной для актеров театра учебной программы, которая была основой практической работы «Групп». Выработка общей актерской техники, обучение (а в некоторых случаях и переобучение) актеров во многом происходило в параллель с репетициями спектаклей. Но были периоды, когда учебе можно было уделить отдельное время, — это были летние учебно-репетиционные сборы «Групп», которые проходили в недорогих летних лагерях поблизости от Нью-Йорка и обычно занимали не менее двух месяцев. Именно здесь проходило *последовательное* обучение актеров, и уникальный опыт трех летних учебных периодов 1931, 1932 и 1933 годов по сути своей стал первой попыткой построения *программы обучения актеров по Методу*, процессом обнаружения последовательности упражнений для овладения основополагающими актерскими навыками. Программа этих учебных сборов не повторялась, каждое лето развивало опыт предыдущего и вводило новые задачи, так что не будет преувеличением назвать первое лето — первым курсом обучения, второе — вторым курсом и так далее. Пропуск занятий оборачивался неполнотой постижения актерской программы, недаром Страсберг говорил, что Элия Казан, который присоединился к театру «Групп» только в 1932 году, пропустил базовый первый семестр обучения и вынужден был наверстывать упущенное.

¹ Gordon M. Introduction Notes to Outline for an Elementary Course in Acting (1935) by E. Kazan, J. E. Bromberg, L. Strasberg // The Drama Review. 1984. Vol. 28. No. 4. P. 34.

² Adler S. Looking Back: 1974–1976 // Educational Theatre Journal. 1976. Vol. 28. No. 4. P. 510.

Заметки самого Казана дают представление об интенсивности учебной работы в «Групп»: «Как актер я работал над собой словно маньяк. Во-первых, я отнесся к тренингам по Станиславскому с наивозможной серьезностью. Я проделывал всю внешнюю работу, гимнастику, акробатику, танец. Я работал гораздо серьезнее, чем актеры работают сегодня. Я делал упражнения на память ощущений каждый день. Ты ощущаешь апельсин, и, когда ты его “чистишь”, ты действительно чувствуешь кожуру в кончиках пальцев — я здорово овладел этим. Кроме того я брал уроки пения и речи, потому что я говорил как нью-йоркский уличный ребенок, с говором. Я думал о ролях большей частью с точки зрения психологии. Я анализировал основное влечение персонажа [drive], и из него вырастало сквозное действие [stems], “куски” [“beats”], из которых строилась вся роль. Я понял, как разделять роль на различные задачи. Я непрестанно делал заметки»¹.

Запись Казана документально свидетельствует о воздействии Болеславского на занятия, которые Страсберг проводил с актерами «Групп». Ведь использование термина *stem* (стебель, ствол) для обозначения сквозного действия и искаженное произношение слова «кусочек» как *beat* вместо *bit* — это лексика именно Болеславского². (Заметим попутно, что использование слова *drive* — драйв, которое в современном русском языке понятно без перевода, дает новый яркий синоним для обозначения сверхзадачи и сквозного действия персонажа.)

Первое учебное лето (Брукфилд, 1931), когда репетировался «Дом Коннелли», вошло в историю «Групп» как лето «эмоциональной подлинности». Именно тогда произошло знакомство с основами системы Станиславского, был привит вкус к усиленным занятиям психотехникой. Упражнения на память ощущений, принципы использования аффективной памяти были новыми для большинства актеров и воспринимались ими как откровение. Причем открытие механизмов использования аффективной памяти в творчестве актера было столь ошеломляющим, что все остальные элементы актерской техники были ей подчинены. Именно в «упражнениях» — а так без расшифровки стали коротко называть упражнение на эмоциональную память в «Групп» — произошел важнейший прорыв групповцев в работе актера над собой.

Что же касается работы над ролью, то в первую очередь она связывалась с импровизациями, которые стали «своего рода фирменным знаком репетиционного процесса Страсберга»³.

Безусловно, вкус к импровизациям, или, как сегодня мы могли бы сказать, к этюдной технике, Страсберг также получил на уроках Успенской

¹ Kazan E. Looking Back: 1974–1976 // Educational Theatre Journal. 1976. Vol. 28. No. 4. P. 534.

² Болеславский, говоря о кусках, на которые необходимо было делить пьесу, произносил слово кусок — *bit* [bit], растягивая, как и многие русские, звук «и», в результате актеры слышали слово *beat* [bi:t], т. е. такт, удар, ритм. Эта фонетическая и смысловая путаница закрепилась в словаре многих учеников Лабораторного театра.

³ Gordon M., Lassiter L. Acting Experiments in the Group // The Drama Review. 1984. Vol. 28. No. 4. P. 7.

и Болеславского. Следуя их примеру, он предлагал своим актерам ситуации, побуждающие к волевым действиям, провоцировал раскрытие исполнителей в достаточно жестких обстоятельствах. Маргарет Баркер вспоминала, как в первое репетиционное лето, посвященное работе над «Домом Коннелли», пятнадцать актеров были поставлены в ситуацию пожара в шахте. Это заставило их искать выход в лабиринте узких коридоров, в толпе таких же борющихся за жизнь незнакомых им людей. Актриса говорила, что это задание мгновенно «создало чувство групповой общности», ведь, «когда вы все оказываетесь в одной шахте, вы вынуждены выработать какие-то общие связи. И разбираться в ситуации: насколько темно? кто поможет найти дорогу? есть ли у кого-нибудь огонь? есть ли спички? можно ли зажечь их, когда и так не хватает воздуха?»¹

Другие предложенные ситуации были связаны с распространением деревенских слухов. Например, дело происходило на свадьбе, и пришедшие поселяне начинали судачить. Одни перешептывались: «она не может идти под венец», «она же замужем», «у нее внебрачный ребенок», «она больна», а другие возражали «это неправда», «нет». Вспыхивал спор, дело доходило почти до драки. И именно в этой игровой ситуации актеры яснее, чем когда-либо, понимали характеры своих персонажей и их взаимоотношения.

Для Страсберга такие этюды-импровизации служили не только учебными упражнениями, но и способом репетировать. В этом его подходы «абсолютно отличались от того, что делал Болеславский. Тот работал прямо с текстом»², — свидетельствовала Рут Нельсон, игравшая и в Лабораторном театре, и в «Груп». Актриса вспоминала, как была выстроена последовательность репетиционной работы Страсберга: «Мы импровизировали... день за днем, а потом садились и читали “Дом Коннелли”, и подбирались к проблемам пьесы. Мы обсуждали классовые различия персонажей — фермеров-арендаторов, аристократов. Импровизации становились всё ближе к пьесе. Потом — всё менее и менее общими, включали уже ограниченное количество людей или более интимные ситуации. Но первым делом мы играли пьесу своими словами. Если мы помнили слова Грина, то использовали их, но главной задачей была ясность происходящего»³.

Сам Страсберг впоследствии писал, что «во времена театра “Груп” к третьему дню репетиций актеров просили встать со стульев и, не обращая внимания на режиссуру, начинать двигаться и позволять телу выразительно функционировать, даже несмотря на то, что текст был все еще в их руках. Учить слова пьесы не разрешалось. В то же время начинались импровизации (этюды. — С. Ч.) на чувственную жизнь актера и персонажа»⁴. Режиссер так обосновывал этюдный подход: «Если мы подойдем

¹ Цит. по: *Gordon M., Lassiter L. Acting Experiments in the Group // The Drama Review. 1984. Vol. 28. No. 4. P. 7.*

² *Nelson R. Looking Back: 1974–1976 // Educational Theatre Journal. 1976. Vol. 28. No. 4. P. 528.*

³ *Gordon M., Lassiter L. Acting Experiments in the Group // The Drama Review. 1984. Vol. 28. No. 4. P. 9.*

⁴ *Strasberg L. A Dream of Passion. P. 124.*



Лето в Брукфилде, 1931. Беседа Г. Клёрмана (он сидит крайний слева) с актерами «Групп». Справа от Клермана, спиной к нам, на земле сидит К. Одетс, в центре опирается на локти Дж. Э. Бромберг, у дерева — Р. Нельсон, на скамейке — Р. Льюис (единственный, кто записывает), С. Адлер сидит в кресле справа

к словам слишком рано... возникает опасность, что произнесение реплик станет основным занятием актера и то, что актер делает, останется лишь иллюстрацией текста, не будет связано с поведением персонажа»¹.

В первое лето в Брукфилде задачи групповцев были фундаментальны и просты и связаны с обретением общей актерской техники, репетициями одного спектакля и созданием общего духа коллектива. А потому основным объектом их внимания были они сами — они были сосредоточены на постижении своего актерского аппарата и на том, как жить и работать вместе.

¹ *Strasberg L. A Dream of Passion. P. 124.*



Упражнения в театре «Групп». Кучер — С. Майснер. Мефистофель — М. Карновски

Второе учебно-репетиционное лето 1932 года, проведенное в курортном местечке Доувер Фёрнис, было посвящено вопросам *внешней выразительности*, разнообразию жанров и способов актерского существования. Это разомкнуло внимание актеров, и целый мир новых идей и возможностей предстал перед их внутренним взором. Результатом этого стал взрыв творческой активности. Сам Страсберг словно декларировал желание выйти за пределы реализма, который в основном определял способ актерского существования в первом сезоне. Задачей второго года обучения стала экспериментальная работа по расширению стилистических возможностей труппы. По утверждению историка театра, Страсберг и его актеры «приступили к серии уроков и упражнений столь радикально нетрадиционных, что потребуется не менее двадцати лет, прежде чем американский театр привыкнет к ним»¹.

Началось все с лекций Страсберга о примитивном театре, о театре Древней Греции, о ритуальном театре Индии. Кроме того, каждый вечер перед ужином Марк Шмидт — бывший анархист, а ныне повар коллектива — читал вслух свои переводы русских статей и книг о Вахтангове или Мейерхольде. Именно из описаний их постановок Страсберг и его товарищи черпали идеи для тренинга воображения и чувства театральности. Среди работ, которые обсуждались летом 1932 года, были статья П. Маркова «Первая студия МХТ (Сулержицкий — Вахтангов — Чехов)», сборник

¹ Smith W. Real Life Drama. P. 89.

«Театральный Октябрь», работа Б. Алперса «Театр социальной маски», материалы Н. Волкова и С. Радлова о творчестве Мейерхольда и его постановке «Ревизора», материалы о Вахтангове, собранные Б. Захавой. В целом же внушительный список русской театральной литературы, переведенной по заказу Страсберга в первой половине 1930-х годов, составлял два десятка названий¹. Часть из этих материалов была размножена на ротаторе для использования в театре «Груп», ряд материалов был впоследствии опубликован в различных изданиях 1930-х годов.

Тут же, за общим столом, актеры разглядывали альбомы, представлявшие яркую образную сценографию советского авангарда. И, оттолкнувшись от этих впечатлений, затевали новые этюды и упражнения. Одним из заданий стали импровизации на музыку и импровизации-перевертыши, в которых особенно ценились эксцентричные ходы. Так, матадор (Тони Крабер), певший бравурную арию из «Кармен», был погружен в глубокую депрессию. В качестве зарисовки к роли сэра Эндрю из «Двенадцатой ночи» Элиа Казан показывал немого ирландца с лягушачьей пластикой. Смешная «дилетантка» (Вирджиния Фармер) пыталась танцевать под музыку Равеля. А встревоженный Скупой (опять Тони Крабер) считал деньги под Седьмую симфонию Бетховена (при этом актер соединял это действие с выполнением упражнения на эмоциональную память — он вспоминал, как карабкался на мачту во время морского шторма).

Традиционные навыки рождественских шарад и маскарардов также переосмыслились в актерские упражнения. Одним из них было создание яркого характера с использованием костюма из бумаги. После получения интенсивной и азартной подготовки актеры возвращались в столовую, одетые в литературных персонажей (иногда в персонажей картин какого-либо художника). Фотографии давнего 1932 года сохранили четкий силуэт кучера — Сэнфорда Майснера в высоченной шляпе с козырьком и тулуз-лотрековскую «дамочку» Аликс Уокер, в позе, выдающей



Упражнения в театре «Груп». Саломея — Ф. Бранд

¹ См.: *Garfield D. A Player's Place: The Story of the Actors Studio. P. 282–283.*

опьянение ее героини. А волосы на пробор и два яйца за щеками помогли Бобби Льюису мгновенно превратиться в узнаваемого президента Гувера.

Порой Страсберг навязывал своим актерам что-то абсолютно внешнее, даже формальное и требовал оправдать это. Рут Нельсон вспоминает этюд на оправдание внешне не мотивированного движения, когда, импровизируя разговор с партнером на волнующую их обоих тему, она должна была непрерывно совершать движения — или рукой, или паль-

цами, или языком — и находить причины такого поведения. В результате сцена превратилась почти в танец, а ощущение значимости предмета беседы сильно возросло.

Страсберг подчеркивал, что слова не имеют фиксированного значения. Он просил актера сказать «я хочу видеть тебя» десятком способов, создавая различные драматические ситуации лишь одной интонацией.

Многие задания возникали словно противоядие от чрезмерного заикливания на «упражнениях», требующих внутреннего самоуглубления и сосредоточенности. Тренинг внутренней тех-

ники шел рука об руку с тренингом техники внешней, с развитием воображения, с воспитанием вкуса к игровой театральности и сочинительству формы.

Еще в одном упражнении актеру предлагали за одну минуту подготовить и сыграть этюд на заданное слово. Собственный текст не допускался, хотя можно было издавать звуки или петь; особое внимание обращалось на остроту, яркость и театральность пластического поведения.

Вот, к примеру, два актерских этюда на слово «Америка». Первый был сделан одной из актрис, которая, выйдя на сцену, замерла как статуя Свободы. Это могло показаться банальным, но вдруг, неожиданно для зрителей, факел в руке фигуры превратился в стакан с коктейлем, из которого Свобода начала отхлебывать, а сама она при ближайшем рассмотрении оказалась слегка навеселе, чем и объяснялась ее изначальная поза.

Второй этюд был сделан Клиффордом Одетсом. «Он спал. Внезапно звонил будильник. Он вставал. Понимал, что опаздывает. Быстро одевался, спешно выходил, влетал в метро, проталкивался к поезду, вылетал из метро, врвался в свой офис, скидывал пальто, раскладывал все по местам, готовился, сел за стол и — медленно развалился на



Упражнения в театре «Груп». Прачка с картины Тулуз-Лотрека — А. Уокер



Упражнение по картине делает М. Баркер. Надпись на обороте: «3-е лето. Мы изучали картины и пытались воспроизвести детали и позу»

стуле, доставал сигару. И это тоже была Америка», — так вспоминал Страсберг показ Одетса, не без основания замечая, что этот актерский этюд может быть отнесен к первым драматургическим пробам будущего автора театра¹.

Следующим актерским упражнением было сочинение истории по трем предметам. Они торжественно выкладывались на стол после ужина, обычно удивляя комической несвязанностью друг с другом.

Отдельные упражнения разрастались в импровизации на двух или даже четырех человек. Пара получала три не связанных между собой слова (например, «железо — рыба — горшок для масла» или «суп — убить — склад», «яд — взрывоопасно — почтовый перевод») и, оттолкнувшись от этих слов, через минуту подготовки должна была начать этюд².

Еще одно упражнение-импровизация ставило перед актером задачу «перевернуть» смысл произносимых слов. К примеру, Бобби Льюис взял

¹ Strasberg at the Actors Studio: Tape-Recorded Sessions. P. 106.

² Подробное описание этих упражнений см. в: Strasberg at the Actors Studio: Tape-Recorded Sessions. P. 107.

знаменитые стихи Уолта Уитмена «О теле электрическом я пою», написанные автором как гимн человеческому телу, и показал, как маленький клерк, которому вечно холодно, когда он просыпается по утрам, выползает из-под одеяла и обнаруживает, что в нетопленной, холодной ванной нет горячей воды. И когда персонаж этюда, зажмурившись, все же шагнул под струю холодного душа и сенсорный шок исторгал из него строки Уитмена «о теле электрическом я пою», то эффект был совсем не таким, как замыслил поэт!

Цель этих упражнений-импровизаций была в том, чтобы подчеркнуть еще и еще раз, что на сцене слова обретают смысл лишь в зависимости от поведения персонажа, что сами по себе слова ничего не значат. Стоит ли говорить, насколько принципиальной являлась борьба Страсберга и его соратников по театру «Групп» с укоренившейся традицией англоязычного текстового театра, в котором актеры и по сей день порой предстают на сцене как «говорящие головы». Игровые этюды тренировали фантазию, внимание и открытость к партнеру, готовность играть без оглядки на результативный финал сцены.

Часто темой для импровизаций становились картины. Страсберг учил актеров замечать выразительность жестов в живописных полотнах и графических работах, схватывать ракурсы тела, общую атмосферу работы художника. Например, графика Кэте Кольвиц рассказывала о немецких женщинах и их голодающих детях, и актеры (Рут Нельсон и Франсис Уильямс) так придумали сценарий переходов из одного рисунка в другой, что их история, положенная на музыку Малера, стала гимном достоинству и стоицизму матерей. В другой импровизации Маргарет Баркер и Сэнфорд Майснер использовали репродукции Джотто для работы над «Двенадцатой ночью». Образы итальянского художника определили неспешные танцевально-отточенные движения Оливии — Баркер, которые контрастировали с резкими переключениями в пластике Шута — Майснера.

Еще более изощренным пластическим рисунком отличалась сцена из пьесы Андре Обея, где три исполнительницы непрерывно переходили от пластики Тулуз-Лотрека к пластике фотомоделей Пятой авеню, а потом — к изломанным движениям персонажей офортов Гойи.

Приведенные выше примеры, а также материалы об упражнениях «Групп», содержащиеся в воспоминаниях и книгах Л. Страсберга, Г. Клёрмана, Р. Льюиса, Э. Казана, Х. Тамирис¹ и исследованиях М. Гордона, В. Смит, Р. Гаспера², дают возможность классифицировать учебные задания Страсберга первой половины 1930-х годов, связанные с упражнениями на воображение и поиск острой характерности. К основным заданиям,

¹ *Strasberg L. A Dream of Passion; Kazan E., Bromberg J., Strasberg L. Outline for an Elementary Course in Acting (1935) // The Drama Review. 1984. Vol. 28. No. 4. P. 34–37; Clurman H. The Fervent Years. P. 39–100; Tamiris H. Dance and Acting // New Theatre. 1935. March. P. 21–22.*

² *Gordon M. Acting Experiments in the Group // The Drama Review. 1984. Vol. 28. No. 4. P. 6–12; Smith W. Real Life Drama; Gasper R. A Study of the Group Theatre and Its Contributions to Theatrical Production in America: Unpublished Dissertation. Ohio State University, 1955. P. 184–231.*



П. Миллер и Л. Страсберг во время летнего учебного сбора театра «Групп». [1933]

выработанным в лето 1932 года и впоследствии развиваемым в практике «Групп», относятся следующие:

- этюд-импровизация на заданное слово;
- парные этюды-импровизации на три несвязанных слова;
- этюд на поведение, переворачивающее смысл текста, ситуации, привычного характера;
- этюды на основе стихотворных текстов;
- диалоги на тарабарщине (сыграйте одну и ту же сцену на «русской», «китайской» и «французской» тарабарщине; позвольте пародийному языку изменить мышление персонажа, ритмы его движения, физическую жизнь, — предлагал Страсберг¹);
- упражнения на поведение животных (характерно, что Страсберг подчеркивал необходимость понять «внутреннюю психологию» животного, прежде чем воплощать его физически²);
- создание характера персонажа через его костюм;
- этюды по картинам (начав с повторения поз и жестов персонажей конкретных картин Рембрандта, Эль Греко, Пикассо, войдя через это в их внутренний мир и настроение, актеры выходили из «рамы» и импровизировали возможный диалог персонажей);
- музыкальные этюды на эксцентрику (например, рассогласование текста и поведения);

¹ См.: Gordon M. Stanislavsky in America. P. 78.

² См.: Ibidem. P. 77.

— микроспектакли (например, «Двенадцатая ночь», «На смерть детей», картины Георга Гросса¹).

Конечно, этот перечень не исчерпывает все многообразие упражнений, которые в целом мы могли бы назвать *ассоциативными игровыми этюдами*. Они развивали воображение, быстроту реакции, вкус к выразительности сценического поведения, тренировали свежесть, остроту первого эмоционального отклика. Они станут основой для многих упражнений, самостоятельно развиваемых актерами театра «Груп» в их дальнейшей педагогической практике, — и упражнений на спонтанность техники Майснера, и упражнений на воображение и анализ ситуации в уроках Стеллы Адлер.

Кроме этих актерских упражнений, которыми руководил Страсберг, все лето 1932 года продолжалась интенсивная работа над физикой актеров, которую вела педагог-балетмейстер Хелен Тамирис². Ее интересы во многом были сосредоточены на взаимоотношении танца и драмы. «Не в моих задачах, — говорила она в одном из интервью, — превратить актеров в совершенных танцовщиков. Я стараюсь научить их трем вещам: чувствовать ритм и время, соотносить движение тела в пространстве с другими объектами в этом же пространстве и использовать удивительную приспособляемость их тел»³. Кроме того, уроки Тамирис давали практические способы достижения физического раскрепощения, порой лишь императивно требуемого в практике первых репетиций Страсберга. Многие упражнения Х. Тамирис учили актеров изолировать в процессе движения отдельные части тела и сознательно контролировать их напряжение и раскрепощение. Важной разработкой Тамирис были также упражнения на органическое рождение ритма физических действий. В целом она оказалась важным союзником Страсберга — она так же остро не любила физические штампы, жесты-клише, как он — искусственность эмоций.

Вместе с тем интенсивность упражнений на воображение и пластическую выразительность в программе «Груп» доказывает, что высказываемые впоследствии Страсбергу обвинения в пренебрежении к внешним элементам творческого самочувствия актера и увлечении упражнениями на эмоциональную память в ущерб другим элементам Системы явно необоснованны⁴.

¹ Георг Эрнфрид Гросс (Georg Grosz, 1893–1959) — немецкий живописец, график и карикатурист.

² Хелен Тамирис (Helen Tamiris, 1902–1966) — после классической балетной подготовки и трех сезонов в Метрополитен-опере занималась танцем модерн, вместе с мужем создала танцевальную компанию “Tamiris-Nagrin Dance Company”, прославилась сюитой «Негритянские спиричуэлс» (восемь работ, 1928–1942). Много ставила на Бродвее (премия «Тони», 1949).

³ Tamiris H. Interview // New York World Telegraph. 1936. 26 Dec.

⁴ Примитивизирующее утверждение, что Страсберг получил от Болеславского представление лишь о раннем периоде развития Системы, а потому вся его практика связана исключительно с внутренней техникой актера, столь же необоснованно, как и утверждения о том, что Станиславский отказался от использования аффективной памяти и йоги в поздний период своего



Импровизации и этюды второго учебного лета позволили актерам делать то, что они до этого никогда и не думали пробовать, позволили экспериментировать. Эта работа приучила не бояться ошибок, не бояться быть неуверенными, порой глупыми — вещь неслыханная в бродвейской системе, когда задачей актера было как можно быстрее поразить режиссера, нацеленного на скорейшее достижение результата.

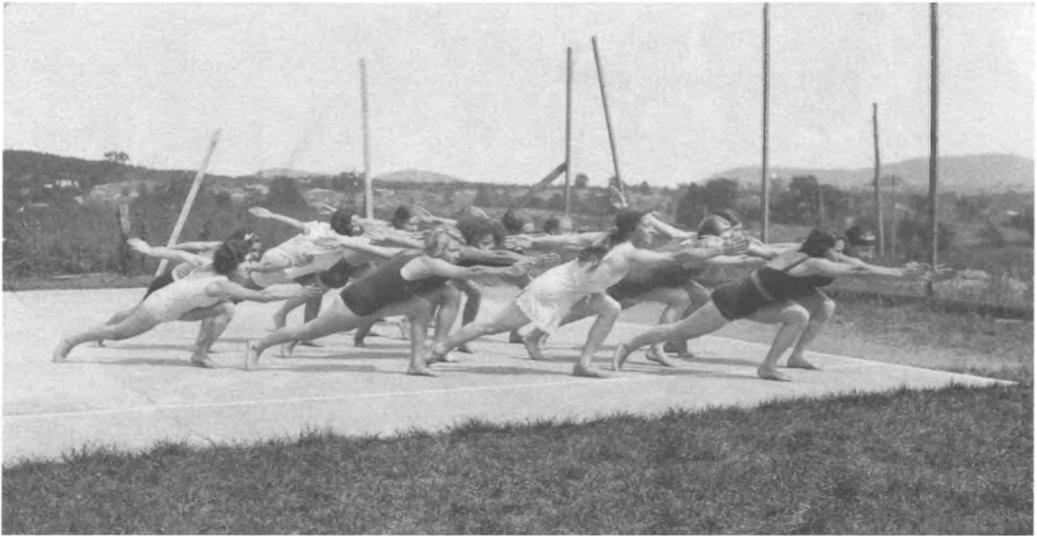
Эти творческие задания «дали актерам новое понимание их собственной креативности — безусловно, сформированной руководством Страсберга, но свободной от его детальных пошаговых инструкций, которые он выдавал на репетициях»¹. Выполнение заданий стало важным шагом в развитии актерской самостоятельности, многие из актеров сделали свои первые режиссерские и педагогические шаги именно в разработке и выполнении этих упражнений. Актеры «Групп» выросли.



Урок движения с Х. Тамирис. Летняя программа «Групп». [1934]

творчества. В обоих случаях совершается попытка представить целостные Систему и Метод разбитыми на antagonistic periods. Подробнее об этом см. в девятой и двенадцатой главах.

¹ Smith W. Real Life Drama. P. 94.



Урок движения. Летняя программа «Групп». [1934]

Принципиальным отличием третьего учебно-репетиционного лета театра «Групп», в 1933 году проходившего в местечке Грин Мэншнс, штат Коннектикут, стало то, что четыре вечера в неделю актеры выступали с развлекательными театральными программами. Театр не имел достаточного финансирования, поэтому была достигнута договоренность, что, в качестве платы за проживание и еду, актеры будут обеспечивать соседние летние лагеря вечерним развлечением. Это вынужденное обязательство не затормозило учебный процесс — оно, напротив, даже спровоцировало новую творческую активность актеров. Многие из них пробовали себя в режиссуре одноактных спектаклей, в постановке номеров разных жанров, развивающих импровизационные подходы, начатые во второе учебное лето. Наличие целого набора вечерних программ словно моделировало жизнь репертуарной труппы, давая актерам незнакомый им творческий и организационный опыт исполнения пьес в репертуаре. А краткие репетиционные сроки выявляли, как их новое актерское оснащение и методы работы над ролью реализуются в блиц-постановках.

Среди наиболее важных творческих предъявлений этого лета стоит отметить драму о процессе Сакко и Ванцетти «Боги молнии» М. Андерсона и один акт из «Миллионов Марко» Ю. О'Нила. Кроме того, Клёрман поставил «Императора Джонса» О'Нила и одну из его одноактных пьес, а Моррис Карновски — «Медведя» Чехова, и это стало первой встречей актеров театра «Групп» с творчеством драматурга, чьи пьесы прочно ассоциировались в Америке с именем Станиславского и его театром.

Возникли новые сценки на тарабарщине комического дуэта Бромберга — Карновски, импровизации по картинам Гросса стали основой короткометражного фильма, снятого фотографом Ральфом Стайнером, проводившим



Урок фехтования. Летняя программа «Групп». [1934]

Внизу: Дж. Гарфилд, Л. Адлер, М. Баркер (?)¹

¹ Эта фотография неоднократно была напечатана в американской театральной литературе (например, *Educational Theatre Journal*. 1976. No. 4) с сомнительной атрибуцией фехтовальщицы как Л. Битон и в зеркально перевернутом виде. Мы воспроизводим ее в новом виде в соответствии с результатом обследования фотографии, хранящейся в BRTD NYPL PA, и простым предположением, что если печатать ее как прежде, то все три фехтовальщика окажутся левшами, что маловероятно.



Актеры театра «Групп» в фильме «Cafe Universal» Р. Стайнера. 1934

лето вместе с групповцами¹. Развивалось направление музыкального ревю (ковбойские песни Тони Крабера, кордебалет, составленный из Стеллы Адлер, Маргарет Баркер, Дороти Паттен и других актрис, одетых в цвета американского флага на празднование 4 июля) — актерские навыки, приобретенные здесь, окажутся востребованными в работе Страсберга 1936 года над мюзиклом «Джонни Джонсон».

Таким образом, за три года — а точнее, за три летних сезона — актера-ми «Групп» был пройден своего рода учебный цикл: программа первого учебного лета «Групп» делала акцент на психотехнике актера, второго лета — на внешней технике, а третьего — соединяла полученные навыки в работе над одноактными пьесами и импровизированными микроспектаклями.

Как это часто бывает, когда ученики хорошо учатся, учебные этюды и упражнения стали представлять определенный художественный интерес. Энергия и азарт, вложенные в импровизации, не могли не заразить

¹ Ральф Стайнер (Ralph Steiner, 1899–1986) — фотограф, оператор, ключевая фигура кино-авангарда 1930-х. Был близок «Групп», оставил фотографии их работы, снял фильмы «Cafe Universal» (1934) и «Pie in the Sky» (1935), где играли групповцы, включая А. Смита и Э. Казана.



Г. Клёрман, Ч. Кроуфорд, Л. Страсберг — директора «Групп». [1932]

зрителей, которым была показана значительная часть этих работ. Сперва, как мы говорили, это происходило в ряде летних клубов, но потом групповцы показали вечер импровизаций в Нью-Йорке. Вот программа этого творческого отчета, необычного для широкой публики, — открытого урока актерской техники театра «Групп» (10 февраля 1935 года).

1. «Оригинальная интерпретация сцены могильщиков из «Гамлета»». Используя лишь слова Шекспира, свой сюжет разыгрывали два новых персонажа — учитель (Сэнфорд Майснер) и ученица (Флоренс Купер).

2. «Ковбойские песни» в исполнении Тони Крабера.

3. «Импровизация на Аллегретто из Седьмой симфонии Бетховена». Клиффорд Одетс, Джо Бромберг и Уолтер Кой воспроизвели репетиционное упражнение для знаменитой сцены хирургической операции из спектакля «Люди в белом». Подробный реалистически-документальный рисунок этого этюда-исследования был отмечен критиками как отдельное достижение.

4. «Оперирuem Гитлера». Элиа Казан и Тони Крабер повторили предыдущий медицинский сюжет, но в стиле комедии дель арте. После длительной операции, проводимой двумя хирургами-шутами, обнаружилось, что у Гитлера нет сердца.

5. «Красный Гамлет». Бобби Льюис играл монолог Гамлета как левую политическую агитку. К примеру, «быть» соответствовало рабочему, разрывающему свои цепи, «не быть» — курящему сигару капиталисту.

6. «Импровизации на парковой скамейке». Джо Бромберг и Моррис Карновски играли двух бродяг, говорящих на тарабарщине. В то время как пессимист, жалуясь на мир, отворачивался, оптимист создавал для него воображаемый роскошный стол и приглашал его отведать яств и «шымпынского». Напившись существующего лишь в их воображении вина, друзья возвращались к реальности. Но через долгую и тихую паузу начинали икать.

7. «Рисунки Георга Гросса». Группа актеров под руководством Арта Смита¹ переходили из одной статической композиции в другую, каждая из которых была откликом на гротескные рисунки немецкого художника, запечатлевшего разгул толстых буржуа. Контрапунктом шло чтение книги псалмов.

8. «Танец-бурлеск» в исполнении неутомимого Бобби Льюиса, которому на барабанах аккомпанировал Элиа Казан, пародировал современных американских танцовщиц, включая Мэри Уигман и Марту Грэм.

Небезынтересно, что этот показ предшествовал как программа-разогрев самому остросоциальному спектаклю театра «Групп» — пьесе Одета «В ожидании Лефти». Такое соседство лишь подчеркивает значимость игровых упражнений-импровизаций в практике групповцев.

Важность учебных программ в жизни театра и их популярность среди самих актеров «Групп» ярко характеризует и другой факт. Когда отъезд в учебный лагерь на лето 1934 года был вынужденно отложен из-за того, что актеры продолжали играть «Людей в белом», а режиссеры Страсберг и Клёрман находились в Москве, актеры решили сами приступить к учебным занятиям и творческим экспериментам, которые в летние месяцы уже традиционно проводились вне Нью-Йорка. В конце мая в подвале театра «Бродхурст», где играли «Людей в белом», открылся учебный центр, неофициально называемый весьма примечательно — «Первая студия». Согласно программе, объявленной в “New York Times”, работа велась в четырех мастерских (workshops), «каждая из которых представляла различные фазы театральной деятельности и работала над решением задач, которые “Групп” еще не имел возможности освоить полностью»².

В первой мастерской Арт Смит и Элиа Казан вели работу над новыми драматургическими произведениями — импровизировали на основе пьес, которые, по сути, создавались в ходе экспериментов этой мастерской.

¹ Арт Смит (Art Smith, 1899–1973) — в «Групп» с 1931 по 1941 год. В 1940-е много снимался, в особенности в фильмах нуар — седовласый актер был востребован на ролях ученых и дворецких. Кинокарьеру А. Смита резко оборвала в 1952 году, когда, после показаний Э. Казана, он попал в черные списки. В 1957 году сыграл Дока в премьерной постановке «Вестсайдской истории».

² Pastoral 44th Street: The Group Theatre Plans to Spend Its Summer Close at Home // New York Times. 1934. 20 May. P. X 2.



Творческий состав театра «Груп». Грин Мэншнс, 1933.

Первый ряд: Дж. Э. Бромберг, У. Чалли, Р. Нельсон, Г. Крабер, Р. Коллинс; второй ряд: С. Майснер, А. Смит, Ю. Стоддарт, Д. Паттен, Ч. Кроуфорд, К. Одетс; третий ряд: У. Кой, Л. Леверетт, Р. Льюис, Г. Ратнер, А. Киркланд; четвертый ряд: Г. Бёрджесс, А. Бакстер, М. Карновски, Э. Казан, С. Адлер, П. Миллер; пятый ряд: М. Баркер, В. Фармер, Ф. Бранд, Г. Мейнард, Л. Адлер, А. Уокер, Г. Клёрман, Л. Страсберг¹

Во второй — Сэнфорд Майснер этюдами исследовал пьесу французского драматурга Андре Обея «Ной», которая требовала фантастического, экстравагантного постановочного решения.¹

В третьей — Бобби Льюис, давно интересовавшийся игровой, стилизованной актерской техникой, превратил незаконченную пьесу о горняках «Новый Кентукки» С. Орнитца в необычное действие, полное изобретательной звукописи и более напоминающее хорал, нежели обычную драму. (Страсберг, увидев прогон этой работы после возвращения из Москвы, сравнил ее с лучшими работами Вахтанговского театра.) Кроме

¹ По сравнению со списком тех, кто начинал «Груп» в 1931 году (см. с. 405 и 407), нет двух актрис — С. Фенингстон, М. Моррис — и четырех актеров — Ф. Тоуна, Ф. Форда, Ф. Робинсона, К. Виленчика (зато появились А. Киркланд, Л. Адлер, Э. Казан, Г. Бёрджесс, Р. Коллинс и А. Бакстер).

того, Льюис вел занятия с новичками, среди которых оказался и Джон Гарфилд, который вскоре станет ведущим актером «Групп».

И, наконец, в четвертой мастерской Моррис Карновски вел работу над сценами из «Гамлета», «Макбета» и «Виндзорских проказниц», ставя задачу добиться «свежей интерпретации Шекспира и пытаюсь восстановить ценности поэтического чтения в театре»¹.

«Экспериментирование, исследование, напряженная работа, художественный рост — вот слова, которые наиболее часто повторялись в “Групп” с момента его рождения. Режиссеры набрали компанию врожденно серьезных актеров, в течение трех лет они вместе учились, углубляя и расширяя свои возможности в профессиональных постановках и учебных упражнениях. Достоинство актера, к которому Клёрман призывал в своих ранних беседах, стало реальностью, их уверенность и опыт возросли настолько, что они уже могли расти самостоятельно»², — не без гордости за персонажей своей книги пишет В. Смит, рассказывая о напряженной работе актеров в отсутствие режиссеров.

В то время как актеры «Групп» исследовали новые идеи и творческие подходы в Нью-Йорке, Страсберг, Клёрман и Адлер совершали свои открытия по другую сторону океана — в мае 1934 года они оказались в Москве. Для всех троих гастрольные спектакли МХТ 1923–1924 годов стали в свое время не только одним из самых ярких зрительских впечатлений в жизни, но и глубокой профессиональной учебой. Новая встреча с искусством русского театра продолжила линию этого ученичества.

Американцы в Москве

Поездка 1934 года в Москву была подарком Страсбергу от драматурга Сиднея Кингсли. «Пьеса [“Люди в белом”] шла с таким успехом, что он захотел отблагодарить меня, — вспоминал Страсберг, — и когда он спросил мою тогдашнюю жену Полу Миллер, что может быть для меня лучшим подарком, она ответила — поездка в Россию»³.

И групповцы отправились в Москву. Первым приехал Страсберг с Миллер, потом Стелла Адлер, затем сам Кингсли. Через какое-то время к ним присоединился и Гарольд Клёрман⁴.

Через одиннадцать лет после нью-йоркских гастролей Художественного театра, которые оказали такое влияние на всю их последующую жизнь, они наконец-то сами вступали в театральную Мекку 1920–1930-х годов. То, что они увидели в московских театрах в мае 1934 года, ошеломило

¹ Pastoral 44th Street: The Group Theatre Plans to Spend Its Summer Close at Home // New York Times. 1934. 20 May. P. X 2.

² Smith W. Real Life Drama. P. 175.

³ Strasberg L., Ryan P. R. Russian Notebook (1934) // The Drama Review. 1973. Vol. 17. No. 1. P. 106.

⁴ Клёрман присоединился к ним только в июне 1934 года и пробыл в Москве лишь десять дней.

интенсивностью и разнообразием поисков, энергией актеров и режиссеров, глубиной интереса зрителей и критики к театральным спектаклям любого уровня. «Ни одна работа не проходит напрасно. Ее смотрят. Ее серьезно анализируют... Это актерский рай!»¹ — суммировала общее впечатление Адлер. С девяти утра Адлер и Страсберг посещали уроки во МХАТе и Театре им. Вахтангова, потом смотрели репетиции, вечером возвращались на спектакли. Они в особенности отмечали разнообразие классов, предлагаемых актерам: танец, акробатика, гимнастика, фехтование, дикция, мейерхольдовская биомеханика дополняли привычные курсы внутренней психотехники и импровизации по Станиславскому. Повторяя через годы благодарность драматургу за сделанный подарок — «режиссеры “Групп” в то время были самыми низкооплачиваемыми в театре»², и он никогда бы не смог позволить себе такую поездку, — Страсберг говорит о ее огромном значении для своего творческого развития.

Однако результаты поездки были более чем неожиданные.

Во-первых, Страсберг... не захотел встретиться со Станиславским. Посещение Художественного театра оказалось для него огромным разочарованием, рыхлость постановки, отсутствие актерской дисциплины потрясли Страсберга. «Когда он увидел, что один из актеров в “Воскресении” откровенно разглядывает что-то в зале... он был так возмущен, что готов был выскочить на сцену, чтобы убить обидчика»³. Страсберг посмотрел во МХАТе несколько спектаклей, и все они, за исключением «Женитьбы Фигаро», показались «уставшими». В результате он пришел к горькому выводу, что в отсутствие Станиславского (Страсберг знал о его длительной болезни) театр отказался от поисков подлинности эмоций, не приобретя взамен открытой театральности.

«Я не попытался увидеть Станиславского, — вспоминал Страсберг, — потому что почувствовал, что буду критичным, а не благожелательным, и, честно говоря, не хотел сталкиваться с ним в таком настроении⁴. Я также чувствовал, что наша группа в Америке правильно поняла и использовала принципы, на которых стоял Станиславский, и что в этом плане нам нечему учиться, и что на самом деле мы даже пошли дальше в нашей собственной работе. Мы были в каком-то смысле более театральны, ближе к идеям Вахтангова с точки зрения духа театра...»⁵.

Во-вторых, Страсберг впервые увидел спектакли В. Э. Мейерхольда, творчество которого было известно ему лишь по театрально-критической литературе и, отчасти, по рассказам Г. Бибермана во время репетиций

¹ Adler S. [About visit to Moscow] // *New Theatre*. 1934. October. Цит. по: *Smith W. Real Life Drama*. P. 177.

² *Strasberg L., Ryan P. R. Russian Notebook* (1934) // *The Drama Review*. 1973. Vol. 17. No. 1. P. 108.

³ *Smith W. Real Life Drama*. P. 177.

⁴ Уточним, что даже если бы у Страсберга и возникло желание встретиться со Станиславским, осуществить его он бы не смог. В мае–июне 1934 года Константин Сергеевич отсутствовал в Москве — он был на лечении в Европе.

⁵ *Strasberg L., Ryan P. R. Russian Notebook* (1934) // *The Drama Review*. 1973. Vol. 17. No. 1. P. 106.



А. Дюма «Дама с камелиями». ГосТиМ, 1933. Сцена из спектакля

«Ржавчины». «Мейерхольд — это основа любого постижения возможностей режиссера в театре. Он исчерпал почти все театральные подходы и фазы развития театра, которые только можно вообразить»¹. «По моему мнению, Всеволод Мейерхольд — воплощение режиссера. Среди многих великих режиссеров я почитаю его гением...»² — записал Страсберг.

Через тридцать лет Страсберг вспоминал, как сцена вечеринки в «Дама с камелиями»³ становилась портретом целой эпохи. Она передавала «и жизнь того времени, и ее сентиментальность: обычаи, игривые песенки, модные танцы, и даже страх смерти, который так точно отображен Дюма на страницах пьесы»⁴. Способность Мейерхольда визуализировать в конкретных сценических событиях литературные образы автора поразила Страсберга. Он подробно описывает сцену появления Смерти в доме Маргариты. Испуг героини, да и зрителей не проходит, даже когда становится ясно, что это всего лишь гость в карнавальном костюме, — «неожиданность и театральность так впечатляют, что, когда в конце сцены Камилла говорит Арману, что боится смерти, вы боитесь не меньше, потому что только что видели ее, ощутили ее присутствие»⁵.

¹ Strasberg L., Ryan P. R. Russian Notebook (1934) // The Drama Review. 1973. Vol. 17. No. 1. P. 108.

² The Lee Strasberg Notes. P. 121.

³ В своих дневниках Страсберг называет пьесу Дюма не «Дама с камелиями», а «Камелия» (Camille). Возможно, потому, что так назывался недавний спектакль 1932 года, поставленный и оформленный в Нью-Йорке Р. Э. Джонсом с Лиллиан Гиш в роли Маргариты Готье.

⁴ Strasberg L., Ryan P. R. Russian Notebook (1934) // The Drama Review. 1973. Vol. 17. No. 1. P. 109.

⁵ Ibidem. P. 109.

Принципы мейерхольдовской выразительности оказали воздействие на режиссуру Страсберга, в частности на его ближайшую постановку «Гай — Золотой орел», которую предстояло репетировать по возвращении домой. Страсберг так вдохновился задачей дать «портрет целой эпохи», что уже из Москвы пишет Кроуфорд о необходимости подбирать вокальный и танцевальный материал, стилистически отражающий все разнообразие американской жизни середины XIX века.

Кроме «Великодушного рогоносца», «Леса» и «Дамы с камелиями» Страсбергу удалось побывать и на ряде репетиций последней премьеры Мейерхольда¹, общаться с самим Мастером. О независимости суждений молодого американца свидетельствует следующая его запись: «Важнейшим событием для меня стало открытие Мейерхольда, несмотря на то, что я не разделял его идей о воспитании актера и в особенности о пользе биомеханики. Игра актеров на сцене театра Мейерхольда была неудовлетворительна, и Мейерхольд сам первый признавал это. Когда я обратил на это его внимание (чего бы никогда не осмелился сделать перед лицом Станиславского) и спросил, не хочет ли он добиться, чтобы актеры чувствовали, переживали на сцене, он взглянул на меня раздраженно и сказал, что хочет. “Ну, и почему же они не делают этого?” И он отрезал: “Потому что они плохие актеры”»².

Пересказывая этот же диалог с Мейерхольдом на одном из занятий в Актерской студии, Страсберг дополнил его рядом наблюдений. По его мнению, актеры оказались гораздо более живыми и раскрепощенными на репетиции, чем на спектакле, но все же не были в состоянии повторить блистательные показы Мастера. «У него были несколько выдающихся актеров, таких, как отличный комик Игорь Ильинский, Эраст Гарин, Зинаида Райх, но другие были обыкновенными. <...> Мне казалось, что, если бы я взял его актеров и поработал с ними, я бы смог добиться от них того, что было нужно Мейерхольду»³. В этом утверждении тридцатитрехлетнего американца, сидящего на репетиции гениального русского режиссера, можно увидеть браваду или самонадеянность.

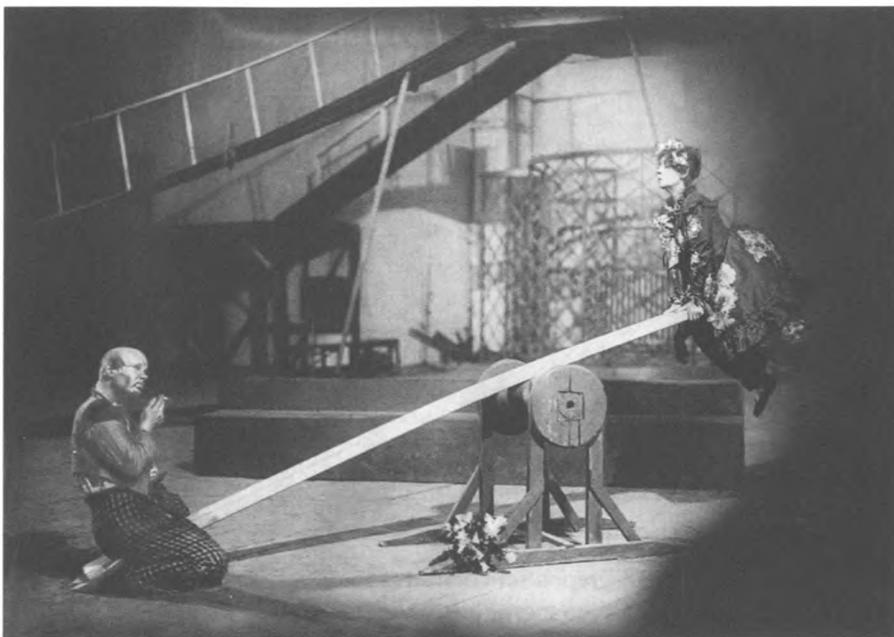


В. Э. Мейерхольд. 1931

¹ Премьера спектакля «Дама с камелиями» в ГосТиме состоялась 19 марта 1934 года, и в мае этого года Мейерхольд продолжал репетиции отдельных сцен спектакля. Страсберг стал свидетелем работы над сценой вечеринки у Маргариты Готье.

² *Strasberg L., Ryan P. R. Russian Notebook (1934) // The Drama Review. 1973. Vol. 17. No. 1. P. 109. P. 108.*

³ *The Lee Strasberg Notes. P. 122.*



А. Н. Островский «Лес». ГосТим, 1933. Сцена из спектакля

А можно разглядеть суть Страсберга — страсть к актерской педагогике, страсть здесь и сейчас, несмотря на любые обстоятельства, решить проблемы, возникшие в работе актера.

Страсберг посмотрел в Москве множество спектаклей. Среди документально подтвержденных посещений — «Принцесса Турандот», «Человеческая комедия», «Таланты и поклонники», «Егор Булычов» в Вахтанговском театре, «Мать» в Реалистическом театре, «Адвокат Патлен» в Московском ТЮЗе. Он встречался с Н. П. Охлопковым, у которого взял интервью, и с П. В. Цетнеровичем, который показывал ему эскизы оформления «Адвоката Патлена» в Московском ТЮЗе и комедии Лабиша «Роман» в ленинградском Новом театре. Страсберг не только присутствовал на репетициях Мейерхольда, на которых уточнялась сцена вечеринки из «Дамы с камелиями», но побывал на нескольких занятиях по биомеханике и, несмотря на то, что эта работа не показалась ему близкой, объективно зафиксировал ее — собрал ценнейшие фотографии биомеханических упражнений, законспектировал беседу с Н. Г. Кустовым. Он чувствовал себя посланцем «Груп» и буквально коллекционировал весь доступный материал, который может понадобиться в работе. (Все портреты и фотографии, размещенные в этом разделе о визите групповцев в Москву, собраны самим Ли Страсбергом, и это лишь малая часть того, что хранится в его личном архиве или было размещено под стеклом и в рамках на стенах его квартиры.)

То, что Страсберг и Адлер почти неразлучно путешествовали по московским театрам, лишний раз доказывает, до какой степени групповцы

ставили интересы дела выше своих личных чувств. Бурные несогласия по поводу «Аристократки» не были забыты, как не были забыты и многие прочие расхождения и обиды, но сейчас они вместе изучали советский театр в поисках полезного для «Групп». Ведь, как пишет исследователь, Страсберг и Адлер «порой могли резко не соглашаться по поводу конкретных путей актерского роста “Групп”, но конечная цель никогда не вызывала разногласия — создание американского театра, который бы выражал социальный и культурный дух времени их страны с художественностью и силой, равной лучшим образцам советского театра»¹.

Событием огромного эмоционального значения стало посещение Страсбергом и Адлер Н. М. Вахтанговой, вдовы режиссера. Ее помощница вслух прочла американцам перевод двух писем Станиславского, адресованных его ученику; одно было датировано 1914 годом, второе — написано после первого показа «Турандот» в 1922 году. «Я с трудом сдерживал слезы, — записал Страсберг в дневнике 25 мая 1934 года. — Как после точно сказала Стелла, это взволновало нас так сильно, потому что мы убедились, что не просто вчитали наши собственные мысли в наше представление о Вахтангове и что там, далеко в Америке, мы правильно угадали его значение и важность»². Письма подтверждали, что Станиславский полагал Вахтангова своим наследником и что вахтанговская переформулировка Системы, в особенности использование «оправдания» (*inner justification*) — то, что Страсберг называл «приспособлением» (*adjustment*), — было правомерным развитием Системы³. Это помогло Страсбергу объединить свою давнюю веру в аффективную память с его растущим (растущим особенно стремительно в ходе московских впечатлений от спектаклей Мейерхольда, Вахтангова, Охлопкова) интересом к острым постановочным решениям.

«Значение Вахтангова, — сформулировал Страсберг в 1934 году почти теми же словами, как через сорок лет это сделает Г. А. Товстоногов, —



Е. Б. Вахтангов

¹ *Smith W. Real Life Drama. P. 178.*

² *Strasberg L., Ryan P. R. Russian Notebook (1934) // The Drama Review. 1973. Vol. 17. No. 1. P. 110.*

³ *См.: Smith W. Real Life Drama. P. 177.*



М. Горький «Егор Булычев и другие». Театр им. Евг. Вахтангова, 1932. Сцена из спектакля

заключается в разъединении системы Станиславского как актерской техники и его методов постановки спектакля; таким образом, Система получила развитие и была обогащена». И далее: «Собственный путь Вахтангова ясно доказал, что в подходящих руках Система не приводит к сугубо реалистической игре и что процесс “оправдания” [“inner justification”] является необходимой техникой творческого процесса при любом стиле»¹.

Продолжение записей Страсберга интересно не только как взгляд со стороны на московские театры, но и как свидетельство творческого мировоззрения автора дневника: «...вторым достижением [Вахтангова] было ощущение совершенства (перфекционизма), равного которому я не видел (оно есть у Мейерхольда, но он не может передать его актеру или через актера), и его способность проникать каждым жестом и интонацией в дух пьесы. Созданные им образцы, похоже, не в достаточной мере оцениваются здесь — на словах, да, но не на деле. Мейерхольд вскрывает социальное содержание пьесы — Вахтангов дает пьесу во всех ее проявлениях. В этом смысле вахтанговские постановки (например, “Дибук” [“Гадибук”], которого я видел) были целостными — мейерхольдовские выглядят как фрагменты, эпизоды (техника тоже эпизодична). Соответственно, постановки Мейерхольда выглядят противоречащими оригинальному тексту пьесы, в то время как Вахтангов каким-то образом

¹ *Strasberg L., Ryan P. R. Russian Notebook (1934) // The Drama Review. 1973. Vol. 17. No. 1. P. 110.*



Ф. Шиллер «Коварство и любовь». Театр им. Евг. Вахтангова, 1930. Сцена из спектакля

и приоткрывает новые слои неизведанного содержания текста, и остается верным автору»¹.

Интенсивная зрительская работа в Москве сопровождалась для Страсберга не менее напряженным осмыслением собственной практики: «После просмотра “Человеческой комедии” в Вахтанговском вечером 23-го [мая 1934 года], — пишет он в дневнике, — я думал сегодня, в какой степени моя собственная способность интерпретировать текст воспитывалась моим ранним изучением истории — опытом отыскания причин, нахождения источников, разложения традиционного на его составляющие компоненты (библейская критика и т. д.), и сколь многим любая моя новая работа теперь будет обязана пониманию диалектического материализма и т. д.»².

Но важнейшим для Страсберга в период московской поездки оказался вопрос применения системы Станиславского вне реалистического репертуара, вопрос соотношения внутренней правды актера и театральности зрелища. Характерен ход интервью, которое Страсберг взял у Н. П. Охлопкова 8 мая 1934 года. Выслушав рассказы руководителя Реалистического театра о методе его работы, «основанном на критическом подходе к двум основным системам — Станиславского и Мейерхольда»³, Страсберг

¹ Strasberg L., Ryan P. R. Russian Notebook (1934) // The Drama Review. 1973. Vol. 17. No. 1. P. 110.

² Ibidem.

³ Ibidem. P. 121.

не выдержал беспристрастного тона интервьюера, и между режиссерами-сверстниками произошел следующий диалог:

«Страсберг. Не кажется ли Вам, что Вы могли и должны бы брать больше из эмоциональных средств, которые предлагает система Станиславского? Создается впечатление, что Ваши актеры могут выражать эмоцию через действие, но когда они неподвижны или бездействуют, то они просто стоят.

Охлопков. Вы правы. Но вспомните, что “Мать” — это только вторая наша постановка. Что бы Вы сказали, если бы увидели всего лишь второй спектакль Станиславского?

Страсберг. Давайте рассмотрим с такой стороны: скрипач готовится в течение дня к своему концерту, никто его не отвлекает...

Охлопков. Если скрипачу необходимо готовить себя к вечернему выступлению, то он плохой скрипач. Мы не хотим, чтобы наши актеры занимали свои мысли предстоящей работой. Наш актер должен быть здоровым, его мысли должны быть абсолютно свободны»¹.

После такого ответа у Страсберга не нашлось больше, о чем говорить с Охлопковым. Интервью спас сидящий рядом Кингсли, который стал задавать банальные вопросы о работе драматурга с режиссером, с композитором. Страсберг до конца беседы безмолвствовал. Стоит только удивляться, как в этом коротком споре выявились основные темы театрально-педагогического творчества Страсберга. Им поднят важнейший вопрос о необходимости работы актера, *предваряющей* любую репетиционную или исполнительскую деятельность, о необходимости *воспитания* себя, *настройки своего актерского инструмента*. А во-вторых, выявлен один из уязвимых моментов сценической жизни актеров, ориентированных исключительно на действенный ряд, — нарушение органики существования в тех зонах, где пьесой не предусмотрено активное действие.

Думается, что проблема соотношения воспитания актера по Станиславскому с режиссурой Вахтангова и Мейерхольда действительно находилась в центре внимания Страсберга, ведь, суммируя в дневнике свои впечатления, он возвращается к ней снова и снова.

«31-е мая. 29-го и 30-го дважды видел “Турандот” в Вахтанговском и два последних акта “Дамы с камелиями” у Мейерхольда. 29-го была 12 годовщина смерти Вахтангова. Был немного разочарован “Турандот”. Это не так значительно, как “Гадибук”, но помогло прояснить образ Вахтангова, в особенности в соотношении с Мейерхольдом. После просмотра “Турандот” стало ясно, почему В[ахтангов] писал, что “Мейерхольд — гений”. Да, М[ейерхольд] — гений. Ни в “Турандот”, ни в “Гадибуке” нет полета режиссуры, сравнимого с изобретательными приемами Мейерхольда. Что там есть, так это тщательное, скрупулезное и блестящее создание пьесы, воспринятой в новом духе. Ни одна отдельная вещь не вы-

¹ *Strasberg L., Ryan P. R. Russian Notebook (1934) // The Drama Review. 1973. Vol. 17. No. 1. P. 122–123.*

пирает — даже если есть эпизоды (как рабби и ученики в “Гадибукке”), то они не эпизодичны, в то время как у Мейерхольда это превалирующий прием. Образ каждой сцены столь ярок, что впечатление становится эпизодическим. У Вахтангова — законченные совершенные бриллианты, у Мейерхольда — восхитительные валуны. <...> Если бы только он лучше понимал актера! Разговаривал с Хелдом, немецким сотрудником мейерхольдовской бригады режиссеров. Он говорит, что Мейерхольд работает совершенно один. К нему трудно обратиться с предложением. И индивидуальность каждого актера для него ничего не значит. Он настаивает на каждом движении, жесте и т. д. именно таким, как он, Мейерхольд, показывает его, и хочет его таким и видеть. Только в работе с Райх, похоже, он внимателен к ее возможностям. <...> Когда я сказал, что пятый акт мне кажется слабым, он [Хелд] пояснил, что это потому, что М[ейерхольд] понимал ограниченность возможностей Райх и попросту не строил сцену, слишком сложную для нее, но пробовал использовать ее недостатки.

Возвращаясь к “Турандот”: было абсолютно ясно, что все зрелище выросло из духа импровизации — каждая деталь костюма, грима, музыки, движения, и выросло также из усилий каждого актера, что это действительно было коллективной работой — музыка, реквизит, приспособления (к примеру, восхитительная сцена с фотографированием). И все же не хватало либо самого важного характера, либо наиболее точного приспособления, чтобы сделать сцену живой или по-настоящему [режиссерски] решенной (как это делают “гигантские шаги” или доска-качели в “Лесе” Мейерхольда)»¹.

И еще характерная запись после просмотра «Принцессы Турандот», осмысляемой Страсбергом с точки зрения техники актера: «Стелла спросила актеров, изменился ли спектакль. И они ответили “да”. “Юность” ушла из него, хотя форма и осталась. Раньше он был как “шампанское”. Было нетрудно увидеть, что они правы»².

Стоит обратить внимание, сколь многое охватил молодой руководитель «Груп» за короткое пребывание в Москве, сколько увидел, проанализировал и вобрал в себя. Он даже успел прикоснуться к политической полемике вокруг театра, набирающей остроту в год первого съезда Союза писателей. «Должен признать, что не нашел здесь точного или правильного понимания Мейерхольда. О нем много говорят, но не понимают. Вчера Афиногенов сказал, что “Дама с камелиями” — реакционный шаг назад к Художественному театру...» — записал Страсберг, пометив последнее утверждение вопросом «почему?»³.

После насыщенного московского визита Страсберг немедленно отправился в Америку (он был в Нью-Йорке уже в конце июня) — необходимо было репетировать, готовить новый сезон театра. Но размышления об

¹ *Strasberg L., Ryan P. R. Russian Notebook (1934) // The Drama Review. 1973. Vol. 17. No. 1. P. 122–123.*

² *Ibidem.*

³ *Ibidem.*

увиденном не покидали его. Ведь начиная с нью-йоркских гастролей МХТ 1923–1924 годов встречи с русским театральным искусством всегда становились этапными для творческого развития Страсберга. Гастроли «Габимы» в 1926 году, московские спектакли Вахтанговского театра, театра Мейерхольда, Реалистического театра Охлопкова, увиденные им в 1934 году, а впоследствии — приезд в Москву на 100-летний юбилей Станиславского в 1963 году и рабочий визит в МХАТ в 1973 году определяют вехи творческого диалога Страсберга с искусством русского театра.

Многолетняя осведомленность Страсберга о жизни русского театра не может не поражать. Его библиотека была полна театральных книг на русском языке, многие из которых были полностью или частично переведены по его личному заказу, здесь же хранились многочисленные афиши и фотографии спектаклей театров СССР¹. Поэтому имена Станиславского, Вахтангова или Мейерхольда будут встречаться в записях его уроков, статьях и книгах порой даже чаще, чем имена американских деятелей театра. И одной из первых печатных публикаций Страсберга стал отчет о московских театральных впечатлениях 1934 года — название этой статьи избавляет от дальнейшей необходимости доказывать степень пристрастия Страсберга к русскому театру.

Она называлась «Магия Мейерхольда»².

Станиславский — Адлер: уроки в Париже

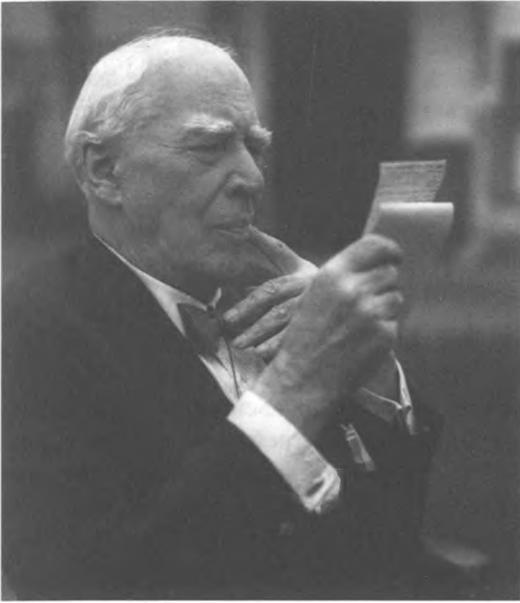
В то время когда Страсберг уже вернулся из Москвы в Нью-Йорк, Гарольд Клёрман и Стелла Адлер по дороге домой остановились в Париже, где 3 июля 1934 года состоялась их встреча с самим Константином Сергеевичем Станиславским. Этой встрече было суждено не только оказать определяющее воздействие на дальнейшую жизнь театра «Групп», но и серьезно повлиять на судьбу преподавания системы Станиславского по ту сторону Атлантического океана.

Именно поэтому хотелось бы подробно проанализировать занятия Станиславского со Стеллой Адлер, которые состоялись в Париже в июле 1934 года. Однако это не так уж и просто. В истории американского театра встреча Адлер со Станиславским является почти апокрифической, и, как это часто бывает с легендарными событиями, существует множество вариантов изложения сути происшедшего.

Вот как рассказывает об этом Гарольд Клёрман, чей учитель Жак Коппо и сообщил молодым американцам, что создатель Системы находится в Париже: «Станиславский сразу заговорил с нами о том, чем были за-

¹ Неполный список русскоязычных книг, находившихся в домашней библиотеке Страсберга, а ныне переданных в библиотеку Конгресса США, насчитывает 465 названий.

² *Strasberg L. The Magic of Meyerhold // New Theatre. 1934. September. P. 14, 15, 30.*



К. С. Станиславский. 1933



С. Адлер. [1937]

няты все его думы, — о театре. Каждый день он по несколько часов ходил подышать свежим воздухом в Булонский лес. ...Он просил нас сопроводить его. Мы воспользовались этой возможностью и во время прогулки задали ему множество вопросов, касающихся его метода. На все вопросы Станиславский отвечал нам сердечно и прямо. Он пригласил нас зайти к нему еще раз. И мы несколько раз сопровождали его в его прогулках»¹.

Какие же вопросы задавали Станиславскому групповцы? Продолжим воспоминания Клёрмана: «Стелла Адлер в продолжение трех лет *интересовалась* (курсив мой. — С. Ч.) некоторыми аспектами системы Станиславского»². (Заметим в скобках, что этот перевод Н. В. Минц, часто приводимый в российских изданиях, неточен. В оригинале написано: «В продолжение трех лет Стелла Адлер *была обеспокоена* [*has been worried*] (курсив мой. — С. Ч.) определенными аспектами системы Станиславского или метода [Stanislavsky system or method]»³. Таким образом, переводчица изменила характер отношения Адлер к Системе — разумеется, в ее страбберговской интерпретации, недаром в тексте Клёрмана, опубликованном в 1941 году, исподволь проводится различие между «методом» и «системой» — с настроено-негативного «*была обеспокоена*» в тексте Клёрмана на позитивный — «*интересовалась*»).

¹ Clurman H. The Fervent Years. P. 138. (Перевод Н. В. Минц, опубликованный в: Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского: В 4 т. Т. 4. С. 288.)

² Цит. по: Там же.

³ Clurman H. The Fervent Years. P. 138.

И далее: «Она [С. Адлер] больше не испытывала радости, играя на сцене. “Не могло ли это произойти из-за проклятого метода”, — спросила она. Станиславский сразу же ей ответил: “Если система Вам не помогает, забудьте о ней. Но возможно, Вы ее неправильно понимаете?” Станиславский предложил ей поработать с ним над каким-нибудь отрывком. И мы стали приходить к нему каждый день. <...> Когда я уехал в США, Стелла Адлер продолжала ежедневно навешать его в течение пяти недель. Он работал с ней над отрывком из пьесы: “Благородная женщина” (т. е. “Аристократка”. — С. Ч.)»¹.

Ясно, что замечание о том, что Адлер была обеспокоена, озабочена системой Станиславского в течение трех лет (т. е. в 1931–1934 годах), указывает на ее отношение именно к практике театра «Групп», ведь сама актриса начала изучать Систему под руководством Болеславского еще девять лет назад, в 1925 году. Таким образом, Адлер словно требовала от Станиславского опровержения метода работы Страсберга, который она не принимала. Ведь, как она писала сама, Станиславский «был представлен в театре “Групп” совсем не так, как ей хотелось бы»².

К сожалению, Клёрман не мог воспроизвести ход парижских репетиций сцены из «Аристократки», ведь, по его собственным словам, он уехал в Америку после первых же занятий. О сути же наставлений Станиславского он пишет в книге «О режиссуре», вышедшей гораздо позже, в 1972 году: «Необходимо быть виртуозом физических действий, — сказал Станиславский Стелле Адлер, — верить в то, что мы делаем. Но все должно быть абсолютно подлинно — до предела». И далее: «Я ищу эмоциональную жизнь, — продолжал он [Станиславский], — в предлагаемых обстоятельствах (подробностях каждой ситуации пьесы), и никогда — в чувствах [the feelings]. <...> Мы должны атаковать психологическое со стороны физической жизни, чтобы не трогать чувство (я перевожу дословно с французского, на котором он говорил. — *Примеч. Г. Клёрмана*). В каждом психологическом действии есть физический элемент. Надо искать сквозную линию действия, а не чувства»³.

Высказанные мысли хорошо известны русскоязычному читателю, они были развиты во многих трудах Станиславского 1930-х годов. Но трудно отделаться от впечатления, что в репликах Станиславского, приведенных Клёрманом, создатель Системы словно отвечает на рассказ Адлер о принципах использования эмоциональной памяти в театре «Групп». В объективность же и точность изложения актрисой педагогических принципов Страсберга, учитывая ее оппозицию режиссеру, поверить трудно.

Рассказ самой Адлер более подробен, однако в центре ее внимания не суть уроков, а обстоятельства ее встречи с великим человеком театра. На

¹ Clurman H. The Fervent Years. P. 138. Цит. по: *Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского: В 4 т. Т. 4. С. 288.*

² Adler S. The Technique of Acting. NY; Toronto; London: Bantam Books, 1988. P. 120, а также Adler S. The Art of Acting. NY: Applause, 2000. P. 235.

³ Clurman H. On Directing. NY: Fireside, 1997. P. 152.

четырёх из шести страниц очерка «Мой путь к Станиславскому» Адлер подробно рассказывает о прогулке веселой компании русских актеров в Булонском саду, о том, как Станиславский журил О. Л. Книппер-Чехову за любовь к наигрышу, о том, как все они весело дурачились, — «в этом был юмор, абсолютное чувство ансамбля и радость сосуществования»¹. Лишь одна Адлер была мрачна. «Разумеется, он [Станиславский], — пишет Адлер, — заметил это, потому что у него был острый глаз, от которого ничто не ускользало. В конце концов он обернулся ко мне, и сказал: “Девушка, все говорят со мной, кроме Вас”. И в этот момент я взглянула ему прямо в глаза. И услышала, как произнесла: “Мистер Станиславский, я любила театр, пока не появились Вы, а теперь я его ненавижу!” Он пристально посмотрел на меня и сказал: “Ну, тогда Вам надо зайти ко мне завтра”»².

Написанное звучит как фрагмент старой мелодрамы — похоже, чрезмерная театральность свойственна не только сценическому поведению Адлер, но и ее литературной работе, хотя воспоминания о встрече со Станиславским являются частью книги с вполне прагматическим названием «Техника актера».

Адлер продолжает: «...он очень ясно объяснил мне, что актер должен обладать огромным воображением, которое свободно и не должно сковываться самоосмыслением [self-consciousness]. <...> Он объяснил мне, как важно использовать воображение на сцене. Потом он подробно объяснил, как важно использовать обстоятельства»³.

Занятия шли на французском, специально для этой работы Адлер перевела сцену из «Аристократки». Но вычленив из последующего рассказа Адлер, как именно работал с ней Станиславский, достаточно трудно. Суть воспоминаний Адлер может быть коротко передана строчкой поэта «на фоне Пушкина снимается семейство», они изобилуют замечаниями такого рода: «Через пару минут я почувствовала, что он [Станиславский] очень заинтересовался мною как актрисой»⁴. «Станиславский и я находились в самых близких отношениях режиссера и актрисы...»⁵. «Мистер Станиславский также поведал мне — как актер актрисе, — как он страдал, когда играл “Врага народа”»⁶.

Кстати, последующее изложение слов Станиславского о его работе над пьесой Ибсена настолько противоречит общеизвестным фактам, что заставляет усомниться в точности и других рассказов актрисы о работе со Станиславским в Париже. Ведь в передаче Адлер роль Штокмана у Станиславского вначале не шла, он не знал, как к ней подступиться, и смог сыграть ее лишь после десятилетнего перерыва. Характерно, что Адлер

¹ Adler S. The Technique of Acting. P. 119.

² Ibidem. P. 119–120.

³ Ibidem. P. 120.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem. P. 121.

могла бы перепроверить свой рассказ по любому изданию «Моей жизни в искусстве», уже опубликованной в Америке до их парижской встречи, но темпераментная актриса явно не утруждала себя такими мелочами¹. Ведь даже автором «Аристократки» она называет не Джона Лоусона, а несуществующего Дона Пауэлла (Don Powell), имя которого образовалось, вероятнее всего, из имени писательницы Доун Пауэлл (Dawn Powell), чья пьеса шла в постановке театр «Групп». Сверхзадачей же рассказа Адлер (а именно пониманию сверхзадачи, как мы увидим вскоре, Станиславский учил в давнем 1934 году свою эмоциональную ученицу), безусловно, было одно — доказать свою творческую близость со Станиславским, свое право говорить американскому театру от лица создателя Системы, а значит — критиковать Страсберга.

При этом Адлер ставила под сомнение не только использование аффективной памяти, но и метод этюдных импровизаций. В своем письме Станиславскому, написанному после одного из уроков (оно сохранилось в Архиве МХАТ), она задает ряд вопросов об импровизации, выдавая свое явно подозрительное отношение к этому методу репетиций Страсберга². К сожалению, ответ Станиславского Адлер не обнаружен, хотя ясно, что этюды-импровизации находились в центре его работы 1930-х годов.

Рассказ о знаменательной встрече со Станиславским Адлер заканчивает так: «Я помню, как шла по улице и твердила: “Мистер Станиславский, я не могу отблагодарить Вас лично, но всю свою жизнь я посвящу другим людям, чтобы передать им то, что Вы дали мне”»³.

Тем не менее изложение пяти недель ежедневных занятий Адлер со Станиславским до сих пор нигде не опубликовано. И хотя Адлер настаивает, что каждое слово занятий было записано ее другом (имя его нигде не названо), по другим ее же рассказам — стенографировалось секретарем, и называет эти записи содержательными и объемными (*voluminous*)⁴, удивительным образом их не удается найти ни в одном архиве. По остроумному замечанию Х. Баер, хранителя фонда Стеллы Адлер в библиотеке Университета Техаса, «заметки Стеллы или ее секретаря — это святой Грааль, который хотел бы видеть каждый исследователь, но у нас их нет»⁵.

¹ Станиславский называл роль Штокмана «счастливой ролью» и рассказывал: «Впервые прочтя пьесу, я сразу ее понял, сразу зажил ею и сразу заиграл роль на первой же репетиции» (*Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве // Собр. соч.: В 9 т. Т. 1. С. 319*).

² Письмо Стеллы Адлер К. С. Станиславскому. 1934. 17 июля. Париж. На рус. яз. Архив музея МХАТ. Ф. К. С. Станиславского. № 1961.

³ *Adler S. The Technique of Acting. P. 122.*

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Baer H. Letter to T. Oppenheim. 2 Dec. 2013.* Это письмо Тому Оппенхайму, руководителю Актёрской студии Стеллы Адлер, внуку актрисы, переслано им автору книги 3 декабря 2013 года и хранится в его архиве. А по утверждению Р. Эллерманна, Мел Гордон, редактировавший книгу Адлер и мельком видевший часть парижских записей Адлер, утверждал, что «они содержат разговоры Стеллы и Станиславского о здоровье». См.: *Ellermann R. Adler vs Strasberg: Smackdown in The Group Theater. Part 2 // Scene 4 Magazine. 2001. August. URL: <http://www.scene4.com/archivesqv6/2000-2001/html/be-adlerstra-aug01.html> (дата обращения 5.06.2009).*

А ведь эти парижские уроки — уникальный случай последовательной педагогической работы с актером в практике Станиславского 1930-х годов. Редко кому удавалось (а может быть, и никому) столь последовательно и длительно учиться у Станиславского в этот период. Адлер ежедневно занималась с создателем Системы не менее месяца, а знаменитых репетиций Станиславского мольеровского «Тартюфа», с которых мы сегодня прослеживаем практику метода физических действий, было всего восемнадцать, встреч Б. В. Зона, записи которого так много сохранили для нас из поздних мыслей Станиславского, — не более десяти-двенадцати! Кроме того, Станиславский нарисовал для Адлер подробную схему элементов Системы, которая будет опубликована на русском языке лишь в 1948 году при издании второй части «Работы актера над собой» (в 1955 году вошедшей в 3-й том собрания сочинений Станиславского), а англоязычному читателю станет известной лишь по публикации в книге Р. Льюиса «Метод — или безумие?» в 1958 году¹.

Поистине Адлер, про которую в биографических справках непременно пишут, что она — единственная американская актриса, бравшая уроки у Станиславского, оказалась в привилегированном положении не только среди своих соотечественников².

Думается, есть ряд причин, по которым Адлер избирательно усвоила уроки Станиславского и не сумела адекватно зафиксировать оказавшееся в ее руках методологическое богатство.

Во-первых, это личностные качества самой актрисы, относящейся, по классификации Н. В. Демидова, к эмоциональному типу актеров. Безусловно, Адлер — яркая индивидуальность, опытная актриса с хорошей школой, мощно развитой фантазией, приученная ранним опытом работы в театре отца³ и уроками Болеславского к зоркой наблюдательности и пониманию драматической ситуации (*воображение* и анализ *предлагаемых обстоятельств* станут основой дальнейшей педагогической деятельности актрисы, теми элементами Системы, которым она уделяла максимум внимания). Но она относилась к тем актерам, которым просто необходимо ощущение существования на грани катастрофы. При этом интонации отчаянной речи Адлер, заявившей Станиславскому, что он ее «погубитель», кажутся почему-то знакомыми. «Я говорю вам, что играю плохо, потому что это ваша вина. В этой новой роли я сделала все, чему вы меня учили, и, несмотря на это, я — ужасна»⁴, — сообщает ученица учителю в четвертом уроке из книги

¹ Набор понятий и элементов, деление на внутреннюю и внешнюю технику и общая структура в обеих схемах Системы совпадают, но графическое изображение американской и русской схем существенно различается. См.: Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. М., 1990. Т. 3. С. 308; 360; Lewis R. Method — or Madness? P. 34–35.

² Как мы уже знаем, это утверждение не совсем точно, т. к. в 1930 году Станиславский в течение двух недель работал с Юнис Стоддард. См. примечание к с. 211.

³ Отец Стеллы Адлер — Якоб (Джейкоб) Адлер. См. примечание к с. 372.

⁴ Boleslavsky R. Acting: The First Six Lessons. P. 74.

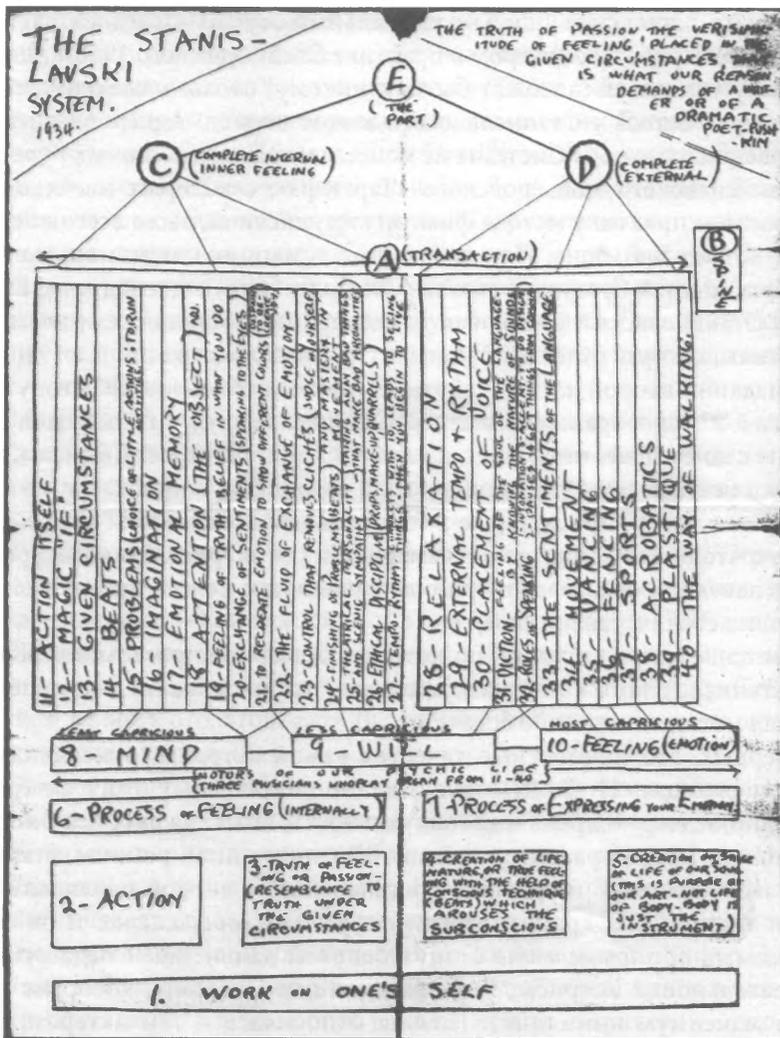


Схема Системы, составленная С. Адлер во время занятий со Станиславским в 1934 году

Болеславского «Мастерство актера: Шесть первых уроков», написанном в 1932 году.

Предугадал ли Болеславский возможные реакции своей ученицы времен Лабораторного театра или написал эти страницы книги, что называется, с нее? Или здесь сказалось общее знание о возможных проявлениях актерского темперамента? Но выход из создавшейся ситуации и в книге Болеславского, и в жизни оказывается один. «Давайте я сыграю вам несколько сцен подряд, и вы скажете мне, что неправильно, в чем ошибки»¹, — предлагает героиня «Шести уроков» и приглашает учителя в пустой театр.

¹ *Boleslavsky R. Acting: The First Six Lessons. P. 74.*

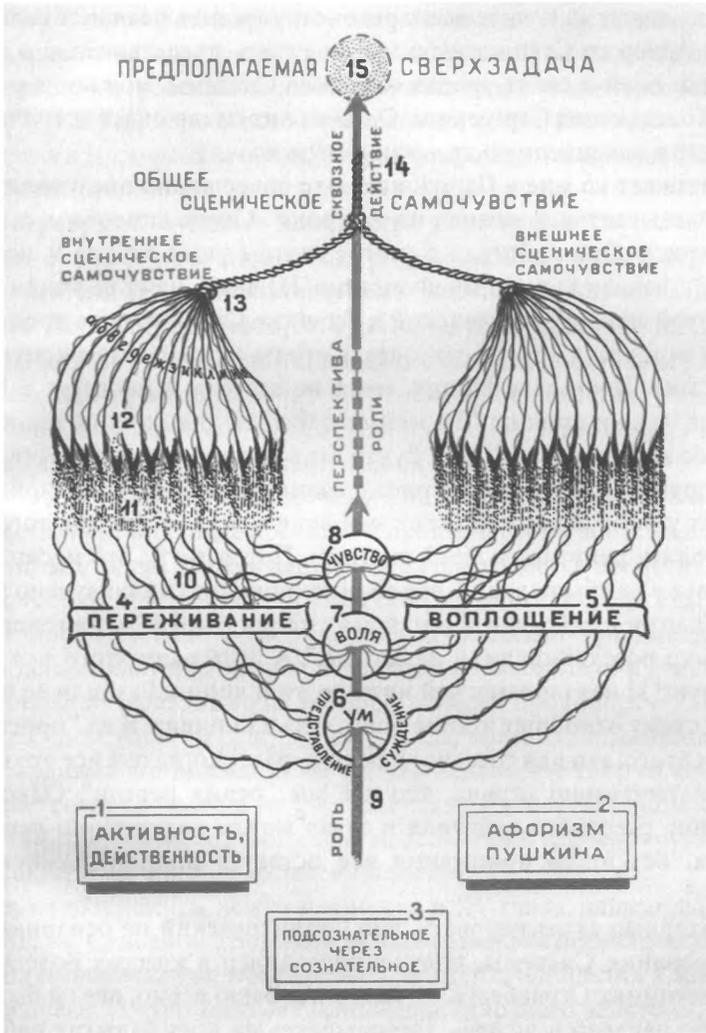


Схема Системы, опубликованная в «Работе актера над собой» в 1948 году

Станиславский же с Адлер отправляются в Булонский лес, где американка играет реформатору русской сцены отрывки из «Аристократки».

Во-вторых, необходимо помнить, что актриса атакует Систему (а на самом деле ее интерпретацию Страсбергом и упражнения на аффективную память) после горечи провала на Бродвее. И «упражнение», т. е. ежедневный тренинг и муштра психотехники актера, столь несовместимые с взрывным эмоциональным характером самой актрисы, в котором Адлер было неуютно и раньше, становится ненавистным именно в работе над «Аристократкой», где недостатки пьесы, сомнительность назначения, конфликт с режиссером, незаладившиеся репетиции и провал спектакля обострили нервное состояние актрисы.

Удивительно, но точнее всего реконструировать реальное содержание встречи Адлер со Станиславским и получить представление о том, что пытался дать ей в своих уроках создатель Системы, можно из рассказов самого Константина Сергеевича. Один из них превращает историю встречи с Адлер в законченную драматическую новеллу.

«Приезжает ко мне в Париж какая-то совершенно обезумевшая женщина. Оказывается, я ее знал по Америке¹. Очень способная американская актриса. Она работала в театре, потом ушла оттуда и поступила в школу... заниматься по моей системе. Не знаю, чему ее учили руководители этой школы Болеславский и Успенская, но когда она прошла у них “курс” и вернулась в театр, то... стала играть хуже. Полная испуга, ринулась ко мне. Поехала в Ниццу, меня не застала и настигла в Париже. Схватила меня и кричит: “Вы мой погубитель! Вы должны меня спасти! Что вы со мной сделали?” Как будто бы в Америке прививается мой метод, и вдруг эта способная актриса, позанявшись моей системой, “увяла” на глазах у всех. Я должен был с ней заняться, хотя бы для того, чтобы восстановить репутацию моей системы. Потратил на это месяц. Оказывается, все у нее было верно, все ей было показано и ею изучено в школе. “А вот сквозное действие, а вот задачу-то вы знаете?” Она говорит: “Да, мне что-то рассказывали, я не поняла”. А ведь ради этого вся система существует! И начали мы с ней идти по этой линии. Разбили ее на куски, сделали схему основных этапов роли. Она их поняла. Я их “просквозил”: “Это для этого, это для того, все для чего-то...” Когда она все это освоила, то так изумительно играла, что все мы “ревмя ревели”. Одно только понимание сквозного действия и задач может совершенно переродить человека. Без этого понимания все остается лишь упражнением по системе»².

Необходимо акцентировать, что Станиславский не оспаривает фундамента знания Системы, полученного Адлер в классах Болеславского и на репетициях Страсберга, — «все у нее было верно, все ей было показано и ею изучено в школе». Основываясь на этих навыках работы *над собой*, используя вытренированный аппарат актрисы, Станиславский, во-первых, успокоил ее, а во-вторых, попытался сделать с ней следующий шаг вперед в работе *над ролью* и помочь усвоить актрисе то, что она (она, а не ее учителя!) «не поняла», — важность сквозного действия.

Встреча с Адлер и месяц уроков с ней запомнились Станиславскому. Несколько раз он возвращался к рассказу об этой встрече — и в беседе с Б. В. Зоном, и в беседе с работниками искусств из Клуба мастеров искусств, записанной Б. М. Филипповым³. И даже когда Станиславский

¹ Сведений о знакомстве Станиславского со Стеллой Адлер в 1923–1924 годах не подтверждены, однако Станиславский был знаком с ее отцом, Якобом Адлером.

² Филиппов Б. М. Актеры без грима. М., 1971. С. 55.

³ См.: Станиславский К. С. Беседа с мастером // Советское искусство. 1935. 29 марта. То же: Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 6. С. 517.

писал главу о сверхзадаче и сквозном действии в «Работе актера над собой», то, рассказывая «случай из действительной жизни» артистки З., «пользовавшейся успехом и любовью публики и заинтересовавшейся “системой”»¹ и усвоившей все ее положения, кроме главного — о сквозном действии и сверхзадаче, он, безусловно, вспоминал о своей американской ученице.

«Мы перебрали, — пишет Константин Сергеевич в XV главе “Работы актера над собой”, — все моменты ее роли и работы над ней, все приемы техники, усвоенные ею из “системы”. Все было верно. Артистка понимала каждую ее часть в отдельности, но в целом не усваивала творческих основ “системы” (это почти дословно совпадает с вышеприведенным рассказом Станиславского про Адлер. — С. Ч.). “А сквозное действие, а сверхзадача?!” — спросил я ее. З. что-то слышала и в общих чертах знала о них, но это была лишь теория, не примененная на практике»².

Стоит задаться вопросом, почему Станиславский, заканчивая свою книгу, все больше и больше постигая в практической работе неделимость творческого акта, так часто и настойчиво возвращается в мыслях к своим урокам с Адлер? И через этот пример опять и опять подчеркивает значение сквозного действия и сверхзадачи? Происходит это именно тогда, когда он дописывает последнюю, XVI главу «Подсознание в сценическом самочувствии актера», выводы которой отчасти противоречат идее тренинга всех элементов по отдельности. Тогда, когда Н. В. Демидов непрерывно обращает его внимание на то, что подлинное творческое внимание создается не по частям, не по элементам, а целостно, когда сам Станиславский подчеркивает вопросы подсознания, цементирующие отдельные актерские шаги по овладению элементами Системы.

Ответ, надо полагать, лежит в том, что и XV глава, названная именно «Сверхзадача. Сквозное действие», и XVI глава о подсознании были нацелены на *соединение* уже воспитанных в актерах элементов в *целостную* жизнь на сцене. И *чувственное постижение* сквозного действия, которое «соединяет воедино, пронизывает, точно нить разрозненные бусы, все элементы и направляет их к общей сверхзадаче»³, безусловно, находится в центре творческого завещания Станиславского.

Но в то время, когда семидесятилетний Станиславский, подводя итоги долгой жизни в искусстве, понимал, что время собирать камни, его молодые американские последователи стали их разбрасывать.

И летний репетиционный период 1934 года, сдвинутый из-за продолжительного и успешного проката спектакля «Люди в белом» на август-сентябрь, начался с событий, буквально взорвавших театр «Груп» и во многом предопределивших его последующий распад.

¹ Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 2. С. 418.

² Там же. С. 419.

³ Там же. С. 418.

Раскол в театре «Групп»

По возвращении в театр, 7 августа 1934 года Стелла Адлер немедленно выступила с лекцией о своей работе со Станиславским. Предъявив актерам схему элементов Системы, нарисованную под диктовку Станиславского, актриса подробно знакомила своих товарищей с каждой из более чем сорока ее граф. Однако основной посыл речи Адлер был предельно прост: театр «Групп» слишком много внимания уделяет упражнениям на аффективную память. Станиславский, утверждала Адлер, теперь считает, что «ключ к логически последовательному, правдивому исполнению заключается в постижении сквозного действия персонажа и его отношения к центральной цели [central purpose] пьесы¹. <...> Если различные небольшие действия — “куски”, как окрестил их Станиславский, — были правильно выполнены в каждой сцене, то необходимые эмоции должны сами появиться из предлагаемых обстоятельств пьесы². А потому нет необходимости делать «упражнение» для каждой строчки пьесы, на самом деле это превращает исполнение в серию разорванных моментов, которые вступают в противоречие со сквозным действием.

Суть открытия, произошедшего в тот момент для актеров «Групп», формулирует Сэнфорд Майснер: «Куда существенней нашего очевидного злоупотребления эмоциональной памятью был тот факт, что мы использовали обстоятельства собственной жизни. Стелла же рассказала нам о том, что Станиславский учит сосредоточиваться на обстоятельствах пьесы или на предшествовавших им событиях. Прежде “Групп” всегда исходил из чувственной памяти и никогда — из предлагаемых обстоятельств³».

На следующий день после лекции Адлер Ли Страсберг, отказавшийся прийти накануне, собрал всех актеров для своего доклада. Он говорил о спектаклях, увиденных в Москве, а заодно — о трех годах профессиональной работы театра «Групп». Суть выступления Страсберга, безусловно ставшего полемическим ответом выступлению Адлер, свелась, по словам присутствовавшего Бобби Льюиса, к одному: «Я учу не системе Станиславского, а Методу Страсберга⁴. Так, по этому свидетельству, и родился термин the Method, и наличие определенного артикля и написание слова Метод с большой буквы стало однозначно привязывать это понятие к педагогике Страсберга.

Страсберг утверждал, что театр «Групп», включая в свою работу положения Вахтангова и Мейерхольда, идет дальше, чем сам Станиславский. И доказательством тому служили те неудачные спектакли МХАТа, которые он только что видел в Москве. Смещение акцента с аффективной памяти на действие Страсберг полагал неправомочным и непродуктивным.

¹ Термин Станиславского «сверхзадача» (super-objective) стал использоваться американцами лишь после выхода в свет перевода Хэпгуд «Работы актера над собой» в 1936 году.

² Цит. по: *Smith W. Real Life Drama*. P. 180–181.

³ *Meisner S. Interview to P. Gray*. 11 Jan. 1964 // *Tulane Drama Review*. 1964. Vol. 9. No. 2. P. 35.

⁴ *Lewis R. Slings and Arrows*. P. 71.

Он признавал, что у Станиславского появились новые идеи, но считал их ошибочными: «Мы всегда использовали действие, но упор на действие как главную проблему — нет. Если вы не в состоянии зажечь эмоциями, то зачем нужно действие? Станиславский ясно говорит: “Если ваши органы чувств работают и если вы находитесь в правильной пристройке к партнеру, *то все, что вам нужно, — это действие*”. Но если все нормально работает, то вам и действие не нужно! Напротив, если у вас есть только действие и ничего более, то ничего не будет работать»¹. (Необходимо подчеркнуть, что в таком отношении к действию Страсберг солидаризируется с положениями Н. В. Демидова, развитыми в 1930–1950-е годы, но получившими распространение в отечественной педагогике лишь с конца XX века, а в особенности в последнее десятилетие в связи с изданием материалов его творческого наследия.)

Таким образом, Страсберг не соглашался с основной идеей, принесенной Адлер от Станиславского и заключавшейся в том, что если правильно выполнять действие, то необходимые сопутствующие чувства возникнут сами собой. Для Страсберга подлинная эмоция, эмоциональный импульс, дающий начало действию, должны быть найдены *до того*, как актер начнет действовать. И поиск этот ведется с помощью включения механизмов аффективной памяти.

Адлер же настаивала на обратном, абсолютизируя действенный подход и полагая использование аффективной памяти вредным.

Непримиримость позиций была очевидна. При этом и Адлер, и Страсберг постоянно ссылались на Станиславского. Они обсуждали его открытия разных периодов и утверждали, что в своей теперешней практике Станиславский отошел от методов работы 1910-х годов. Но при этом конфликтующие стороны вкладывали в это утверждение разный смысл — положительный для Адлер и отрицательный для Страсберга. И каждый по-своему описывал московскую деятельность Станиславского, в непосредственной практике им незнакомую.

Все это заставляет нас отложить окончательные суждения по поводу конфликта Адлер и Страсберга и рассмотреть взгляды Станиславского 1930-х годов не в пересказе его американских последователей, а по первоисточнику, т. е. по работам самого Константина Сергеевича.

Однако сделать это совсем не просто — ведь в 1934 году, к моменту методологического конфликта в театре «Груп» система Станиславского, несмотря на двадцать пять лет своей истории, все еще не была изложена в адекватной литературной форме. Кроме книги 1924 года «*My Life in Art*» («Моя жизнь в искусстве», 1926) ни Адлер, ни Страсберг не могли прочесть ни одной авторской строчки о Системе. Более того, их учителя Р. Болеславский и М. Успенская также были лишены возможности прочесть положения Системы в изложении самого Станиславского — оно отсутствовало и на русском языке.

¹ Цит. по: Adams C. Lee Strasberg: The Imperfect Genius of the Actors Studio. P. 179.

Разумеется, разночтения в теоретическом осмыслении и практическом использовании Системы не сводятся только к этой причине, но она является одной из важнейших. Хронология публикации Системы оказала влияние на историю ее освоения и развития и российскими и зарубежными театральными деятелями не в меньшей степени, чем собственно исследования Станиславского. Постоянный зазор между практикой Станиславского и ее печатным отображением составляет суть проблемы. Ведь история развития Системы (хронология творческой мысли Станиславского) и история ее публикации (хронология Системы как литературного продукта) далеко не синхронны.

Именно поэтому анализ состояния Системы в 1930-е годы, равно как и степень ее постижения советским и американским театром, невозможно провести без понимания истории ее публикации, которая растянулась на долгие годы, даже на десятилетия.

РАЗВИТИЕ СИСТЕМЫ СТАНИСЛАВСКОГО В 1930-Е ГОДЫ И ИСТОРИЯ ЕЕ ПУБЛИКАЦИИ

Можно ли писать о Системе?

Хронология выхода литературных работ Станиславского к читателю красноречива сама по себе. Его первой публикацией стали незаконченные печатные очерки «Художественный театр. Начало сезона», которые появились в журнале «Русский артист» за 1907 год и содержали лишь самые общие размышления об основных проблемах творчества актера¹. А после этого Станиславский не публиковал почти никаких материалов о ходе своих творческих и педагогических поисков вплоть до 1936 года, т. е. около тридцати лет².

Напомним, термин «система» появился лишь в *рукописи* 1909 года и сперва передавался изустно. Но в процессе применения новых подходов на репетициях «Ревизора» (1908) и «Месяца в деревне» (1909), после обращения Немировича-Данченко к труппе МХТ с призывом изучать Систему (1911) и создания Первой студии (1912) все еще формируемая система Станиславского становится реальным фактором театрального процесса. Систему изучают, ее преподают.

Исследования Станиславского продолжаются, он осваивает положения Рибо и йоги, вводит новые элементы Системы, пересматривает их удельный вес в достижении подлинного сценического самочувствия актера, с годами меняет свои представления о взаимообусловленности этих элементов, подходит к пониманию действенной природы всех без исключения элементов Системы, разрабатывает новые приемы работы над ролью. А его ученики уже преподают Систему, причем каждый по-своему — согласно представлениям того творческого этапа, который они застали в пору своего непосредственного ученичества у Станиславского.

¹ Станиславский К. С. Художественный театр. Начало сезона // Русский артист. 1907. № 9. С. 130–132; № 12–13. С. 180–182; № 16. С. 2.

² Список публикаций К. С. Станиславского за четверть века с конца 1900-х до середины 1930-х годов, если не считать воспоминаний о А. П. Чехове, С. И. Мамонтове и рассказа о пребывании в немецком плену после объявления Первой мировой войны, включает в себя всего лишь несколько газетно-журнальных материалов: О театре // Театр. 1908. № 294. С. 12–14; О современном театре // Театр. 1913. № 1286. С. 5; О МХТ // Театр. 1913. № 1362. С. 8–11; Теория и техника театра. О ремесле // Культура театра. 1921. № 5. С. 10–14; № 6. С. 22–31; Несколько мыслей по поводу режиссерского факультета // Художественное образование. 1931. № 5. С. 10–13. Из них сколько-нибудь объемной является лишь статья «О ремесле».

Отрывочность сообщаемых сведений Станиславский воспринимал как угрозу плодотворному восприятию своих открытий и остро переживал, что его ученики, от которых он в запале готов отказаться, всё «переделывали по-своему и свой бред выдавали за мою систему»¹.

В 1910 году в ответ на запрос издателей «Словаря членов Общества любителей российской словесности» о наличии у него литературных трудов Константин Сергеевич извещал: «Я пишу большую книгу, в которой хочу подробно изложить все то, чему научил меня опыт. Книга будет называться “Искусство переживания”». При этом Станиславский предупреждал: «Я выпущу книгу только тогда, когда каждое ее слово будет проверено мною на практике, когда брошенные семена принесут заметные плоды. Надеюсь, что это будет скоро»².

Но проходят годы, а книги «Искусство переживания» все нет, как нет и обещанной Станиславским «Настольной книги драматического артиста». Нет никакого сколько-нибудь удовлетворительного печатного сообщения автора об основных принципах Системы...

Во второй половине десятых годов вакуум пытаются восполнить люди извне Художественного театра. Изложение неопубликованной Системы и ее критика содержатся в работах Ф. Ф. Комиссаржевского «Творчество актера и теория Станиславского» (1916) и В. Г. Сахновского «Художественный театр и романтизм на сцене. Письмо К. С. Станиславскому» (1917)³. Первый излагает положения Системы в достаточно искаженном виде, воспринимает понятие аффективной памяти в отрыве от других элементов Системы, не успевает заметить смещение интересов Станиславского от исследования «чувствования» к исследованию элементов внешней техники актера. Кроме того, он несправедливо приписывает Станиславскому середины десятых годов резко-натуралистические тенденции⁴. Вслед за Ф. Ф. Комиссаржевским еще не один критик Системы будет смешивать эстетику раннего Художественного театра с методологией творчества актера на основе объективных законов природы, положенных в основу Системы, и делать из этого выводы о ее ограниченной применимости. (Как мы уже говорили, этот взгляд бытует и поныне, хотя еще в 1922 году вахтанговская «Принцесса Турандот» не только станет вехой в истории русского театра, но и лишит книгу Ф. Ф. Комиссаржевского актуальности в части его критики Системы.)

В 1918 году Н. Е. Эфрос в книге с осторожным подзаголовком «К. С. Станиславский (Опыт характеристики)» подчеркивает невозможность всерьез

¹ Станиславский К. С. Из записных книжек: В 2 т. Т. 2. С. 298.

² Станиславский К. С. А. Е. Грузинскому [Декабрь 1910 г.] // Собр. соч.: в 9 т. Т. 8. С. 222.

³ Комиссаржевский Ф. Ф. Творчество актера и теория Станиславского. Пг., 1916; Сахновский В. Г. Художественный театр и романтизм на сцене. М., 1917.

⁴ При чтении книги Ф. Ф. Комиссаржевского Станиславский сделал многочисленные пометки на ее полях, выражающие «глубокое возмущение и огорчение по поводу того, что в книге вульгаризируются и искажаются его взгляды на искусство актера» (Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского: В 4 т. Т. 2. С. 577).

говорить о *неопубликованной* Системе. Преданный летописец Художественного театра прозорливо улавливает основное противоречие между изустным бытованием Системы и ее литературным оформлением. С одной стороны, она уже «представляет законченную рукопись, просящуюся в печать», а с другой — «никто не поручится, что наступит такой день и Станиславский, в чем-нибудь усомнившись, для чего-нибудь в своей теории сыскав более надежные обоснования или более выразительные формы, подвергнет готовую рукопись очень значительной переработке»¹.

При этом выступление Станиславского перед режиссерами, собравшимися в Художественном театре, свидетелем которого стал Н. Эфрос, дало ему право зафиксировать лишь отдельные моменты его теории: представления Станиславского о двух категориях актеров — «переживальщиках» и «представляльщиках» — и необходимости для актеров школы переживания «изощрения в логике чувств и гимнастике этих последних», а также последовательный интерес Станиславского к технике сосредоточения йогов. Важным является и фиксация Н. Эфросом того, что в репетициях 1908–1909 года Станиславский называл «гвоздь» роли, позже «стержень роли» (т. е. в современной терминологии — сквозное действие). Критик пишет о нацеленности актеров Станиславского на «доискывание до общего психологического стержня роли, на который уже само собою нанизываются легко и радостно отдельные переживания». Однако рядом со стержнем «полагается еще деление роли на куски» для раскрытия в каждом из этих кусков его психологического содержания, его основного переживания, «зерна» и активного момента «чувства-желания»². Вот и все, что мог почерпнуть читатель, — нетрудно увидеть, что краткость сведений о Системе, приводимых Н. Эфросом, давала возможность для разночтений.

В 1919 году Михаил Чехов, признаваемый Станиславским среди тех, кто лучше многих понимает суть Системы, публикует содержательную статью «О системе Станиславского»³. В ней дан план Системы, примеры «оправдания задач» и различных этюдов. Появление чеховской статьи вызывает не только творческую полемику, но и закулисные напряжения, в которых оказывается замешан актер Первой студии Валентин Смышляев, близкий товарищ Чехова и будущий автор книги по Системе. Сохранилось повинное письмо М. Чехова — узнав о недовольстве Станиславского фактом публикации статьи, он смалодушничал и при встрече с ним превратно представил обстоятельства публикации. Якобы Смышляев без ведома самого Чехова передал рукопись статьи в издательство (в том же номере «Горна», где была опубликована статья Чехова, Смышляев

¹ Эфрос Н. Е. К. С. Станиславский: (Опыт характеристики). СПб., 1918. С. 116.

² Там же. С. 118–119.

³ Чехов М. А. О системе Станиславского // Горн. М. 1919. Кн. № 2–3. С. 72–81. То же: Чехов М. А. Литературное наследие: В 2 т. Т. 2. С. 31–46.

публиковал и свою статью). Когда «власть минуты» прошла, Чехов раскаивается и, обстоятельно изложив порядок событий, приносит извинения и Станиславскому, и Смышляеву и просит Константина Сергеевича «избавить Смышляева от незаслуженного тяжелого обвинения... чтобы восстановить его в Ваших глазах как человека вполне порядочного»¹. Этот эпизод лишний раз показывает эмоциональное напряжение вокруг публикаций о Системе. Но важно отметить, что позиция М. Чехова и В. Смышляева, которые в 1919 году вместе вступили на путь педагогики, едина: Система должна быть доступна читателю, о ней нужно и должно писать.

С этим резко не соглашается Евгений Вахтангов — в «Вестнике театра» появляется его заметка «Пишущим о “системе” Станиславского»². За всю свою жизнь Е. Б. Вахтангов опубликовал всего лишь две (!) статьи в московской прессе, так что сам факт публикации подчеркивает важность вопроса о печатном изложении Системы для ученика Станиславского. Вахтангов справедливо указывает на искаженность передачи положений Системы в книге Комиссаржевского «Творчество актера и теория Станиславского», того изложения, которое автор берет для последующей полемики со Станиславским. Но достается и Михаилу Чехову — Вахтангов упрекает его «за сообщение оторванных от общих положений частностей»³. Он настаивает: если можно излагать учение Константина Сергеевича до того, как он сам это сделает, «то изложение может быть написано только в форме общего обзора учения»; «практическую часть учения Станиславского нельзя изложить на 3–4-х страницах журнала. На это нужно несколько томов (я не преувеличиваю)»⁴.

Михаил Чехов в свою очередь не соглашается с доводами Вахтангова. В № 4 «Горна» того же 1919 года появляется статья М. А. Чехова «О работе актера над собой» с подзаголовком «По системе Станиславского», продолжающая темы первой статьи, но еще более сосредоточенная на отдельных элементах Системы — *внимании и воображении*. В сноске, предваряющей статью, Чехов отстаивает право излагать свое видение Системы. Подчеркивая, что «каждый новый день может внести в систему новую мысль», он принципиально излагает Систему, «как понимаю ее я сам»⁵. Поэтому не случайно, что вариант первой статьи М. Чехова хранился в архиве Станиславского с его примечанием «моя система в передаче М. Чехова» и пометками несогласия на полях.

Страсти достигают еще большего накала, когда в 1921 году Валентин Смышляев публикует книгу «Теория обработки сценического зрелища»

¹ Чехов М. А. Письмо К. С. Станиславскому [Не ранее марта 1919 г.] // Чехов М. А. Литературное наследие: В 2 т. Т. 1. С. 290.

² Вахтангов Е. Б. Пишущим о «системе» Станиславского // Вестник театра. 1919. № 13. Также: Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства: В 2 т. Т. 1. С. 490–492.

³ Там же. С. 491.

⁴ Там же. С. 492.

⁵ Чехов М. А. О работе актера над собой // Чехов М. А. Литературное наследие: В 2 т. Т. 2. С. 47.

(второе издание «Техника обработки сценического зрелища», 1922). Она стала первой книгой о работе по Системе, написанной изнутри, — Смышляев был актером Первой студии, игравшим там с 1913 года, свидетелем всех ключевых моментов применения учения Станиславского от первых спектаклей Студии до «Двенадцатой ночи» и «Эрика XIV». Однако появление книги не обошлось без серьезного конфликта. Изданная в провинциальном издательстве Пролеткульта в тот момент, когда постановлениями его теоретиков МХТ был объявлен ненужным наследием прошлого, книга вынужденно не содержала ссылок на Станиславского при пересказе его открытий в области актерского творчества. Этот факт, вместе с тем, что некоторые вопросы методологии работы с актером были изложены Смышляевым в редакции раннего периода Первой студии, в то время как к моменту публикации книги они были уже по-новому осмыслены Станиславским, вызвал гнев создателя Системы, вообще, как мы видели, ревниво относившегося к публикациям своих учеников. В черновых набросках замечаний о книге Смышляева Станиславский негодует как никогда — он обвиняет автора и в присвоении его идей, и в поспешности их опубликования, и в искажении их, и в неверном толковании... Происходит обмен письмами, объяснение. Этический момент частично улажен¹. И во втором издании книги — а оно последовало менее чем через полгода и уже в Москве — Смышляев смог внести большое количество ссылок на Станиславского и предпослать ей посвящение «Дорогому учителю Константину Сергеевичу Станиславскому от благодарного ученика»².

Наверное, не без влияния всех этих событий Станиславский уступает уговорам Н. Е. Эфроса и в 1921 году публикует статью «О ремесле»³. Она представляла собой главу предполагаемой книги Станиславского о различных направлениях в театральном искусстве. Причем показательно, что текст этой статьи почти дословно совпадал с одним из первоначальных вариантов рукописи о ремесле, датированной 1912–1914 годами⁴. То есть зазор между написанием текста и выходом его к читателю составил почти десятилетие.

В 1922 году появляется монография «Станиславский»⁵, принадлежащая перу драматурга и теоретика драмы В. М. Волькенштейна, сотрудника

¹ Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 6. М., 1961. С. 114–115. Здесь же на с. 394–395 — о позиции Е. Б. Вахтангова и М. А. Чехова по поводу печатных материалов о системе Станиславского.

² Смышляев В. С. Теория обработки сценического зрелища. Ижевск, 1921; Техника обработки сценического зрелища. 2-е изд., испр. и доп. М., 1922. Подробнее см.: Черкасский С. Д. Валентин Смышляев — актер, режиссер, педагог. СПб., 2004. С. 46–60.

³ Станиславский К. С. Теория и техника театра. О ремесле // Культура театра. 1921. № 5. С. 10–14, № 6. С. 22–31. Также: Станиславский К. С. Ремесло // Собр. соч.: В 9 т. Т. 6. С. 42–64.

⁴ См.: Чушкин Н. Н., Кристи Г. В. Комментарии // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. С. 379.

⁵ Волькенштейн В. М. Станиславский. М., 1922.

МХТ с 1911 по 1921 год, во многом основанная на опыте Первой студии, куда его привлек сам Станиславский и где Болеславский поставил его пьесу «Калики перехожие». Следы воздействия Системы видны и в теоретическом труде Волькенштейна «Драматургия. Метод исследования драматических произведений» (1923)¹. Но это, опять же, книги драматурга, а не театрального педагога и тем более не создателя Системы. Дать последовательное изложение хотя бы основных принципов практической работы по Системе они не могли.

Разумеется, все это время Станиславский продолжал работать над литературным изложением Системы. В 1910-е годы на основе педагогического анализа «Горе от ума» были написаны многие страницы будущей книги «Работа над ролью» и значительное количество подготовительных материалов к «Работе актера над собой». Однако историки театра расходятся в оценке того, на какой стадии находилась литературная запись Системы в рукописях Станиславского начала 1920-х годов.

Г. В. Кристи в фундаментальной статье «Книга К. С. Станиславского «Работа актера над собой»» сообщает: «Окончательная композиция настоящей книги [«Работы актера над собой в творческом процессе переживания»] в своей основе мало отличается от того *плана, который сложился к началу 1920-х годов* (курсив мой. — С. Ч.). Многие из элементов и разделов «системы» были уже в тот период более или менее подробно разработаны Станиславским, что получило отражение в рукописях, хранящихся в его архиве. Но содержание этих рукописей значительно отличается от окончательной редакции 1937 года»².

В. В. Дыбовский в более позднем исследовании утверждает иное: «Материалы по системе (как в виде набросков и вариантов ее последовательного изложения, так и в виде множества отрывочных записей), постепенно накапливаясь с 1906, составили к осени 1922 огромный архив, в котором Станиславский без посторонней помощи уже не мог разобраться. Перед отъездом МХТ на зарубежные гастроли Станиславский попросил по возможности систематизировать этот материал своего друга и художественного единомышленника Любовь Яковлевну Гуревич (1866–1940) — литератора и театрального критика. *Никаких определенных решений насчет содержания, структуры, формы будущей книги у Станиславского к тому времени еще не было* (курсив мой. — С. Ч.)»³.

Но что доподлинно известно — американские гастроли 1923–1924 годов приостановили работу Станиславского над книгой о «грамматике актерского искусства». Более того, повернули ход литературной работы над Системой, изменив все ее течение вплоть до конца жизни Станиславского.

¹ Волькенштейн В. М. Драматургия. Метод исследования драматических произведений. М., 1923.

² Кристи Г. В. Книга К. С. Станиславского «Работа актера над собой» // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. С. XXIV.

³ Дыбовский В. В. В плену предлагаемых обстоятельств // Минувшее. Вып. 10. С. 245.

Поздний Станиславский

Именно во время американских гастролей под натиском антрепренера Мориса Геста, который полагал издание книги частью рекламной кампании, Станиславский почти залпом (несколько месяцев — срок неслыханно малый для него) написал свою первую книгу. «Моя жизнь в искусстве» была впервые опубликована в Бостоне в 1924 году под названием “My Life in Art”, а ее русская редакция появилась лишь в 1926 году. Так американские гастроли не только сделали искусство Художественного театра известным всему миру, но, по сути дела, начали историю введения системы Станиславского в литературный оборот. Причем начиная с первого англоязычного издания обе прижизненные книги Станиславского выходят вначале на английском, а уж потом на русском языке.

«Моя жизнь в искусстве» стала, в сущности, первым авторским рассказом о Системе. Лучше сказать, введением в Систему, так как в задачи Станиславского не входило излагать профессиональную «грамматику актерского искусства» в книге воспоминаний, обращенной к широкому читателю. Ту, главную литературную работу своей жизни он вынужден был прервать из-за тягот и суеты двухгодичных зарубежных гастролей и необходимости диктовать заказанную и оплаченную долларовым авансом автобиографическую книгу. В результате первая книга Станиславского более чем на десять лет стала единственным, но весьма косвенным печатным источником информации, полученной непосредственно от создателя Системы. Служить для практических целей овладения актерской профессией эта автобиографическая книга вряд ли могла. Недаром Ричард Болеславский, рецензируя ее для американского читателя, писал в 1924 году, что она «очень ясно показывает ошибки, диссонансы, заблуждения и мертвые традиции театра», но не отвечает на вопрос, как же именно актеру достичь искомой правды, ограничиваясь «обещанием раскрыть это в следующей книге»¹.

По возвращении из-за океана Станиславский вновь принимается за работу над книгой по мастерству актера. Именно с этого момента Система стала излагаться в знакомой нам форме — дневника студента Константина Названова, конспектирующего уроки в школе Аркадия Николаевича Торцова.

В том же 1925 году Станиславский определяется с порядком изложения Системы. Оно должно состоять из двух книг — «Работа актера над собой...» (два раздела — «...в творческом процессе переживания» и «...в творческом процессе воплощения») и «Работа актера над ролью». Он пишет Л. Я. Гуревич (письмо от 14 июня 1925 года): «У меня создается ясный план двух последующих книг по театру. Первая — записки ученика,

¹ *Boleslavsky R. An Artist of the Theatre // Theatre Arts Monthly. 1924. Vol. 8. No. 8. P. 572–573.*

вторая — история одной постановки. Первая — работа над собой. Вторая — над ролью. <...> Я уже написал страниц 50 (печатных) из дневника ученика»¹.

Однако до выхода даже первой части первой книги в свет пройдет еще более десяти лет, наполненных необычайно насыщенной репетиционной и исследовательской деятельностью Константина Сергеевича, которые и составят период «позднего» Станиславского.

Начало этого периода в творческой жизни Станиславского, да и в развитии Системы было положено болезненно резко. 29 октября 1928 года во время празднования тридцатилетия Художественного театра со Станиславским происходит тяжелейший сердечный приступ. Он едва доигрывает роль Вершинина в первом акте «Трех сестер» — с трудом унимает боль в сердце, использует мизансцену на заднем плане и зовет на помощь врачей, но доигрывает... До конца года опасаются за его жизнь.

С тех пор врачи навсегда запретили Станиславскому выходить на подмостки. Он вернулся к работе только через год лечения, сосредоточив все силы на теоретических изысканиях, на педагогических пробах по Системе с артистами МХАТа и на занятиях со студийцами Оперной студии и Оперно-драматической студии — последнего своего детища, созданного в 1935 году. Постановочной деятельностью Станиславский в этот период вообще не занимался, а с 1934 года не переступал порога Художественного театра. Работа над Системой и ее литературной фиксацией становится основным делом его жизни.

В архиве МХТ существует готовая редакция «Работы актера над собой» 1930 года. Однако Станиславский словно не торопится публиковать ее. Несмотря даже на то, что издательство Йельского университета, с которым был заключен договор, не раз угрожает разорвать его из-за нарушения сроков и в конце концов — разрывает. А значит, Станиславский теряет столь нужные ему для лечения сына доллары. Возникают, как пишет А. М. Смелянский, «странные, до сих пор необъяснимые, “зависания” работы (иногда на несколько лет), когда судьба книги Станиславского складывалась как бы вне его воли и желания»².

И у этой парадоксальной ситуации есть, пожалуй, целый ряд причин.

Во-первых, создателя Системы мучает неуверенность в себе как в писателе. Он не может оформить свои мысли на бумаге, постоянно сомневается, переспрашивает тех, кому доверяет прочесть рукопись или кому читает ее фрагменты сам: «понятно ли, доходит ли»³. В отчаянии восклицает: «Система — это я!», кается: «Я не умею расположить своего огромного материала и утопаю в нем»⁴, отдает дело своей жизни во власть редак-

¹ Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 9. С. 192.

² Смелянский А. М. [Предисловие к статье В. В. Дыбовского «В плену предлагаемых обстоятельств»] // Минувшее. Вып. 10. С. 244.

³ Леонидов Л. М. К. С. Станиславский в художественном театре // О Станиславском. С. 274.

⁴ Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 9. С. 437.

тора: «Меняйте, указывайте, вычеркивайте все, что я написал. Даю Вам *carte blanche*»¹. В письме от 23 декабря 1930 года к Л. Я. Гуревич Станиславский полностью капитулирует: «Я знаю, что я не писатель. Что же мне делать, когда я считаю себя обязанным изложить то, с чем справиться не могу. За всякое указание благодарен, на всякие изменения согласен. Сам я ничего больше не понимаю»². Мольбы Станиславского о помощи звучат как SOS и, как это ни удивительно, — типичны для его литературной работы. Ему уже приходилось обращаться к помощи других лиц для выхода из литературного ступора. Так, Александр Койранский, бывший редактором американского издания книги «Моя жизнь в искусстве», вспоминал, как вынужден был сам написать последние две страницы англоязычного издания этой книги, когда Станиславский, поджимаемый сроками сдачи рукописи в издательство, занервничал и застыл в работе³.

Оборотной стороной этой неуверенности предстает перфекционизм Станиславского в литературной работе (к примеру, его архив хранит более двадцати вариантов третьей главы книги «Действие. “Если бы”, “Предлагаемые обстоятельства”»). И. Н. Соловьева справедливо замечает, что Станиславский «боялся этой истощающей тяги к абсолюту в себе и как актере»⁴. Недаром он писал, что «можно так разработать роль, так углублять и расширять план, так засиживаться на анализе, выдергивании штампов и прочее, что потеряешь всякую решимость начать ее играть»⁵. Но в работе режиссера и актера над ним были властны «общая дисциплина дела и конкретные требования жизни театра»⁶. А здесь, оказавшись за письменным столом один на один с рукописью, Станиславский застревал на каждой странице.

Вторая причина «зависания» литературной работы Станиславского связана с тем, что в 1930-е годы она окончательно становится подцензурной. С конца двадцатых годов начинается насильственное оформление МХАТа в театр образцово-показательный, в «элемент официальной картины тотального расцвета»⁷, сталинские идеологи создают из него «вышку соцреализма». С января 1932 года Художественный театр переведен из ведения Наркомпроса в непосредственное ведение высшего органа власти — ЦИК СССР. Создана была и «комиссия по прочтению книги»⁸ —

¹ Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 9. С. 440–441.

² Там же.

³ См. воспоминания А. А. Койранского в: *Carnicke S. "An Actor Prepares / Rabota aktera nad soboi, Chast' I": A Comparison of the English with the Russian Stanislavsky // Theatre Journal. 1984. Vol. 36. No. 4. P. 486.*

⁴ Соловьева И. Н. Книга о счастье // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 1. С. 15.

⁵ Станиславский К. С. Из записной книжки 1917 года. Цит. по: *Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского: В 4 т. Т. 2. С. 536.*

⁶ Соловьева И. Н. Книга о счастье // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 1. С. 15.

⁷ Дыбовский В. В. В плену предлагаемых обстоятельств // *Минувшее*. Вып. 10. С. 299.

⁸ См.: Там же. С. 301–302.

из рукописи следовало убрать все, что не соответствовало требованиям материалистической философии, диамата.

Станиславский напуган, ведь еще в письме Л. Я. Гуревич 1930 года, которое мы уже цитировали выше, он писал: «По-моему, главная опасность книги в “создании жизни человеческого духа” (о духе говорить нельзя). Другая опасность: подсознание, излучение, влечение, слово *душа*. Не могут ли за это запретить книгу?»¹

В результате Станиславский начинает заниматься вынужденной само-редактурой. Вычеркнуты почти все упоминания о йоге, исчезло слово «прана», термин «аффективная память» заменен на «эмоциональную память». В записных книжках Станиславский даже ищет перевод своего основного определения цели драматического искусства без слова «дух», которому грозит цензурный запрет: «Вместо “создания жизни человеческого духа” — “создание внутреннего мира действующих на сцене лиц и передача этого мира в художественной форме”»². И таких компромиссов в попытке подцензурно провести свои прежние мысли можно найти у Станиславского во множестве.

Таким образом, как пишет В. В. Дыбовский, «ощущаемое сегодня искажение идей Станиславского... могло произойти раньше выхода книги в свет, причем не без участия самого Станиславского»³. И чтобы понять, насколько адекватно текст русского издания 1938 года выражает идеи Станиславского, необходимо, по мнению А. М. Смелянского, «заново рассмотреть три последовательных редакции книги Станиславского, а именно редакцию 1930 года (до вступления в работу Л. Гуревич); редакцию 1932 года (после ее отказа от продолжения работы) и, наконец, редакцию 1935 года, которая легла в основу американской версии “Работы актера над собой”»⁴.

Но главное обстоятельство, тормозящее выход книги к читателю, заключается в том, что практика Станиславского тридцатых годов приводит его к новым выводам и обобщениям в области природы актерского творчества, которые заставляют его решительно пересмотреть свой подход и к воспитанию актера, и к процессу создания роли и спектакля. В поисках практического синтеза элементов творческого самочувствия в работе актера — а задача такого синтеза, как мы помним, была осознана Станиславским на рубеже десятых-двадцатых годов — он приходит к иному пониманию иерархии элементов Системы. В 1920-е годы происходит смена приоритетов и ведущим, основным элементом вместо *аффективной памяти* становится *действие*, воспринимаемое скорее как элемент внешней техники. А в 1930-е годы длинный ряд элементов творческого

¹ Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 9. С. 443.

² Архив К. С. Станиславского. Зап. кн. № 21558. Л. 26. Музей МХАТ. Цит. по: Станиславский К. С. Из записных книжек: В 2 т. Т. 2. С. 323.

³ Дыбовский В. В. В плену предлагаемых обстоятельств // Минувшее. Вып. 10. С. 329.

⁴ Смелянский А. М. [Предисловие к статье В. В. Дыбовского «В плену предлагаемых обстоятельств»] // Минувшее. Вып. 10. С. 244.

самочувствия актера, обнаруженных и изученных Станиславским на различных этапах формирования Системы, *объединяется* в одном понятии — действии. Но действию уже *психофизическом*, понимаемом как единый процесс. Как пишет Г. В. Кристи, «действие, которое прежде стояло в общем ряду со всеми другими элементами, по существу, *вошло в себя все без исключения элементы “системы”*» (курсив мой. — С. Ч.); внимание, воображение, чувство правды, общение, ритм, движение, речь и т. д. стали выглядеть на этом заключительном этапе как необходимые условия совершения действия, как органически присущие ему элементы»¹.

Практический опыт последних лет приводит Станиславского к выводу о невозможности создать порознь внутреннее и внешнее самочувствие. «Подлинное творческое самочувствие может быть создано лишь в условиях реального ощущения жизни пьесы и роли»², — формулирует Станиславский в 1936 году. И коренным образом перестраивает весь репетиционный процесс, отказываясь до поры до времени от разговоров о психологии персонажа и делая физическую разведку телом главным, стартовым способом постижения происходящего на сцене.

Конечно же, такой репетиционный подход приходит в противоречие с композицией книги, которую он пишет. Ведь теперь Станиславский уверен: нельзя разделять процесс переживания и процесс воплощения, внешнее и внутренне. А согласно уже написанному, итогом «работы актера над собой в творческом процессе переживания» является создание внутреннего сценического самочувствия, изолированного (пусть и условно, но изолированного!) от реального физического ощущения, от целостного сценического бытия актера.

Таким образом, под занавес жизни судьба уготовила Станиславскому еще одну творческую коллизию, конфликтность которой воспринимается болезненнее и трагичнее, чем даже кризис в роли доктора Штокмана 1906 года («Я хотел оставить сцену!») или кризисы в ролях Сальери («Я жестоко провалился в роли!») и Ростанева («Я не разродился ролью!») в 1915 и 1917 годах. Совершив в диалоге с современной ему наукой важнейшее открытие своей жизни, открыв для сцены закон самой природы — закон взаимной связи и обусловленности физического и психического, проверив его на практике и успев обдумать теоретически, Станиславский понимает, что главный литературный труд его жизни не отражает — даже на уровне своей структуры! — суть его итоговых знаний.

¹ Кристи Г. В. Книга К. С. Станиславского «Работа актера над собой» // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. С. XXVIII.

К сожалению, новое понимание действия не отражено в письменных трудах Станиславского. Наиболее точное его определение дал уже на рубеже 1950–1960-х годов Г. А. Товстоногов, выразивший итоговые представления Станиславского тридцатых годов: «Действие — единый психофизический процесс достижения цели в борьбе с предлагаемыми обстоятельствами малого круга, каким-либо образом выраженный во времени и в пространстве» (Малочевская И. Б. Режиссерская школа Товстоногова. С. 35).

² Цит. по: Кристи Г. В. Книга К. С. Станиславского «Работа актера над собой» // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. С. XXVIII.

Прикованный недугом к пространству комнаты, а порой и к постели, смертельно больной Станиславский оказывается перед выбором, полным почти шекспировского трагизма. Либо предстоит писать книгу заново, чтобы отобразить принципиальную невозможность оторвать психическое от физического в процессе создания творческого самочувствия, либо надо издавать книгу, не отражающую его сегодняшнее понимание сути работы актера.

Страх не успеть сделать ни то, ни другое определяет нелегкое решение больного и очень немолодого человека...



К. С. Станиславский. 1933

Он шлет в Америку главы книги, написанные по старому плану середины 1920-х годов, а в учебном классе делает то, что противоречит его собственной рукописи. В 1935 году он высылает окончательную машинопись текста «Работы актера над собой» для издания в Америке (это текст хранится сейчас в New York Public Library for the Performing Arts¹), но не прерывает своей работы над книгой. Для русского издания он продолжает вносить изменения, пытаясь в уже созданном тексте прописать действительную природу каждого элемента творческого самочувствия², целостность актерского психофизического

процесса, принципиальную неделимость творческого акта актера на сцене.

И в ответ на радостную телеграмму переводчицы: «Книга выйдет 12 ноября. Хэпгуд»³, подтверждающую окончание многолетней издательской эпопеи (по крайней мере в ее американской части), Станиславский пишет в Нью-Йорк большое письмо, датированное 20 декабря того же 1936 года — после выхода книги «An Actor Prepares» («Актер готовится») прошло едва больше месяца. Главное в нем неизбежно конфликтует с написанным до сего дня и уже опубликованным в Америке: «...я совершенно случайно попал на новый прием подхода к роли»⁴.

¹ Stanislavskii K. S. Typescript of Rabota aktera nad soboi, Chast' I, Okonchatel'nyi dlia Ameriki [An Actor's Work on Himself, Part I, Final Draft for America]. New York Public Library for the Performing Arts. E. R. Napgood Papers, Series II: Translations, 1930–1973. Research Call Number: T-Mss 1992-039. Box 7. Folder 6.

² См.: Кристи Г. В. Книга К. С. Станиславского «Работа актера над собой» // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. С. XXVIII.

³ Хэлгуд Э. Телеграмма К. С. Станиславскому от 6 ноября 1936 года. Цит. по: Дыбовский В. В. В плену предлагаемых обстоятельств // Минувшее. Вып. 10. С. 312.

Элизабет Хэлгуд (1894–1974) — выпускница Колумбийского университета, жена дипломата, критика и редактора ряда театральных изданий Нормана Хэлгуда (1868–1937). Свободно владела русским языком, начиная с 1920-х годов занималась общественной деятельностью в области русско-американских культурных связей.

⁴ Станиславский К. С. Э. Хэлгуд. 20/XII 36 [Барвиха] // Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. С. 659.

Что же это за *новый прием*, на который Станиславский возлагает особые надежды? И который, как ему хочется верить, «стал страшно популярен, сначала — в моей новой студии-школе (в Оперно-драматической студии, созданной за год до этого письма, в 1935 году. — С. Ч.), а потом и в самом Художественном театре»?¹

Приведем большой отрывок из этого письма Станиславского к Элизабет Хэпгуд, опубликованного лишь полвека спустя, в 1992 году²: «Теперь мы делаем так: сегодня прочли новую пьесу, а завтра мы ее уже играем. Что же там можно играть? В пьесе говорится, что входит г. Х к господину У. Вы умеете входить в комнату? Так и войдите. В пьесе сказано, допустим, что там происходит встреча со старым знакомым. Вы знаете, как встречаются со старыми знакомыми? Вот вы и встречайтесь. Они говорят друг другу ряд мыслей. Вы помните их суть? Вот вы и скажите эту суть. Как? Вы не знаете слов? Ничего, скажите своими словами. Вы не помните последовательности их разговора? Ничего, я подскажу вам, как чередуются мысли. Так проходят всю пьесу по физическим действиям. С телом легче поладить и управлять им, чем капризной душой. Вот почему эта физическая линия роли создается легче, чем психологическая. Но может ли существовать одна физическая линия роли без психологической, когда душа неразъединима с телом. Конечно — нет. Вот почему одновременно с физической линией тела сама собой возникает и внутренняя линия роли. Этот прием отвлекает внимание творящего от чувства, предоставляя его — подсознанию, которое одно может правильно владеть и управлять им. Благодаря такому подходу — избегаешь насилия над эмоцией и втягиваешь в работу самую природу»³.

Так Станиславский, отменяя им же заведенный порядок застольных репетиций, начинает работу с проверки психофизической жизни актера, бросает его в этюдные пробы после первого же прочтения репетируемой сцены.

Завершается изложение метода так: «Этот прием, конечно, требует своей техники. Выработкой ее я сейчас занят. Сообщаю тебе секрет моей лаборатории, т. к. он тем или другим путем может дойти до тебя. Пока не говори о нем, чтоб он не распространился и не был бы принят неправильно. Это может ввести многих в заблуждение»⁴.

Знал бы Станиславский, в *какие* заблуждения введет вся эта чехарда с оторванностью литературных текстов о Системе (даже принадлежащих перу ее создателя) от его практики того же времени. Какие проблемы

¹ Станиславский К. С. Э. Хэпгуд. 20/XII 36 [Барвиха] // Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. С. 659.

² Переписка Станиславского и Хэпгуд, приоткрывающая историю выхода в свет американского и русского изданий «Работы актера над собой» была впервые опубликована в документальном исследовании В. В. Дыбовского «В плену предлагаемых обстоятельств» (Минувшее. Вып. 10. С. 243–329), впоследствии эти письма вошли в 9-й том Собрания сочинений Станиславского в 9 томах.

³ Станиславский К. С. Э. Хэпгуд. 20/XII 36 [Барвиха] // Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. С. 659.

⁴ Там же.

возникнут оттого, что должно быть напечатанным под одной обложкой — описание творческих процессов переживания и воплощения — выйдет к профессиональному читателю с интервалом почти в пятнадцать лет. А итоговый репетиционный прием и вовсе не будет подробно зафиксирован им на бумаге, если не считать до обидного коротких страниц рукописи 1936–1937 годов, посвященных работе над парой сцен из «Ревизора», да и то полностью опубликованных лишь в 1957 году¹. И театральный мир, которому Станиславский чувствовал себя обязанным передать свой опыт, будет узнавать о вершинном его открытии лишь посредством изустной традиции и в первую очередь — из рук в руки.

А потому процесс освоения последних открытий Станиславского растянулся на долгие годы. Причем ведущим обстоятельством уяснения его *нового приема подхода к роли*, а по сути, творческого завещания Станиславского, стали не только уже отмеченная выше неполнота письменного высказывания самого Станиславского о вновь предложенной методике, но и многоплоскостной характер исследований позднего Станиславского.

Ведь в два-три последних года своей жизни, занимаясь с учениками Оперно-драматической студии, или ведя репетиции «Тартюфа» с актерами Художественного театра (режиссер М. Н. Кедров), или руководя режиссерской работой М. О. Кнебель, Станиславский акцентировал *разные* аспекты репетиционной работы, разные подходы к работе актера над ролью, основанные как на его новом понимании действия, так и на совокупности всего своего творческого опыта.

И не случайно Л. А. Додин в одной из своих бесед заостряет внимание не на позднем, а на позднейшем Станиславском, когда «от достаточно жестких методов, которые для многих и являются системой Станиславского, методов, описанных в его книгах, разработанных терминологически: “сквозное действие”, “сверхзадача” и т. д., — он пришел к логике *свободного поиска свободной жизни свободного человеческого духа* (курсив мой. — С. Ч.), что труднее всего описать и что очень нелегко нащупать»².

Сам Станиславский не остановился на точном названии для своих итоговых размышлений и репетиционных проб. И сегодня мы пользуемся терминами, возникшими уже после его смерти, — метод физических действий, метод действенного анализа и этюдный метод (подход). Каждый из этих терминов был предложен не самим Станиславским (метод физических действий — М. Н. Кедровым, метод действенного анализа — М. О. Кнебель), и обоснование каждого из методов происходило позже. И хотя эти три понятия общеприняты, единого понимания сущности каждого из них нет.

В 1989 году, предвеляя выход второго тома нового собрания сочинений Станиславского, А. М. Смелянский писал о *методе физических дей-*

¹ Станиславский К. С. Работа над ролью [«Ревизор»] // Собр. соч.: В 8 т. М., 1957. Т. 4. С. 313–352. В сокращенном виде этот материал был напечатан в журнале «Театр» (1948, № 8 и 1950, № 11).

² Додин Л. А. Логика свободного поиска // Режиссерский театр от Б до Ю: Разговоры под занавес века. Вып. 1. М., 2001. С. 111.

ствий и ни разу не использовал термин *метод действенного анализа*, полагая их синонимами. Не разделяет эти два понятия и В. Н. Галендеев, автор исследования «Учение К. С. Станиславского о сценическом слове»¹.

М. О. Кнебель, предложившая термин *метод действенного анализа* и резко полемизировавшая с М. Н. Кедровым, который на практике сводил все многообразие жизни человека к простейшим физическим действиям, термин *метод физических действий* вообще не употребляет, а говорит о *методе действенного анализа* как *двуедином процессе разведки умом и разведки телом*.

Многие исследователи и практики чувствуют потребность разделить эти понятия. Г. А. Товстоногов полагает *метод физических действий* частью *метода действенного анализа*, для него «метод физических действий — инструмент метода действенного анализа»².

В сложном соподчинении с этими двумя понятиями находится *этюдный метод*. Кнебель считает этюды неотъемлемой составляющей *метода действенного анализа*, относя их ко второй части метода — разведке телом. Г. А. Товстоногов и М. В. Сулимов, при необходимости пользуясь этюдами, все же видели суть *метода действенного анализа* не столько в этюдах, сколько во всепронизывающем действенном мышлении. Сулимов отмечал путаницу: «Это, кстати, до сих пор является источником нелепого заблуждения: если в процессе репетиций делаются этюды — значит, режиссер работает по “методу действенного анализа”. Абсурд! Этюды могут быть, могут не быть — дело-то в другом!»³ Не этюд, а действенное мышление оказывалось сутью *метода действенного анализа*.

Последователи Н. В. Демидова считают необходимым вычлнить *этюдный метод* в отдельное понятие, не связывая его сугубо с действенным мышлением⁴. Лозунгом этого направления в развитии Системы можно считать тезис Станиславского, высказанный в беседе с Б. В. Зоном: «Этюдами вы вспоминаете жизнь»⁵, что приводит к неограниченным возможностям в разработке многообразия типов этюдов, к созданию этюдной репетиционной философии.

Так или иначе, но споры об истинном содержании последних открытий Станиславского не утихают до сих пор, вопрос о соотношении метода действенного анализа, метода физических действий и этюдного метода остается открытым. Стоит подчеркнуть, что диалектика их взаимосвязи,

¹ Галендеев В. Н. Учение К. С. Станиславского о сценическом слове. Л., 1990.

² Малоческая И. Б. Режиссерская школа Товстоногова. С. 82.

³ Сулимов М. В. Посвящение в режиссуру / Вступ. ст. Черкасский С. Д. СПб., 2004. С. 475.

⁴ По словам В. М. Фильштинского, «в системе Станиславского в наше время следует выделить три основные ее части. Первая — это учение о физическом бытии как о неотрывном от психики и первейшем элементе нашей психофизиологии. Вторая — *событийный анализ* жизни в пьесе как важнейший инструмент режиссера (“Метод действенного анализа”). Третья — *этюдный метод актерского творчества* (или *этюдный подход*)» (Фильштинский В. М. Открытая педагогика. СПб., 2006. С. 83).

⁵ Зон Б. В. Встречи с К. С. Станиславским // К. С. Станиславский: Материалы. Письма. Исследования. С. 457.

вопросы соотношения разведки умом и разведки телом, соотношения действия и аффективной памяти, априорного режиссерского знания и анализа этюдной пробой своеобразно продолжают давний спор Адлер и Страсберга, являющийся частным случаем вечного спора между чувственным и рациональным в творчестве актера.

Сегодня представления о значении *действия* для позднего Станиславского достаточно распространены и хорошо аргументированы в книгах многих практиков театра и театральной педагогики — М. О. Кнебель, Г. А. Товстоногова, А. М. Поламишева, М. В. Сулимова, Л. Е. Хейфеца и др., что избавляет нас от необходимости дальнейшего подробного разговора о его месте и значении в системе Станиславского. Однако в связи с творческим противостоянием Адлер и Страсберга нам необходимо рассмотреть эволюцию взглядов Станиславского на другой важнейший элемент психотехники актера — аффективную память.

Аффективная память в работе Станиславского 1930-х годов

В первой части книги мы уже говорили, что в 1910-е годы концепция использования аффективной памяти как ведущего элемента в создании творческого самочувствия актера не только была развита Станиславским теоретически и стала основой его репетиционной методики, но повсеместно использовалась его учениками, выходя за пределы МХТ и его Первой студии.

Комментируя эволюцию подходов Станиславского к использованию аффективной памяти, Г. В. Кристи и В. Н. Прокофьев утверждают, что «на первом этапе развития “системы” Станиславский сильно переоценивал значение аффективной памяти в творчестве актера. ...Он делал ошибочный вывод о том, что все переживания актера на сцене носят исключительно повторный характер. *Не отрицая значения аффективной памяти* (курсив мой. — С. Ч.) как одного из элементов “системы”, Станиславский пересмотрел в дальнейшем роль этого элемента в творчестве актера. Он пришел к выводу, что более совершенным, чем аффективная память, средством воздействия на чувство является логика физических действий, направленная на осуществление линии сквозного действия и сверхзадачи пьесы и роли»¹.

Но важное уточнение, выделенное выше курсивом, тонуло в массовых утверждениях о том, что «буржуазная психологическая наука [Рибо]», по новым взглядам Станиславского, «не могла внести никакой ясности» в вопрос достижения творческого самочувствия актера². И что «Станиславский

¹ Кристи Г. В., Прокофьев В. Н. Комментарии // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. С. 477.

² Кристи Г. В. Книга К. С. Станиславского «Работа актера над собой» // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. С. XXXV.

перерос увлечение буржуазной психологией и аффективной памятью» и его «упражнения 1930-х годов были уже свободны и от налета идеализма Рибо, и от мистицизма йоги»¹.

Свободны — это значит отброшены? Похоже, что многие воспринимали именно так. В пору торжества диалектического материализма физическое действие праздновало свою пиррову победу над аффективной памятью. И упражнения Станиславского на сенсорную природу человека превратились в упражнения на память физических действий (на неисковеренном студенческом жаргоне — ПФД) и выродились в упражнение на всего лишь внимательность к логике и последовательности физического (понимаемого узко, как механического) действия. Потребовались годы, чтобы это упражнение превратилось в упражнение на память физических действий и ощущений (ПФДиО), возвращаясь тем самым к изначальной установке Станиславского.

Но с 1940-х годов при изложении системы Станиславского преобладает изложение по принципу «или — или»: или действие — или аффективная память, при этом неизменно подчеркивается преимущество первого над последней. Вот как продолжают свой комментарий Г. В. Кристи и В. Н. Прокофьев: «В отличие от аффективной памяти, имеющей дело с капризным и неуловимым чувством, логика физических действий роли более определена, доступна, материально ощутима, легко фиксируема, поддается контролю и воздействию со стороны сознания»².

В результате в понимании большинства театральные практиков многих поколений сложилась ясная упрощающая схема: ранний Станиславский (ведущий элемент Системы — аффективная память) и поздний Станиславский (ведущий элемент Системы — действие). По этой логике получалось, что поздний период отменяет ранний. И в 1960–1980-е годы принципы действенного мышления настолько превалировали, что Г. А. Товстоногов, один из самых значимых теоретиков Системы, давший многим ее понятиям наиболее точные определения, заменил термин Станиславского «искусство переживания» на новый — «театр действия».

Однако рассмотрение репетиционной практики и литературного наследия Станиславского позволяет выявить, что и в 1920-е, и в 1930-е годы аффективная память, как и прежде, важна для создателя Системы.

Станиславский *по-прежнему* работает над развитием ее в артистах МХТ, о чем свидетельствуют многочисленные записи репетиций. Любопытно, что в одном из его репетиционных примеров 1927 года всплывает образ Америки, знакомой Станиславскому благодаря мхатовским гастроллям 1923–1924 годов уже не понаслышке. Той самой Америки, где Ричард Болеславский, передавая в «Лэб» эстафету Системы будущему «фанатику эмоций» Страсбергу, акцентировал внимание на фундаментальном значении аффективной памяти.

¹ Гиппиус С. В. Гимнастика чувств. Л.; М., 1967. С. 32.

² Кристи Г. В., Прокофьев В. Н. Комментарии // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. С. 477.

Вот как Станиславский записывает разговор с артисткой своей Оперной студии О. С. Соболевской: «Плачет. Нет аффективной памяти. Не может получить прежнего, прошлого чувства.

— Перечитываю письма мужа, но не могу вернуть того, что чувствовала.

— Вы надеетесь, что по прочтении письма сразу все вернется. Это было бы очень легко. Нет, распавайте прошлое. Что это значит? Вспомните все малейшие мелочи. Точка в точку. Да не один раз вспоминайте, а многократно, изо дня в день. Вот сколько навспоминайте, — как куча бисера в этой (вашей) шляпе. Из всего этого надо создать общее впечатление, то есть синтез всех впечатлений. Так и в жизни: вспоминаю об Америке; у меня под образом таможи и Бродвея заключено все, что там пережито. Всякая мелочь, каждая бисеринка вызывает и приводит меня к Бродвею и пристани. А с ними является и синтез чувства Америки (всей)»¹.

В 1930-е годы Станиславский *по-прежнему* включает упражнения на развитие аффективной памяти и ее тренировку в обязательную программу обучения актера. Вот выдержка из его списка упражнений для Оперно-драматической студии, начинающегося требованием развивать аффективную память (обратим внимание, что в приводимом списке заданий Станиславского тренинг памяти ощущений плавно переходит в тренинг памяти эмоций, хотя комментариив по поводу их взаимосвязи здесь нет):

«Вспомнить запах моря, раннего летнего утра.

Вспомнить шумы парохода, пение утренних и вечерних птиц.

Вспомнить лицо, движение, манеры, жесты (знакомого человека), вид из окна в деревне.

Вспомнить вкус земляники с молоком.

Вспомнить осязание лягушки, змеи, мыши.

Болезнь — вспомнить мигрень.

Радость — вспомнить [себя] после экзамена [на аттестат] зрелости.

Печаль — вспомнить “Цусиму”.

Религиозный экстаз — Пасха.

Общ. экстаз — [Манифест] 17 октября»².

Станиславский *по-прежнему* уверен: «Аффективная память дает главный материал для создания роли в ее внутренней жизни»³.

Но в конце 1920-х годов новый материалистический подход потребовал не только отказа от положений буржуазной психологической науки, но и от ее словаря. И в книге «Работа актера над собой», прошедшей цензурные врата, Станиславский вводит новый термин: память на чувствования, или эмоциональная память. Вынужденность такой замены просвечивает в диалоге ученика Названова и Торцова — Станиславского.

¹ Станиславский К. С. Из записных книжек: В 2 т. Т. 2. С. 272.

² Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 3. С. 502.

³ Станиславский К. С. Из записных книжек. Т. 2. С. 291.

«— Память на чувствования? — старался я [Названов] уяснить себе.

— Да. Или, как мы будем называть ее, эмоциональная память. Прежде — по Рибо — мы звали ее “аффективной памятью”. Теперь этот термин отвергнут и не заменен новым. Но нам нужно какое-нибудь слово для определения ее, и потому пока мы условились называть память на чувствования эмоциональной памятью»¹.

Опять стоит пожалеть, что Станиславский не вернулся в этот момент к им же самим предложенному термину «живые воспоминания», который точно описывает функционирование механизма аффективной памяти. Когда стало ясно, что «аффективную память», как термин «чуждой буржуазной психологии», не отстоять, Л. Я. Гуревич обсуждала со Станиславским (письмо от 31 января 1928 года) варианты его замены на новое название — «воспроизведенные чувства»². Можно выразить догадку, что Станиславский все-таки остановился на словосочетании «эмоциональная память» ввиду его близости, похожести на исходный термин Рибо, уже привычный и ему, и множеству его учеников.

При этом вынужденная смена термина не изменила воззрений Станиславского на психические процессы, стоящие за ним. Ему, как всегда, важнее была не терминология, а суть. Ведь еще когда Ф. Ф. Комиссаржевский придирчиво и скрупулезно критиковал понятие «аффективная память» в книге «Творчество актера и теория Станиславского», то, делая заметки на полях этой книги, «творец системы взмолился: “Называйте, как хотите, но поймите суть без придирок”»³.

Перейдя на новое название аффективной памяти, Станиславский продолжает подчеркивать ее значимость. И в последней главе «Работы актера над собой», той самой, к которой Станиславский просит «отнестись с исключительным вниманием, так как в ней — суть творчества и всей “системы”»⁴, опять находим про аффективную память: «Как вы уже знаете, — обращался Торцов — Станиславский к ученикам, — мы живем на сцене эмоциональными воспоминаниями о подлинной, реальной действительности. Они минутами доходят до иллюзии реальной жизни»⁵.

И записи Б. В. Зона «Встречи с К. С. Станиславским» (1933–1937), полные в первую очередь утверждения действенной природы театра, фиксирующие сосредоточенность создателя Системы на поисках сценического действия, дают достаточно много материала об отношении Станиславского к аффективной памяти. Зон записывает: «Эмоциональная память требует непрестанной тренировки. <...> Чувство, которое, по Станиславскому, нельзя играть, ибо “как только я в него прицеливаюсь, оно улетает”,

¹ Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 2. С. 279.

² Цит. по: Дыбовский В. В. В плену предлагаемых обстоятельств // Минувшее. Вып. 10. С. 248–249.

³ Смелянский А. М. Профессия — артист // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. С. 11–12.

⁴ Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 2. С. 42.

⁵ Там же. С. 435.

чувство в последнем счете — единственная искомая величина в искусстве»¹. «Идите по линии физических действий, — учит Станиславский, и тут же добавляет, — по секрету скажу: *психологических*»².

По Станиславскому, именно из эмоциональной (аффективной) памяти актера и произрастают корни действия, а потому он продолжает настаивать на создании «кладовых» эмоциональной памяти актера-художника»³. Станиславский не стесняется использовать очень личные воспоминания, например, как полчаса считал себя убийцей, когда в детстве случайно выстрелил пыжом в кухарку, или как однажды за его коляску цеплялся застрелившийся человек, или как сам он на бойне ударил ножом корову⁴.

Но самым определенным и ясным проявлением позиции Станиславского по вопросу аффективной памяти в течение *всего* его педагогического творчества становится письмо Константина Сергеевича за океан, адресованное Элизабет Хэпгуд. 11 декабря 1936 года, т. е. через месяц после выхода в Америке «An Actor Prepares» и в процессе работы над русским подцензурным вариантом своей главной книги, Станиславский пишет: «По поводу аффективной памяти. Это название принадлежит Рибо. Его раскритиковали за такую терминологию, так как происходит путаница с аффектом. Название Рибо уничтожено и не заменено новым, определенным. Но надо же мне называть *самую главную* память, на которой основано почти все наше искусство (курсив мой. — С. Ч.). Я и назвал эту память эмоциональной (т. е. памятью чувства). Это неправда и полная бессмыслица, что я отказался от памяти на чувствования. Повторяю: она — главный элемент в нашем творчестве. Я должен был только отказаться от названия (аффективная) и более, чем когда-нибудь, признать значение памяти, которую подсказывает нам чувство, т. е. то, на чем зиждется наше искусство»⁵.

Думается, что эти слова Станиславского, опубликованные в 1992 году, могут раз и навсегда покончить с необоснованными утверждениями, что создатель Системы отказался от опоры на чувства и на аффективную (эмоциональную) память. И в поздний период Системы, когда во многих репетиционных пробах основным «манком» для чувства стало действие, великий исследователь не мыслил создание органической жизни на сцене без включения механизмов аффективной памяти.

В том, что Станиславский полагает аффективную память основой театрального творчества в тот самый период, когда активно развивает собственное видение мира, нет противоречия. Действие действительно про-

¹ Зон Б. В. Встречи с К. С. Станиславским // К. С. Станиславский: Материалы, письма, исследования. С. 474.

² Там же. С. 487.

³ Там же. С. 473.

⁴ См.: Там же. С. 475.

⁵ Станиславский К. С. Э. Хэпгуд [11 января 1937 г. Барвиха] // Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. С. 665.

воцирует эмоционально насыщенную внутреннюю жизнь актера, но не оно создает ее. Богатство чувств создается аффективной памятью, всей жизнью человека. «Надо ли вспоминать? — спрашивал лирический герой одного из романов Ю. В. Трифонова. — Бог ты мой, так же глупо, как: надо ли жить? Ведь вспоминать и жить — это цельно, слитно, не уничтожаемо одно без другого и составляет вместе некий глагол, которому названия нет»¹. Не случайно великое искусство рождается там, где есть багаж пережитого, опыт страдания. И хотя природа гениальности до сих пор нам неведома, стоит обратить внимание на замечание критика об одном из таких актеров: «Смоктуновский сполна выполнил завет Станиславского об обогащении личного опыта и аффективной памяти актера. Он прошел все круги военного ада: фронт, плен, концлагерь, побег, партизанский отряд, регулярные воинские части...»².

Для оценки значимости аффективной памяти в педагогических подходах Станиславского 1930-х годов необходимо также обратить внимание на интереснейший архивный документ времен Оперно-драматической студии, опубликованный лишь в 1990 году. Он называется «Тренинг и муштра. Упражнения на развитие эмоциональной памяти»³. Вот какие этюды, как пишет Станиславский, составляют эту подготовительную работу актера: этюды на память физических действий, этюды на внимание, этюды на фантазию, этюды на отношения к предметам (обыгрывание предметов), этюды на освобождение мышц, этюды на движение, этюды на оправдание движения, этюды на публичное одиночество, этюды на органическое молчание для двух, этюды на характерность, этюды на органическое молчание для нескольких человек, музыкальные этюды, этюды на общение⁴.

Получается, что, по Станиславскому, все эти разнообразные упражнения и этюды — даже сюжетный этюд типа «получаю телеграмму о смерти матери», или «ворую лакомства», или «ищу железнодорожный билет, опаздываю на поезд» — есть упражнение на развитие эмоциональной памяти! В том числе и этюды на память физических действий, согласно этой записи Константина Сергеевича, суть упражнения на развитие эмоциональной памяти.

Важно подчеркнуть: в этой записи не действие предстает «вобравшим в себя все без исключения элементы», как пишет Г. В. Кристи, а эмоциональная память собирает под свое крыло все прочие элементы Системы!

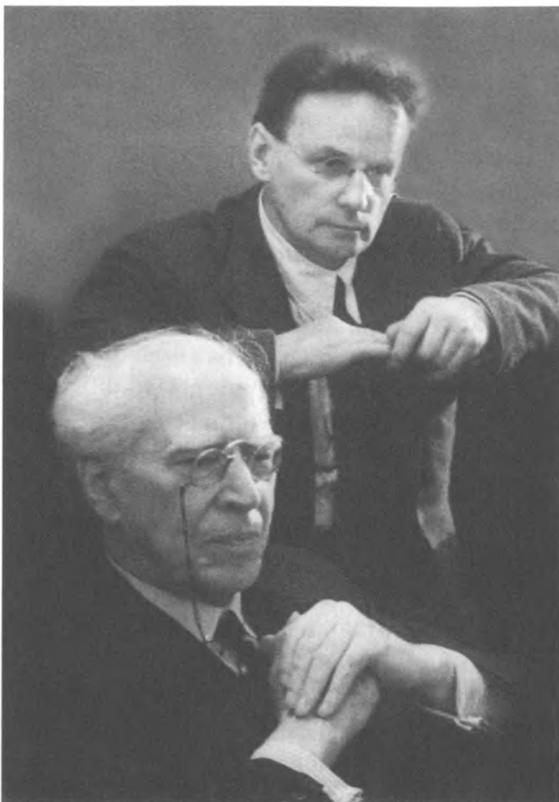
И тут нет противоречия. Очевидно, дает себя знать внутренняя стержневая целостность Станиславского-художника, увлекающегося в разные годы разными методиками, но при этом ощущающего их неразрывную

¹ Трифонов Ю. В. Исчезновение. Время и место. Старик: Романы. М., 1989. С. 155.

² Витковский Т. Ощущение причастности // Книжный Петербург: Круг чтения. URL: http://piterbook.spb.ru/2004/09/recenzii/book_04.shtml (дата обращения 22.08.2011). (Рец. на книгу: Егорова О. Актерские тетради Иннокентия Смоктуновского. М., 2004).

³ Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 3. С. 502.

⁴ См.: Там же. С. 398–407.



К. С. Станиславский и Н. В. Демидов на репетиции спектакля «Дон Паскуале» Г. Доницетти. Оперный театр им. К. С. Станиславского, 1935

целостность. Этой-то целостности в подходах к методологии актерского творчества не хватало многим его ученикам и интерпретаторам.

«Существует миф, — писал Н. В. Демидов, — что Станиславский все время менялся. Люди, поработавшие с ним (или повертевшиеся около него) год-два, с пренебрежением говорили тем, кто работал с ним раньше, скажем, лет за 10–15 до этого: “О, вы уже отстали! Станиславский давным-давно ушел от этого! Все это забыто и брошено! Теперь — вот что!”»¹.

На основе тридцатилетнего общения со Станиславским Демидов, многолетний соратник и впоследствии оппонент Константина Сергеевича, утверждал, что эта точка зрения поверхностна: «Могу засвидетельствовать: Станиславский в существе своем *никогда не менялся*. Он всегда стремился только к одному (*только к одному!*): он старался найти способ *по-настоящему жить на сцене, как жили лучшие из мировых актеров в лучшие минуты своего творчества*. <...> К. С. Стани-

славский менял приемы, при помощи которых пытался достичь *главной цели*, но сама *цель* оставалась неизменной. <...> Станиславский потому-то и мог сочетать все это множество разноречивых подходов, что *брал от них только одно*: то, что нужно для достижения главной цели»².

Любопытно, что и Гарольд Клёрман в одной из своих книг приводит ответ Станиславского, поразивший его во время парижской беседы 1934 года. Когда он спросил Станиславского о допустимости какого-то репетиционного приема, тот немедленно ответил: «Конечно! <...> Можно делать все, все что угодно, лишь бы добиться необходимого результата»³.

Способность Станиславского свободно совмещать в своей практике подходы, которые его ученикам или последователям казались, как пишет

¹ Демидов Н. В. Творческое наследие: В 4 т. СПб., 2004. Т. 1. С. 399–400.

² Там же.

³ Clurman H. On Directing. P. 115.

Демидов, «разноречивыми» или даже взаимоисключающими, связана с целостностью его представлений о природе творящего актера.

В чем же тогда состоит сдвиг, произошедший в Системе в 1930-е годы? И каково соотношение раннего и позднего ее периодов?

Предваряя публикацию «Работы актера над собой» в новом собрании сочинений Станиславского, А. М. Смелянский (который, напомним, использует термин «метод физических действий» как синоним «методу действенного анализа», объединяя под ним совокупность открытий позднего Станиславского) пишет: «До сих пор нельзя считать проясненным вопрос о соотношении системы и “метода физических действий”. Есть точка зрения, согласно которой “метод” — добавление к тому, что сделал Станиславский до начала 30-х годов, а качественный переворот в его представлениях о природе творчества актера и режиссера. Есть и другая точка зрения, учитывающая глубокую связь последних экспериментов Станиславского с духом системы»¹.

Это и есть важнейший вопрос, поставленный выше: отменяет ли поздний Станиславский раннего Станиславского, или они находятся в гармоничной связи. Смелянский отстаивает целостность Системы: «Для нас несомненно одно: если понимать систему не как катехизис или учебник, а как “целую культуру” (а именно так понимал ее Станиславский), то последние его открытия без всякой натяжки вписываются в контекст этой культуры, не имеющей завершения и открытой для дальнейших поисков»². Такое целостное ощущение Системы, восприятие ее развития не по линейному сценарию, когда последующие открытия отменяют предыдущие, а как восхождение по спирали, вбирающее всю многосложность поисков Станиславского, представляется чрезвычайно важным для сегодняшней театральной теории и практики. Ведь при различиях в подходах, приемах и методах разных лет задача Станиславского во все годы была одна — добиться сценического существования во всей его полноте, добиться живого чувства.

И логика развития системы Станиславского не просто связана с заменой одного приоритетного элемента другим. Ее путь — от анализа отдельных элементов творческого самочувствия (через практическую психологию Т. Рибо и опыт йоги) и открытия роли бессознательных процессов в творчестве актера — к разработке различных методов создания целостного творческого самочувствия, «я есмь» (упражнения на аффективную память, метод физических действий, этюдный подход и т. д. и т. п.).

И здесь нам необходимо обратить внимание на обстоятельство, которое обычно ускользает от внимания пишущих о Системе, — целостность взглядов Станиславского 1930-х годов на психофизику актера во многом сформирована его давним и неугасшим интересом к йоге.

¹ Смелянский А. М. Профессия — артист // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. С. 29.

² Там же.

Станиславский и йога

В первой части книги мы уже показали, насколько значительным было влияние йоги на Систему 1910-х годов. Но, войдя в педагогику Станиславского и Сулержицкого в Первой студии, йога успешно применялась Станиславским и в дальнейшем — в практике воспитания учащихся Второй студии (создана в 1916 году) и Оперной студии (создана в 1918 году), а также актеров самого МХТ в 1920-е и 1930-е годы. Важное место занимает она и в работе Оперно-драматической студии (создана в 1935 году).

В книге «Станиславский и йога» нами собраны многочисленные примеры отсылок к йоговским принципам, найденные в практике и теоретических размышлениях Станиславского. Приведем лишь некоторые из них.

Например, план одного из уроков Станиславского с артистами МХТ (1919)¹ содержит скрытый синопсис «Хатха-йоги» Рамачараки — совпадения текста безусловны, а в некоторых местах стопроцентны². А «План дальнейших оперных упражнений» (1920) включает указания по применению концепции праны и ослаблению мышц с использованием йоговских техник³. Особенно пристально Станиславский изучает йогу в процессе работы с актерами-вокалистами Оперной студии Большого театра, а впоследствии — со студийцами Оперно-драматической студии. И это не случайно, ведь именно в работе с актерами-вокалистами положение йогов о дыхании как основе жизни встретилось с убеждением Станиславского, что ритм — основа театрального творчества⁴.

Поэтому, хотя Станиславский наиболее полно изучал и применял йогу в первый период развития Системы, он не переставал опираться на полученные знания и навыки всю свою жизнь. Когда в 1930-е годы термин «прана» стал идеологически неприемлемым, Станиславский стал часто заменять его понятием «энергия». Однако в практической работе он по-прежнему использовал и термин «прана», и, что важнее, сами йоговские принципы. Например, в постановке «Бориса Годунова» в Оперной студии (1934)⁵ или в репетиции булгаковской «Кабалы святош» (1935)⁶. При этом П. И. Румянцев, который описывает репетиции «Годунова», подчеркивает неизменность йоговской компоненты в репетиционной и педагогической практике Станиславского: его «наставления повторяют, в сущности, те первоначальные упражнения по выработке пластики, которые Стани-

¹ См.: Станиславский К. С. Из записных книжек. Т. 2. С. 220–221.

² Подробное сравнение текста приведено в: Черкасский С. Д. Станиславский и йога. С. 23–24.

³ См.: Станиславский К. С. Из записных книжек. Т. 2. С. 209–210, 213–214.

⁴ Антарова К. Е. Беседы К. С. Станиславского в Студии Большого театра в 1918–1922 гг. М., 1952. С. 58, 73–74, 100.

⁵ См.: Румянцев П. И. Станиславский и опера. М., 1969. С. 407.

⁶ См.: Станиславский репетирует: Записи и стенограммы репетиций. С. 427.

славский проделывал почти пятнадцать лет назад с молодыми студийцами. *Повторение этих требований было у него постоянным и относилось ко всем актерам-певцам... (курсив мой. — С. Ч.)*¹.

Американский исследователь Э. Уайт, сравнивая два текста Станиславского середины 1930-х годов, дает еще одно доказательство, что и в этот период идеи йоги остаются составной частью Системы. Один текст — это знакомое нам русское издание «Работы актера над собой в творческом процессе переживания», подписанное к печати в 1937 году, а другой — рукопись той же книги, посланная переводчице Э. Хэпгуд с пометкой «окончательно для Америки».

В русском издании в главе «Общение» читаем: «Как назвать этот невидимый путь и средство взаимного общения? Лучеиспусканием и лучевосприятием? Излучением и влечением? За неимением другой терминологии остановимся на этих словах, благо они образно иллюстрируют тот процесс общения, о котором мне предстоит вам говорить.

Близко время, когда невидимые токи, которые нас теперь интересуют, будут изучены наукой, и тогда для них создадут более подходящую терминологию. Пока же оставим им название, выработанное нашим актерским жаргоном»².

А в соответствующей главе машинописи 1935 года (той, что «окончательно для Америки») Станиславский в отличие от русской подцензурной версии пишет определеннее: «Я читал, что индусы говорят по этому поводу. Они верят в существование так называемой праны — жизненной энергии, силы, которая дает жизнь всему нашему телу. По их мнению, основной запас праны находится в солнечном сплетении, откуда она посылается по всему организму»³.

Воспоминания Б. В. Зона о репетициях Станиславского 1933 года сохранили для нас еще одно примечательное доказательство. Шла работа над «Псковитяжкой» Римского-Корсакова в Оперном театре им. К. С. Станиславского, и Зон записывает: «Интереснейшее предложение сделал Константин Сергеевич исполнителю роли Михайлы: Протяните руку к Ольге. Полностью. Чтобы рука звала, *излучала зов*. (И в мою сторону). Раньше мы наивно называли это “праной”»⁴.

Что заставляет Станиславского бросить эту реплику в сторону впервые появившегося на его репетициях (но появившегося по рекомендации верных людей и серьезно интересующегося Системой) молодого ленинградского

¹ Румянцев П. И. Станиславский и опера. С. 407.

² Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 2. С. 338–339.

³ Stanislavskii K. S. Typescript of Rabota aktera nad soboi, Chast' I, Okonchatel'nyi dlia Ameriki [An Actor's Work on Himself, Part I, Final Draft for America] // E.R. Hapgood Papers, Series II: Translations, 1930–1973. Research Call Number: T-Mss 1992-039. Box 7. Folder 6. Chap. 10.9. Обратный перевод на русский с: White A. Stanislavsky and Ramacharaka... // Theater Survey. 2006. Vol. 47. Issue 1. P. 80.

⁴ Зон Б. В. Встречи с К. С. Станиславским // К. С. Станиславский: Материалы. Письма. Исследования. С. 445.

режиссера? Может быть, острая потребность передать (наружу? для потомства?) из парадного заточения в Леонтьевском переулке важнейшую информацию о принципах своей работы?

Прав В. Н. Галендеев: «На пороге небытия человек, особенно крупная личность, вольно или невольно думает о главном, о том, чего требует еще не истаявший дух, возвращается к своим наиболее волнующим темам. Вдвойне — если эти идеи и темы не успели отлиться в нечто завершенное и стройное, в духовное завещание. Станиславский в последние годы жизни все чаще обращался к проблеме *духовности слова, движения, молчания артиста* (курсив мой. — С. Ч.)»¹. В. Н. Галендеев связывает эти проблемы (к сожалению, не называя напрямую) с йоговскими мыслями об излиянии частичек души (т. е. праны) через звуки речи. Но место в книге Станиславского, к которому он отсылает, прозрачно: «Не чувствуете ли вы, — обращается к своим ученикам Торцов, — что через голосовые волны выходят наружу или опускаются внутрь частички нашей собственной души? Все это не пустые, а духовно-содержательные звуки гласных, которые дают мне право говорить, что внутри, в их сердцевине, есть кусочек человеческой души»². По Станиславскому получается, что атомы речи заключают в себе атомы человеческой души!

Так, размышляя о «душе звуков» и о способах ее излучать, о пластике движений, которая «не может быть без праны», Станиславский и на зкате жизни продолжает свой диалог с древним и вечным знанием йоги о человеке, его теле и его душе...

Долгие годы нам внушали, что Станиславский в итоге жизни отказался от использования йоги и аффективной памяти — того, что составляло основу раннего периода Системы. В книге «Система Станиславского и советский театр» читаем безапелляционное заявление: «Увлечение йогой — один из наглядных примеров того, насколько отрицательно сказались годы реакции на формировании системы. Станиславскому предстояло освободить ее от чуждых идеалистических влияний... Эту задачу он смог разрешить только в советские годы»³. А авторы примечаний к 3 и 4 томам первого собрания сочинений Станиславского утверждают, что в конце жизни автор Системы отказался от использования концепции праны, «некритически заимствованной из буржуазной философии» (тут заодно досталось и французскому психологу Т. Рибо), и перешел на научную терминологию и мировоззрение. Тем не менее представления о том, что в своем позднем творчестве Станиславский не опирался на йогу, явно не обоснованны. Факты показывают, что и в 1935 году, спустя двадцать лет после опытов Первой студии, Станиславский пишет и говорит о пране и по-прежнему считает принципы йоги составной частью учения об актерском искусстве.

¹ Галендеев В. Н. Учение К. С. Станиславского о сценическом слове. С. 105.

² Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 3. С. 61.

³ Абалкин Н. А. Система Станиславского и советский театр. М., 1954. С. 117.

Понимание постоянного присутствия йоговской составляющей в практике создателя Системы дает возможность по-новому прочитать основные книги Станиславского, помогает обнаружить йоговский «фон» в его литературном наследии. Страницы Станиславского буквально пронизаны йоговскими идеями, а многие из образов Системы находят свои прямые аналогии в текстах Рамачараки¹.

Даже знаменитое, многократно повторенное положение Станиславского: «на нашем языке понять — и значит почувствовать»² имеет основу в йоговских положениях о необходимости овладения знанием на чувственном уровне. Рамачарака подчеркивает: «Учителя-йоги не бывают довольны, если стремящийся к посвящению создает себе только интеллектуальное понятие о своей истинной сущности; они настаивают на том, чтобы он *чувствовал* истинность этого понятия, *осознал* бы свое истинное Я»³.

А в рукописи «Работа над ролью. “Торе от ума”» Станиславский высказал самое для него главное из почерпнутого в йоге и глубоко совпадающее с его личным, выстраданным опытом актера: «Сверхсознание больше всего возвышает душу человека, и потому именно оно должно больше всего цениться и охраняться в нашем искусстве»⁴.

Здесь, пожалуй, и находится самый главный перекресток Системы и йоги. Для йоги сверхсознание — суть священное состояние, через которое ученик в конце концов достигает восьмой и последней ступени йоги Патанджали, называемой *самадхи*. Как замечает Э. Уайт, *самадхи* имеет много уровней, но высшее состояние медитации в том, что кандидат полностью поглощен объектом своей медитации. Для йоги объект медитации — Бог. Для Станиславского объект медитации — роль⁵. Именно для передачи этого трансцендентного состояния единения с ролью Станиславский вводит понятие «я есмь».

Характерно, что в современных изданиях «Раджа-йоги» Рамачараки коренное для него понятие «I AM» (буквальный перевод «Я ЕСТЬ») переводится на русский именно как «Я есмь». Получается, что теперь уже язык Станиславского, сегодня знакомый всем хотя бы понаслышке, помогает освоить тексты индуистской мудрости. И как для Рамачараки в состоянии «I AM» происходит духовное единение ученика с мировой жизненной энергией⁶, так для Станиславского в состоянии «я есмь» происходит единение актера с ролью, в котором уходят ощущение неловкости и озабоченность своим физическим телом. Когда актер попадает

¹ См.: Черкасский С. Д. Станиславский и йога. С. 43–48.

² Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 1. С. 373.

³ Рамачарака. Раджа-йога: Учение йоги о психологическом мире человека. Ростов н/Д, 2004. С. 6.

⁴ Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 4. С. 140.

⁵ См.: White A. Stanislavsky and Ramacharaka... // Theater Survey. 2006. Vol. 47. Issue 1 (May). P. 87.

⁶ См.: Рамачарака. Раджа-йога: Учение йоги о психологическом мире человека. С. 7.

в состоянии «я есмь», «тогда душевный и физический аппарат артиста работает на сцене нормально, по всем законам человеческой природы, совершенно так же, как в жизни, невзирая на ненормальные условия публичного творчества»¹.

Вслушаемся в слова Станиславского из «Работы актера над собой в творческом процессе переживания». Так и кажется, что голос Торцова — Учителя становится торжествен, когда он отвечает на вопросы учеников, жаждущих посвящения, и ведет их по пути, на котором, восходя по ступеням, должно «находить маленькую, подлинную, человеческую, жизненную правду, вызывающую веру, создающую состояние “я есмь”».

— А что тогда будет-то?

— Будет то, что у вас закружится голова от нескольких моментов *неожиданного и полного слияния жизни изображаемого лица с вашей собственной жизнью на сцене* (курсив мой. — С. Ч.). Произойдет то, что вы почувствуете частицы себя в роли и роли в себе.

— А после что?

— То, что я уже вам говорил: правда, вера, “я есмь” отдадут вас во власть органической природы с ее подсознанием»².

Здесь «я есмь» Станиславского, в котором происходит «*полное слияние*» актера и роли, перекликается с йоговским *самадхи*, в котором происходит полное слияние ученика с божественным. Так в единственном термине Системы, название которого взято из церковнославянского языка, обертонами зазвучал сакральный звук йоговской медитации «Ом».

Подводя итоги анализу долговременного воздействия йоги на Систему, отметим, что если сравнить список элементов Системы, в которых ошутим «йоговский привкус», с оглавлением «Работы актера над собой в творческом процессе переживания» (1938), то выяснится, что в него входит около трети элементов, обсуждаемых в книге Станиславского. То есть около трети элементов Системы тренируются с использованием йоговских принципов. Отнюдь не мало!

Получается, что изучение основ древнеиндийского учения о человеке, начавшееся для Станиславского в тот самый 1911 год, когда Система была объявлена официальным методом работы МХТ, оказалось не просто «очередным увлечением Константина Сергеевича». Оно вылилось в долгосрочное и оплодотворяющее воздействие йоги на поиски автора Системы и его учеников. Многие поколения актеров при жизни Станиславского — и актеры Первой студии в 1910-х, и певцы Оперной студии в 1920-х, и студийцы Оперно-драматической в 1930-е — проходили через базовые упражнения Системы, основанные на йоге. Многие поколения и после Станиславского, делая ежедневный туалет актера по Системе, отдавали и отдадут дань йоговским принципам, порой — благодаря советской цен-

¹ Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 2. С. 439.

² Там же. С. 441.

зурной политике в области искусства и культуры — даже не осознавая того. Перефразируя Л. А. Додина, который говорил, что «когда артист играет правильно, он играет по Станиславскому, даже если Станиславский ему не нравится»¹, можно утверждать, что, когда актер делает тренинг по системе Станиславского, он опирается на многовековой опыт йоги, даже если йогой он никогда и не занимался.

Вклад философии и практики йоги в Систему поистине велик. Йога во многом определила лексику Системы и структуру ее развития и изложения, помогла сформулировать стержневое представление Системы о бессознательном и разделении его на под- и сверхсознание. Йога дала Системе многочисленные тренинги внутренней и внешней техники актера, подсказала *практические пути* реализации основополагающего принципа Системы: от сознательного — к бессознательному. В противоположность западному мышлению, противопоставляющему тело и сознание, йога предложила Станиславскому целостный, холистический взгляд на человека. Станиславский воспользовался упражнениями йоги, чтобы помочь актерам перейти границы, положенные грубой материальностью тела, и, используя высшие уровни творческого сознания, прорваться к трансцендентальному, высшему. Его погружение в йогу в 1910-е годы заложило основы синтезирующих открытий позднего Станиславского и в первую очередь — концепции неразрывности психофизиологического бытия человека, в которой Система окончательно предстала как целостный подход к творчеству актера, обращенный ко всем сторонам его аппарата — сознанию, телу и духу.

Таким образом, анализ позднего режиссерско-педагогического творчества Станиславского, проведенный в двух последних разделах этой главы, обнаруживает в Системе постоянное присутствие идей и элементов, которые в советском театроведении традиционно связывали лишь с начальным периодом ее развития. Выясняется, что и в 1920-е, и в 1930-е годы практику Системы невозможно представить в отрыве от опоры на принципы аффективной памяти и йоги.

Это приводит нас к важнейшему выводу о *периодизации системы Станиславского*.

Устойчивость интересов Станиславского к идеям Рибо в области аффективной памяти и йоговским принципам на протяжении всех лет его исследовательской работы, опора на них в развитии новых подходов 1930-х годов позволяет сформулировать новое отношение к раннему периоду развития Системы. *Ранний период развития системы Станиславского, по сути своей, является базовым периодом, неотменяемой составной частью Системы и современной методологии актерского творчества.*

¹ Додин Л. А. Человек — существо трагическое, и ему необходимо трагическое искусство: интервью Ю. Коваленко // Известия. 1997. 6 мая. С. 6.

Система приходит к читателю

Вернемся к рассмотрению истории публикации Системы и отражения Творческой лаборатории Станиславского в печатных изданиях, которую мы прервали в момент отъезда Художественного театра на американские гастроли. С 1923 года эту историю необходимо рассматривать уже на двух языках — русском и английском. Ведь ряд англоязычных статей Ричарда Болеславского 1923–1932 годов, о которых мы подробно говорили в предыдущей части, становятся существенным фактором распространения знаний о Системе.

В 1927 году Б. Е. Захава выпускает книгу «Вахтангов и его студия»¹, частично затрагивая вопросы Системы, но, естественно, оговаривая при этом, что «ни на какую точность и полноту изложения “системы” К. С. Станиславского настоящая книга претендовать не может»². В том же 1933 году, когда появляется книга Р. В. Болеславского «Мастерство актера: Шесть первых уроков», со товарищ Болеславского по Первой студии Б. М. Сушкевич публикует свою лекцию «Семь моментов работы над ролью», важное свидетельство жизни Студии, которую мы неоднократно цитировали. В 1935 году появляется книга И. М. Рапопорта «Работа актера»³.

А книга самого Станиславского все еще остается недоступной читающей публике.

В юбилейном издании «Московский Художественный театр в иллюстрациях и документах. 1898–1938»⁴ в разделе «Работы на основе системы Станиславского и практики МХТ» названы всего лишь три (!) работы: «Теория обработки сценического зрелища» В. С. Смышляева, «Семь моментов работы над ролью» Б. М. Сушкевича и «Работа актера» И. М. Рапопорта. Почему книга Смышляева, появление которой в свое время вызвало такой протест Станиславского, удостоена почетного места в официальном мхатовском издании, подготовленном, кстати, еще при жизни Станиславского, требует объяснений. Одно из них связано с невероятным дефицитом авторского печатного слова о Системе. Ощущает его и сам Станиславский. «Осознание нужности этого труда достигает драматизма», — замечает И. Н. Соловьева⁵.

Первая книга Станиславского по Системе выходит лишь в ноябре 1936 года. Выходит на английском языке, в Нью-Йорке под названием «An Actor Prepares» («Актер готовится»).

¹ Захава Б. Е. Вахтангов и его студия. М., 1927; Захава Б. Е. Вахтангов и его студия. 2-е изд., испр. и доп. М., 1930.

² Захава Б. Е. Вахтангов и его студия. 2-е изд. С. 6.

³ Рапопорт И. М. Работа актера. М., 1935.

⁴ Это юбилейное издание вышло в свет до публикации единственного прижизненного авторизованного изложения системы в книге К. С. Станиславского «Работа актера над собой» (1938).

⁵ Соловьева И. Н. Книга о счастье // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 1. С. 16.

А русского издания Станиславский не дождался. Константин Сергеевич успел увидеть лишь сигнальный экземпляр, сама книга вышла уже после его смерти — в сентябре 1938 года — под названием **«Работа актера над собой. Часть первая. Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика»**. По странной иронии длина английского и русского названий отражают и количество текста под обложкой каждого из изданий. Английский текст почти в два раза короче, чем русский (если брать похоже по шрифтам издания, то примерно 300 страниц на английском и 575 страниц на русском). Ведь, по мнению американских издателей, получивших рукопись Станиславского, никто в Америке не стал бы читать шестисотстраничную книгу с таким длинным названием. А потому текст, высланный Станиславским, был серьезно отредактирован и сокращен¹.

Перевод книги на английский был выполнен Элизабет Хэпгуд, с которой Станиславский впервые встретился на памятном приеме у президента Кулиджа в Белом доме во время первого сезона американских гастролей. В апреле 1930 года он подписал контракт, наделяющий Хэпгуд в качестве его доверенного лица исключительными правами по изданию всех его книг, а также по защите его авторских прав и финансовых интересов в США (следовательно, и в других странах-участницах Международной конвенции по авторскому праву)². Впоследствии Станиславский писал Хэпгуд с признательностью за все ее переводческие и организационные усилия: «Ты по праву являешься крестной матерью этой книги...»³.



К. С. Станиславский и Э. Хэпгуд. Баденвейлер, 1932

¹ И это было не в последний раз, когда законы коммерческого книгопечатания искажали не только содержание, но даже и само название книг Станиславского. Так, в Германии сокращенный вариант «Работы актера над собой» на немецком языке был издан под названием «Секрет успеха актера» (см.: Смелянский А. М. Профессия — артист // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. С. 32).

² Именно благодаря копирайту Э. Р. Хэпгуд новые переводы «Работы актера над собой» и «Работы над ролью» не могли быть опубликованы в течение семидесяти пяти лет и появились лишь в 2008 и 2010 годах.

³ Станиславский К. С. Э. Хэпгуд. 20/XII 36 [Барвиха] // Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. С. 658.

К переводу и сокращениям, сделанным Хэпгуд, можно относиться по-разному. Спектр оценок варьируется от сожалений, что благодаря качеству перевода в сокращенной книге ничего не понять, до суждения А. М. Смелянского, который нашел неожиданного союзника для Хэпгуд в лице... В. И. Немировича-Данченко. Пересказывая его замечания, высказанные по прочтении русского издания книги Станиславского, Смелянский пишет: «Он [Немирович] полагает, что от всего многословия достаточно было бы и четверти, чтоб выразить то, что хотел выразить автор (именно это, надо сказать, и сделала переводчица Элизабет Хэпгуд, которая умелой обработкой превратила книгу К. С. в культовую — для американцев)»¹.

Хотя один просчет перевода Хэпгуд очевиден. Отдельные термины Системы она переводила, — вероятно, желая передать богатство и многообразие значений отдельных русских слов, — используя в разных местах разные английские слова, что привело к размыванию терминологии, а порой и к исчезновению ряда понятий Системы. Например, как мы уже говорили, важнейшее для Системы понятие *переживание* в англоязычном тексте вообще оказалось «исчезнувшим термином»².

Стоит подчеркнуть, что книги “An Actor Prepares” и «Работа актера над собой» являются единственным *авторизованным* изложением Системы. Все последующие тома собрания сочинений Станиславского собраны редакционной коллегией на основе его незавершенных рукописей. Однако и оба прижизненных издания книги Станиславского, во-первых, несут значительные следы цензуры — на русском языке по политическим мотивам, а на английском языке по издательским и коммерческим причинам, и, во-вторых, не отражают реальной практики самого Станиславского последнего, наиболее важного периода его творческой жизни. Таким образом, Система даже как практика самого К. С. Станиславского оказалась много глубже и содержательнее Системы как литературного продукта. Прав В. В. Дыбовский: «В результате история создания рукописи оказывается историей *ненаписания* Станиславским главной книги его жизни»³.

Вторая часть единой книги «Работа актера над собой» увидела свет лишь после Второй мировой войны. Сначала она была напечатана частями в Ежегоднике МХАТ за 1946 год, а в 1948 году — отдельным изданием под названием «Работа актера над собой. Часть вторая. Работа над собой в творческом процессе воплощения. Дневник ученика».

Американское издание этой книги на сей раз отставало от русского и вышло в переводе Э. Хэпгуд в 1949 году под названием “Building a Character” («Создание персонажа»).

Третья книга из задуманной диалектической связки «Работа актера над собой» — «Работа актера над ролью» пришла к читателю и вовсе через

¹ Смелянский А. М. Уходящая натура. Кн. 2. С. 116.

² См.: Carnicke S. “An Actor Prepares / Rabota aktera nad soboi, Chast’ I’”: A Comparison of the English with the Russian Stanislavsky // Theatre Journal. 1984. Vol. 36, No. 4. P. 481–494.

³ Дыбовский В. В. В плену предлагаемых обстоятельств // Минувшее. Вып. 10. С. 329.



К. С. Станиславский и Э. Хэпгуд. Баденвейлер, 1932

двадцать лет после издания первой книги Станиславского. **«Работа актера над ролью. Материалы к книге»** вышла в 1957 году. Она включала рукописи разных лет, которые и стали основой сегодняшних представлений о методе физических действий, методе действенного анализа и этюдном методе: «Работа над ролью. “Горе от ума”» (1916–1920), «Работа над ролью. “Отелло”» (1930–1933), «Работа над ролью. “Ревизор”: Реальное ощущение жизни пьесы и роли» (1936–1937) и др. В Америке эта книга — опять же в сокращенном переводе Хэпгуд — вышла в 1961 году под названием **“Creating a Role”** («Создание роли»).

И лишь во второй половине 1950-х годов стали доступны другие материалы архива Станиславского. Выход к читателю восьмитомного собрания сочинений Станиславского (1954–1961), которое дало возможность прочитать не только оба тома «Работы актера над собой» и «Работу над ролью», но и через его записи, письма, заметки, черновики прикоснуться к внутренней лаборатории Станиславского-теоретика, необычайно расширил представление о творческом наследии создателя науки о творчестве

актера. Только в этот момент для поколения практиков театра, никогда не встречавших Станиславского в работе, стали ясны в общих чертах и в первом приближении объем и структура многоуровневых поисков Константина Сергеевича на протяжении всей его жизни. Как последний вздох человека переводит жизнь в законченную судьбу, так издание восьми томов собрания сочинения перевело ряд публикации отдельных работ Станиславского в его литературно оформленное (пусть не полностью) творческое наследие, позволило очертить (еще не осознать — на это требуется время, и процесс этот не закончен и по сей день) корпус его исследований.

Рассматривая развитие системы Станиславского и историю ее публикации, мы неизбежно вышли за пределы 1930-х годов. Это закономерно, ведь вопросы, которые занимали внимание Станиславского в этот период и которые оказались в центре спора Страсберга и Адлер, стали достоянием театральной общественности много позже — в 1940-е, в 1950-е или даже в 1960-е годы.

И многое из известного в 1930-е годы М. Н. Кедрову и участникам репетиций «Тартюфа» (В. О. Топоркову, например, который отразил их опыт в книге «Станиславский на репетиции»), или М. О. Кнебель и студийцам Оперно-драматической студии, или приезжавшему на уроки Станиславского Б. В. Зону, а значит, и его ленинградским ученикам, было совершенно неизвестно большинству театральных практиков.

Получить представление о сути поисков Станиславского 1930-х годов в Леонтьевском переулке могло лишь ограниченное число «счастливчиков» (именно так передал бытовавшее отношение к студийцам Станиславского студент ГИТИСа тридцатых Б. А. Покровский). И ранние ученики Станиславского — периода Первой студии, например, — многие из которых к тому моменту стали уже ведущими режиссерами и педагогами, оказались изолированными от новых поисков учителя. По иронии судьбы — изолированными почти в той же степени, что и те из его учеников, что оказались за океаном. Покровский свидетельствует: «В последние годы Константин Сергеевич был так недоступен, жил в таком окружении, из которого его было трудно, очень трудно “украсть”. Если бы в его обществе могли быть ведущие работники советского театра того времени, сколько было бы от этого пользы! А то... одни “счастливчики”! А. Попов, Р. Симонов, Н. Охлопков, Ю. Завадский, А. Дикий и другие режиссеры, возглавлявшие в то время театры страны, получали сведения о деятельности Станиславского “из вторых рук”. Вместе с тем именно они могли тогда понять истинный смысл новых поисков Станиславского»¹. Таким образом, в тридцатые годы отсутствие публикаций по системе Станиславского вело к все более возрастающему несоответствию между ее пониманием российскими театральными практиками, ее преподаванием в театральных школах страны и реальным ее развитием в исследовательской работе самого автора Системы.

¹ Покровский Б. А. Ступени профессии. М., 1984. С. 14.

То же можно сказать и о практике американских последователей Станиславского, в первую очередь об актерах театра «Групп». Доклад Стеллы Адлер после работы со Станиславским поддержал поиски групповцев в области внешней техники, акцентировал использование сквозного действия и сверхзадачи, и в силу конкретных условий жизни театр «Групп» поставил под сомнение методы скрупулезной работы Страсберга над внутренней психотехникой актера, бросил вызов упражнениям на аффективную память. Через два года, с выходом в 1936 году “An Actor Prepares”, Страсберг мог чувствовать себя «отомщенным», т. к. эта книга Станиславского, полностью посвященная внутренней работе актера, достаточно много внимания уделяла именно аффективной памяти. И только с появлением англоязычного издания 1949 года, представляющего вторую часть «Работы актера над собой», т. е. “Building a Character”, баланс был восстановлен. Но произошло это уже много лет спустя после творческих дискуссий в «Групп», в другую историческую эпоху — сам театр уже прекратил свое существование, а Страсберг и Адлер стояли во главе двух противоборствующих школ театральной педагогики.

И можно только представить, с каким интересом и с какими чувствами Адлер и Страсберг, да и все бывшие групповцы читали американское издание «Работы над ролью» — “Creating a Role”, вышедшее в 1961 году, видя, как Станиславский середины 1930-х описывает свои репетиционные подходы — включая импровизации и этюды, которые в театре «Групп» практиковали еще в 1931 году.

Завершив исторический экскурс в историю публикации Системы и проанализировав ее эволюцию к 1930-м годам, мы можем вернуться к рассмотрению творческого спора Адлер и Страсберга, чтобы оценить его влияние на жизнь «Групп» и на дальнейшее развитие американского театра. Но сперва суммируем представления о развитии системы Станиславского в 1910–1930-е годы, на которые мы будем при этом опираться.

Ведущими обстоятельствами уяснения открытий Станиславского российским и мировым театральным сообществом являются, во-первых, *неполнота письменного высказывания создателя Системы о своей работе*, а во-вторых, *многоплоскостной характер исследований Станиславского в поздний период его творчества (метод физических действий, метод действенного анализа, этюдный метод)*.

В 1930-е годы Станиславский приходит к новому пониманию *действия как целостного психофизиологического процесса*, вызревает концепция *физического бытия*. При этом в течение всего исследовательского творчества Станиславского *аффективная память* как важнейший элемент психотехники актера полагается им «главным элементом в нашем творчестве»¹.

Влияние *философии и практики йоги* на Систему, восходящее к 1910-м годам, имеет длительный характер и ясно ощутимо в репетиционной

¹ Станиславский К. С. Э. Хэпгуд [11 января 1937 г. Барвиха] // Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. С. 665.

и исследовательской деятельности Станиславского 1930-х годов. Около трети элементов Системы, названных в «Работе актера над собой», и по сей день совершенствуются йоговскими тренингами, а важнейший тезис Станиславского «к бессознательному через сознательное» и его концепция сверхсознания впрямую заимствованы из йоги.

Проведенный анализ позволил нам сформулировать *логику развития системы* Станиславского: от анализа отдельных элементов творческого самочувствия и открытия роли бессознательных процессов в творчестве актера (через психологию Т. Рибо и практику йоги), имевших место в аналитический период, — к разработке различных сознательных методов запуска бессознательных процессов творчества актера, создания творческого самочувствия, «я есмь» в поздний, синтезирующий период (упражнения на аффективную память, использование физических действий и ощущений, этюдная техника и т. д. и т. п.).

При всем многообразии взаимоисключающих проб Станиславского разных периодов его исследовательского творчества создатель Системы оставался верен сверхзадаче своих поисков — отысканию объективных природных закономерностей в создании органической жизни на сцене. Смена методологических подходов различных периодов, их взаимное отрицание или диалектическая связь на всех этапах развития Системы были обусловлены единой целью исследования природы человека-артиста, постижения способов достижения творческого состояния. Присутствие в Системе «множества разноречивых подходов», свободно сочетаемых Станиславским в его театрално-педагогической практике, определялось в первую очередь этой «главной целью»¹. Целостность, холистическое единство органично присущи *системе* Станиславского.

Повторим еще раз: постоянное присутствие в Системе идей и элементов, которые традиционно связывают лишь с начальным периодом ее развития, позволяет сформулировать новое отношение к *раннему* периоду системы Станиславского как к ее *базовому* периоду, открытия которого не теряют своего значения на всех этапах развития Системы и дальнейших исследований психотехники актера.

¹ См.: Демидов Н. В. Творческое наследие. Т. 1. С. 400.

РЕЖИССЕРСКО-ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ
ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ СТРАСБЕРГА
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 1930-Х — 1960-Х ГОДОВ

Адлер — Страсберг:
анализ методологического конфликта

Методологический конфликт в театре «Групп», равно как и произошедшие там бурные события и их исторические последствия, ярко обрисовал А. М. Смелянский: «На звание истинной ученицы стала претендовать Стелла Адлер. Ей повезло, в 1934 году она занималась с Учителем пять недель во Франции. К. С. “лечил” ее вывихнутые театральные мозги (а вывихнул их, как выяснилось, Ли Страсберг, ухватившийся за так называемую “аффективную память”). В 1934 году К. С. забыл и думать про эту “память”, он искал более простых путей к вдохновению. Потом это назовут “методом физических действий”. Учитель начертил на школьной доске схему своей системы, Стелла ее перерисовала и с этим чертежиком, как с динамитом, вернулась в Штаты и начала бунт. История о том, как поссорились Ли со Стеллой, стала американским мифом, не имеющим, в сущности, никакого отношения к Станиславскому. Это глубоко американская история, замешенная на других дрожжах. <...> Как бы там ни было, Ли и Стелла три десятилетия формировали американское актерство и во многом сделали его тем, чем оно сегодня знаменито в мире. Какое отношение это имеет к Станиславскому — сказать трудно. Воздушные пути культуры»¹.

Сложно не поддаваться обаянию текста и авторитету крупнейшего знатока истории системы Станиславского. Но все же необходимо внести ряд уточнений.

Во-первых, как было показано выше, Страсберг отнюдь не сводил всю свою педагогику к использованию аффективной памяти, он лишь начал с нее базовое обучение актера.

Во-вторых, исследования К. С. Станиславского 1930-х годов, сосредоточенные на поисках репетиционной тактики (метод физических действий, метод действенного анализа, этюдный метод), никогда не отменяли его интереса к аффективной памяти — и материалы предыдущей главы дают тому полновесные доказательства.

В-третьих, страница истории американского театра, связанная с развитием системы Станиславского, является не только «американской историей»,

¹ Смелянский А. М. Уходящая натура. Кн. 2. С. 70–72. О схеме элементов Системы см. с. 491–492.

но может и должна быть осмыслена отечественным театром. Ведь победы и поражения американских последователей Станиславского в общем деле отыскания и уточнения законов актерского творчества могут существенно обогатить российскую театральную педагогику.

При этом А. М. Смелянский абсолютно прав, обращая внимание на значение именно «воздушных путей искусства» при передаче идей Станиславского американскому театру. Их наличие хорошо осознавал и сам Константин Сергеевич. В свое время встреча с Крэггом и Дункан заставила его сформулировать: «Я понял, что в разных концах мира, в силу неизвестных нам условий, разные люди, в разных областях, с разных сторон ищут в искусстве одних и тех же очередных, естественно нарождающихся творческих принципов. Встречаясь, они поражаются общностью и родством своих идей»¹. Выше мы уже обнаружили, что нью-йоркская театральная педагогика Болеславского и его собственное творческое развитие Системы, происходившее синхронно с поисками Станиславского в Москве, стали частичным предугадыванием наиболее глубоких открытий создателя Системы, одним из важных «воздушных путей» взаимодействия театральных культур. Точно так же и в репетициях «Групп» словно «воздушными путями» возникали этюды, чуть ли не опережающие соответствующие пробы Станиславского в Оперно-драматической студии. Основой для всех этих совпадений была подчеркнутая Станиславским *естественность* «нарождающихся творческих принципов», т. е. нацеленность и Станиславского, и Болеславского, и Страсберга, и многих других последователей Системы на поиск *объективных* основ творческого процесса.

Выступление Адлер действительно имело разрушительную силу динамика. «До этого Страсберг считался учеником Станиславского. Теперь он стал отверженным, — вспоминал Бобби Льюис. — Оказывается, все, что он делал, — это чрезмерно старательная учеба, погружение, “поиски страдания”. Мы все были сильно взволнованы — в этом [словах Адлер] было больше настоящего театра! Это был поворотный момент, который в итоге привел к уходу Страсберга из “Групп”. Чары были разрушены»². Согласно Р. Эллерманну, доклад Адлер стал «ключевым событием, которое породило создание деструктивного мифа о Методе»³, и положил начало «полувековым нападкам актрисы на один из основных элементов системы Станиславского — аффективную память»⁴. А историк театра Ф. Рич назвал конфликты внутри «Групп», которые спровоцировала Адлер, «братоубийственными войнами»⁵. По наблюдениям многих актеров — и тех, кто занимал сторону Страсберга, и тех, кто симпатизировал подходам

¹ Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 1. С. 413.

² Lewis R. Interview to P. Gray. 30 July 1963 // Tulane Drama Review. 1964. Vol. 9. No. 2. P. 35.

³ Ellermann R. Adler vs Strasberg: Smackdown in The Group // Scene 4 Magazine. July 2001. URL: <http://www.scene4.com/archivesqv6/2000-2001/html/be-adlerstra-jul01.html> (дата обращения 5.06.2009).

⁴ Ibidem.

⁵ Rich F., Aronson L. The Theatre Art of Boris Aronson. NY: A. Knopf, 1987. P. 51.

Адлер, после произошедшего летом 1934 года конфликта сам Страсберг никогда не работал с такой свободой, как в первые годы «Груп».

Из материалов предыдущей главы ясно, что информация о Системе, принесенная Стеллой Адлер после парижской встречи с ее создателем, далеко не полно отражала принципы Станиславского 1930-х годов. И утверждать, как это делала Адлер, что опора на физическое действие означает отказ от аффективной памяти, было неправомочно. Но кроме несогласия в оценке последних поисков Станиславского противостояние Адлер и Страсберга и методологический конфликт в театре «Груп» были обусловлены рядом других причин.

Во-первых, разное отношение к аффективной памяти и действию у Страсберга и Адлер восходит к периоду их пребывания в Лабораторном театре. Оба они учились у Болеславского и Успенской, но учились очень по-разному.

Учеба Страсберга осенью 1924 — зимой 1925 года состояла из практических занятий в классах Успенской и теоретических лекций Болеславского, но он никогда не играл в постановках Болеславского. Главным открытием для него стало сказанное Болеславским на первой же лекции: в театре подлинного переживания «актер учится профессиональному знанию и умению не за счет *рассудочного знания*, но через *сенсорное постижение* (курсив мой. — С. Ч.)»¹. «Именно этот ответ и был мне нужен, — утверждает Страсберг, — я уже нахватался всего, о чем говорил Болеславский, но только он показал, что все это значит»².

Так Страсберг воспринял главное, что ему было необходимо, — концепцию сенсорного и чувственного восприятия мира — и следовал ей с такой глубиной и страстностью, что его педагогический опыт оплодотворил развитие актерского мастерства всего XX века. Произошло то, о чем твердит Станиславский: «понять в нашем деле — значит почувствовать», только Страсберг так глубоко прочувствовал слова Болеславского, передающего ему опыт Станиславского, Сулержицкого и Первой студии, и так требовательно отнесся к себе и к другим при практическом следовании этой идее, что его опыт в «Лэб» поистине может быть назван, следуя языку йоги, *сатори* (т. е. внеинтеллектуальным озарением), которое и определило всю его профессиональную жизнь.

Стелла Адлер, как мы уже говорили, пришла в «Лэб» осенью 1925 года и, кроме посещения классов, с 1926 года играла в спектаклях, поставленных Болеславским. Определенный сдвиг в педагогике руководителя театра от приоритета аффективной памяти к использованию языка «шаг задача — шаг действие», а самое главное — опыт репетиций спектакля (т. е. работы над ролью, а не работы над собой) — привели к тому, что, покинув «Лэб» в сентябре 1927 года, Адлер ушла с пониманием Системы, достаточно отличающимся от страсбергского. Пылкое воображение

¹ Strasberg at the Actors Studio: Tape-Recorded Sessions. P. 145.

² Ibidem.

актрисы все равно не поддавалось действенной дисциплине — недаром Станиславский разглядел в ее профессиональном багаже пробелы в понимании сверхзадачи и сквозного действия (оба понятия из арсенала Системы 1910-х годов, Болеславскому, несомненно, известные и студентам переданные, о чем свидетельствует и Клёрман, и Фергюссон: «Безусловно, “действие” было тем словом, которое мы слышали от них [Болеславского и Успенской] чаще всего...»¹), но упражнения на аффективную память не стали доминантой в ее воспитании. Для Адлер опыт игры в спектаклях «Лэб» оказался важнее опыта начальных классов Успенской.

Таким образом, несмотря на то, что время ученичества Страсберга и Адлер разделяет всего лишь год-полтора, опыт, полученный ими в «Лэб», существенно различается.

Во-вторых, обострение методологических споров в «Груп» по вопросам актерской техники было связано с конкретно-исторической ситуацией, с напряжением «грозовых тридцатых», чутким выразителем которых был этот театр. Акцент на действие, который Адлер вынесла из работы со Станиславским в Париже, по мнению американского историка театра, «соответствовал настроениям “Груп” и всей нации середины 1930-х годов»². Ведь на протяжении всех «красных тридцатых» политические события и экономические катаклизмы неперестанно напоминали людям, что их жизни управляются мощными внешними силами и что им стоит осознать эти силы и бороться с ними, если они не хотят быть ими раздавленными. Именно эти настроения выражал Новый курс Рузвельта, именно они заставляли зал вставать в едином порыве с актерами в конце спектакля и скандировать лозунги. И недаром один из нью-йоркских театров в середине тридцатых так и назвал себя — «Театр действия» (Theatre of Action).

«Действие было лозунгом тридцатых и театра “Груп”»³, — формулирует В. Смит, и это проясняет, почему новые действенные подходы Станиславского, о которых говорила Адлер, нашли в «Груп» поддержку многих. И отчасти отвечает на более общий вопрос, почему действенные подходы в методологии актерского творчества XX века оказались наиболее развиты именно в театре СССР и США, двух сверхдержав этого века. «Групповцы собрались вместе, чтобы отобразить жизнь своего времени в театре, и единая техника была средством к этому, а не конечной целью. Они разделяли стремление Страсберга к подлинности эмоции на сцене, но к подлинной эмоции на службе пьесы, а не самой по себе»⁴.

Потребуется смена исторической эпохи, чтобы подходы Страсберга оказались востребованными в полной мере и получили самое широкое распространение. Произойдет это на рубеже послевоенных 1940-х и омраченных маккартизмом 1950-х годов, когда американский театр отвернется

¹ *Fergusson F. The Notion of Action // Stanislavski and America. P. 86.*

² *Smith W. Real Life Drama. P. 182.*

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem. P. 182–183.*

от социально-общественной активности в сторону частной жизни и личных интересов индивидуума.

В-третьих, конфликт был связан с расстановкой сил внутри «Групп», с творческим взрослением актеров театра. Набирая в труппу не пассивных исполнителей, а творцов с активной социальной позицией, Страсберг, Клэрман и Кроуфорд закладывали основу последующих внутритеатральных волнений и взрывов. Демократизм внутренней жизни театра, являющийся следствием его изначальной творческой и социальной программы, давал энергию молодому коллективу актеров вместе бороться за свои идеалы (убедительный пример того — перипетии борьбы за спектакль «История успеха»). Но он же привел к желанию контролировать действия директоров-режиссеров, которое вылилось в создание Актерского комитета (через пару лет он выдвинет такие условия по перераспределению власти, что Страсберг и Кроуфорд вынуждены будут уйти из созданного ими коллектива).

Авторитаризм педагогики Страсберга, который подходил к первым годам ученичества труппы, стал вызывать раздражение, когда актеры, познав успех, почувствовали себя мастерами. А режиссер-педагог, похоже, не отдавал себе отчета, насколько ряд актеров «Групп» были недовольны ходом репетиционного процесса, не замечал (или не хотел заметить), что отношение к упражнениям на эмоциональную память изменилось, что его исследовательская страстность и жесткая педагогическая требовательность уже не всеми воспринимались позитивно. «Актеры — не свинки для опытов, манипуляций и препарирования», — сформулировал актерскую обиду С. Майснер в дни разразившегося конфликта¹. «Страсберг был фанатичен в своих подходах, что плохо согласовывалось с демократической атмосферой театра “Групп”», — заключает исследователь².

Да, актеры «Групп», как пишет другой исследователь, «испытали восторг открытия аффективной памяти в Брукфилде [в 1931] и оценили те чудеса, которые она привнесла в их исполнение пьес типа “Дом Коннелли” и “Люди в белом”. Они знали сами и критики сказали им об этом, что режиссура Страсберга вылепила из них лучший актерский ансамбль Америки. Но было что-то глубоко беспокоящее в том, как безжалостно-последовательно он использовал личные эмоции актеров для обеспечения их публичной работы»³.

Для американского сознания, столь высоко ценящего личную жизнь (privacy) и чуждого понятию «душа нараспашку», последнее звучит как страшное обвинение. Кроме того, ранние опыты с аффективной памятью чаще всего были связаны с негативными воспоминаниями и эмоциями. «Для Ли это всегда было тестом, — утверждал Бобби Льюис. — Если ты

¹ Цит. по: *Smith W. Real Life Drama*. P. 182.

² *Sica A. Social Realism in New York Theatre // Aronson A., Sica A. Uptown — Downtown: New York Theatre from Tradition to Avant-Garde*. Milano: Mimesis, 2005. P. 26.

³ *Smith W. Real Life Drama*. P. 182.



Стелла Адлер. 1934



Ли Страсберг. [1934–1936]

можешь заплакать, значит, ты по-настоящему чувствуешь и ты включен»¹. Но многим было неприятно видеть, как люди настолько погружались в упражнения, что срывались в слезы. Произошла и пара пугающих случаев, когда расстроенные актеры целыми днями блуждали, как призраки, по окрестностям летнего учебного лагеря «Груп», не в состоянии прийти в себя. Это убеждало некоторых групповцев, что упражнения высвобождают мощные психологические процессы и силы, с которыми ни режиссеры, ни сами актеры порой не знают как справиться². Неужели все эти эмоциональные испытания действительно необходимы для создания правдивого театрального спектакля — задавались они вопросом.

Страсберг был убежден, что необходимы. И ранние спектакли «Груп», и работа актеров, которые учились у него позже, доказывали, что его упор на правдивые эмоции приводил к результатам, далеко превосходящим достигаемое иными, более традиционными и менее радикальными подходами к актерской технике. Но многие начинали чувствовать по-другому...

В-четвертых, методологический конфликт в «Груп» во многом был связан с творческими индивидуальностями спорящих. Ведь Страсберг и Адлер относились к художникам абсолютно разных типов личности. Здесь уместно вспомнить классификацию Н. В. Демидова, который в книге «Типы актеров»³ обратил внимание на связь «качества одаренности

¹ Lewis R. Interview to W. Smith. Цит. по: Smith W. Real Life Drama. P. 182.

² Именно такие случаи впоследствии станут основой обвинения Страсберга и учителей Метода в практиковании психологических подходов и вмешательстве в психику человека без соответствующей медицинской лицензии.

³ Демидов Н. В. Творческое наследие. Т. 1. С. 289–402.

(не степени, а именно качества) с учением Гиппократом о темпераментах человека» и предложил классификацию типов актера — имитатор, эмоциональный, аффективный, рационалист, «отмечая при этом, что актеру каждого из типов органически присуща своя особая психотехника»¹.

Стелла Адлер, дочка ведущего актера американской еврейской сцены, чуть не с четырех лет выходила на подмостки (в какой-то сезон на сценах нью-йоркских театров одновременно играли полтора десятка представителей этой талантливой семьи). Яркая, экспансивная женщина, обуреваемая страстями, поражающая и в поздние годы своей неукротимой энергией и открытыми эмоциями. Ей не надо было будить эмоциональную память, достаточно было малейшего толчка, и эмоции захватывали ее. Актрисе просто необходимо было сосредоточиться на сквозном действии, на сверхзадаче и анализе предлагаемых обстоятельств, чтобы взрывные и пылкие чувства не уносили ее невесть куда. Что и сделал Станиславский.

Ли Страсберг был совсем иным. Замкнутый, стеснительный книжечей, в обыденной жизни вечно углубленный в себя. Известен был тем, что, проходя мимо знакомых, обычно не здоровался — то ли от стеснительности, то ли от погруженности в свои думы². Функции внерепетиционного общения с коллегами, столь важные для существования в театральном мире, целиком передавал своим женам — сперва Поле, после ее смерти — Анне. Порой казалось, что общение с людьми ему в тягость: когда шел набор актеров в «Групп», собеседование с кандидатами вела Кроуфорд, а Страсберг сидел поодаль и шуршанием газеты подавал сигналы — заинтересовал его кандидат или нет. Страсберг поражал окружающих доскональностью знаний, умение анализировать было у него в крови; такому человеку не нужно было дополнительно втолковывать про логику действия — он сам был воплощение логики. Активизация эмоциональной памяти, подключение к кладезям подсознания — вот что манило Страсберга в театре. И на репетициях он парил, становился энергичен, требователен, поражал актеров вспышками неукротимого темперамента и гнева.

Характер — это судьба. А потому в целостной проблеме достижения творческого самочувствия актриса и педагог Адлер акцентировала предлагаемые обстоятельства и сквозное действие, а актер и педагог Страсберг сосредоточил свое внимание на механизмах использования аффективной памяти. Отсюда можно предположить, что выбор приоритетного элемента Системы (на пути к гармоничному соединению всех элементов творческого состояния) должен происходить по принципу дополнения. То есть актеру рациональному первичный акцент нужно делать на аффективной памяти, а актеру эмоциональному — на действии. Таким образом, отстаивая свое видение системы Станиславского, и Адлер, и Страсберг вольно или невольно отстаивали психотехнику, свойственную именно их актерскому типу личности.

¹ Ласкина М. Н. Неизвестный Демидов // Демидов Н. В. Творческое наследие. Т. 1. С. 14.

² См.: Carnicke S. Stanislavsky in Focus. 2nd ed. P. 66.

И, наконец, в-пятых, методологический конфликт Адлер и Страсберга подогревался не творческими причинами, что придавало ему невероятную остроту. Похоже, Адлер просто не могла подчиняться своему невзрачному сверстнику, который ростом был чуть ли не на полголовы ниже ее. Стоит вспомнить ее рассказ о первом впечатлении от руководителя Лабораторного театра, определившем ее приход к нему на ученичество: «Болеславский был блестящим оратором, который продолжал традиции Станиславского и Шаляпина. Они все были гигантами на сцене, мощными силами на театре. Как русская музыка, они были сильными и большими — вы чувствовали характер Мусоргского в этих мужчинах — это был не английский характер, уж поверьте мне!»¹

Страсберг был иной. И, похоже, Стелла Адлер, которая с восторгом рассказывала о своих русских учителях, просто не могла принять верховенство Страсберга, который совсем не был похож на признаваемый ею тип мужчины-лидера.

И на следующий день после смерти Страсберга Адлер вошла в класс со словами: «Умер великий человек театра... Пройдут годы, прежде чем искусство актера избавится от вреда, который он нанес»².

Суммируя сказанное, можно сделать вывод, что конфликт 1934 года — творческий, методологический, человеческий — был, кроме всего прочего, проявлением созидательной и, увы, разрушительной вулканической энергии театральных деятелей в процессе нелегкой притирки друг к другу при создании постоянной труппы. Перефразируя Б. А. Смирнова, который писал, что всего лишь два с половиной века истории американского театра дают «превосходную модель того, что происходит в процессе становления театра вообще»³, можно утверждать, что десятилетняя история театра «Груп» представляет превосходную модель того, что происходит в процессе рождения и смерти художественного театра единомышленников. Краткая история театра «Груп», одного из наиболее ярких и интересных коллективов в истории мирового театра, содержит многие, если не все архетипы театральных коллизий: идеалистический импульс начала театра; режиссерскую волю, претендующую на диктатуру; бунт творчески повзрослевших актеров против создавшего их режиссера; борьбу за успех во враждебном окружении, которая сплачивает коллектив; создание своего зрителя; раскол театра; уход самых сильных актеров, выращенных театром, в более престижные (высокооплачиваемые, столичные и т. д.) коллективы; соблазны киноиндустрии; поиск и создание своего драматурга; проблемы распределения ролей в постоянной труппе и др.⁴

¹ Цит. по: *Hirsch F. A Method to Their Madness*. P. 58–59.

² *Kazan E. Elia Kazan: A Life*. P. 143.

³ *Смирнов Б. А. Театр США XX века*. С. 5.

⁴ Неслучайно без истории этого театра не обходится ни один энциклопедический справочник. См., например: *Смолина К. А. Гилд и Груп // Смолина К. А. Сто великих театров мира*. М., 2001. С. 390–394.

Ожесточенность долголетнего театрального спора Адлер и Страсберга, уходящего корнями в 1934 год, определила развитие американской театральной педагогики. В результате преподавание целостной системы Станиславского в американском театре распалось на разные школы, акцентирующие разные элементы Системы. При всем разнообразии театральных школ и множестве учебных студий Америки, доминирующими, безусловно, оказались три направления, связанные с подходами Ли Страсберга, Стеллы Адлер и Сэнфорда Майснера. Этим педагогов объединяла общая работа в театре «Груп», который стал тем плавильным горном, где, собственно говоря, русская Система и преобразилась в американский Метод. Но в дальнейшем, став во главе трех очень разных организаций (Страсберг возглавил Актерскую студию, Адлер — Консерваторию своего имени, Майснер — школу «Нейбохуд Плейхаус»), каждый из мастеров, оставаясь на территории Станиславского, развивал свое приоритетное направление в методике обучения, акцентируя и углубляя один из возможных путей достижения целостного творческого самочувствия актера. Очень схематично можно сказать, что Страсберг посвятил свои исследования проблемам релаксации, концентрации и аффективной памяти, Стелла Адлер — воображению, предлагаемым обстоятельствам и физическим действиям, а Майснер — спонтанности поведения, сценическому отношению и реальности «действия» (reality of doing). Вклад этих трех мастеров в театральную педагогику огромен. Находясь порой в антагонистических личных отношениях и стараясь доказать, что именно он или она являются истинным наследником Станиславского, аргументируя это ссылками на различные этапы деятельности Станиславского или Вахтангова, эта великолепная тройка харизматических учителей не только развивала учение Станиславского, но и определила новый стиль актерской игры. Недаром Уильям Эспер, один из ведущих американских педагогов наших дней, утверждает, что «трудно найти значительного американского актера второй половины XX века, который бы не учился у одного из этих трех ведущих педагогов — Страсберга, Майснера или Адлер»¹. Немаловажно также, что, согласно Д. Краснеру, «поскольку эти три педагога были более заинтересованы в процессе, чем в результате, — в обучении профессии актера, а не в продвижении коммерческих постановок, — они стремились ставить педагогику выше режиссуры»². Корни такого театропонимания лежали в их практике времен театра «Груп».

А в лето 1934 года, непосредственно после доклада Адлер, которая теперь претендовала на положение представительницы Станиславского, наибольший интерес вызывали, конечно, актерские классы Стеллы Адлер. Ее подход акцентировал анализ предлагаемых обстоятельств

¹ Эспер У. Мастер-класс в СПбГАТИ. 9 марта 2009. Запись автора исследования. Архив автора.

² Krasner D. Strasberg, Adler and Meisner. Method Acting // Twentieth Century Actor Training / Ed. A. Hodge. London; NY: Routledge, 2000. P. 129.

и физическую активность на сцене. Адлер начинала с того, что подталкивала учеников к отысканию подробных действий, подходивших их персонажам. «Чувство ради чувства — это ненормально», «обращаясь к своим воспоминаниям, вы создаете свою собственную пьесу, а не пьесу автора»¹, — настаивала Адлер, ссылаясь на Станиславского. Она утверждала также, что импровизации, не связанные напрямую с пьесой, опасны, потому что обращают внимание актера на его собственную жизнь вместо анализа предлагаемых обстоятельств пьесы.

Основные тезисы Адлер продолжали спорить с подходами Страсберга. Однако записи непосредственных занятий 1934 года, сделанные Вильгельминой Бартон, обнаруживают, что Адлер не отрицала основ, которым учил групповцев Страсберг и которые оба они когда-то почерпнули на уроках Успенской и Болеславского. Правда чувств оставалась фундаментально важной, равно как и «золотой ларец» личных воспоминаний актера. Главное было в том, что Адлер смещала акценты в их использовании — она подчеркивала связь между сознанием, волей и чувствами: «Невозможно чувствовать без вовлечения воли и мышления. Они — моторы нашей психической жизни»². Актриса-педагог сосредотачивает внимание своих актеров на решении задач, совершении конкретных действенных шагов. «Знать и понимать — это одно, знать и делать — другое». «Роль — это совокупность действий»³. Практичность уроков Адлер, отражавших не только действенные идеи Станиславского, но и ее огромный — гораздо более длительный, чем у кого-либо из групповцев, — сценический опыт, давала актерам новый взгляд на старые проблемы. Но, к сожалению, рождение еще одного педагога в недрах «Групп» и позитивный опыт этих занятий лишь обостряли антагонизм внутри театра. Так, Маргарет Баркер утверждала, что в репетициях Адлер «за полчаса узнала больше, чем за все эти годы у Страсберга»⁴. Отношения актрисы с режиссером всегда были непростые, и, похоже, делая это заявление, она не могла отказать себе в удовольствии отомстить ему⁵.

Безусловно, Страсберг-педагог не уступал своих позиций в понимании значимости аффективной памяти и продолжал заниматься ее тренингом, которому с пользой для себя следовали как многие актеры, работавшие со Страсбергом с первых дней «Групп», так и вновь пришедшие

¹ *Barton-Kraber W. Notebook*. Цит. по: *Smith W. Real Life Drama*. P. 184.

² *Ibidem*. P. 185.

³ *Ibidem*.

⁴ *Barker M. Interview to W. Smith*. Цит. по: *Ibidem*.

⁵ Сравнение классов Адлер и Страсберга чуть более позднего периода (1936 год) также обнаруживает, что границы их подходов, резко обозначенные в дискуссиях, на практике не всегда были столь непроницаемыми. Стелла Адлер учила основам актерского мастерства так, «что это очень напоминало опыт "Лэб" и ранних упражнений Страсберга, в особенности связанных с памятью ощущений». В то же самое время, разбирая в учебных классах сцены из «Чайки» или мелодрам из знакомого репертуара «Гилд» (примечательный отход от остросоциальной драматургии), Страсберг «делал замечания на языке сквозного действия, действия и кусков [Spines, Actions, and Beats]» (*Gordon M. Stanislavsky in America*. P. 68).

исполнители. Среди них были и Роман (Бад) Бонен (в четвертой части книги нам еще предстоит анализировать записи его уроков у Страсберга), и Джон Гарфилд, будущий ярчайший представитель Метода в кинематографе 1930–1950-х годов, который за свою верность серьезному актерскому тренингу и постоянное занятие «упражнениями», достаточно новыми для киноиндустрии тех лет, заслужил прозвище «мистер Груп».

Но кроме того в 1934–1936 годах интересы Страсберга-режиссера сместились в область внешней формы, а исследовательские поиски — в область способа существования актера в стилевом, эпическом и музыкальном спектакле, что произошло не столько в результате конфликта с Адлер, сколько под воздействием импульса, полученного от режиссуры Мейерхольда и Охлопкова.

«Гай — Золотой орел»: земля уходит из-под ног

Репетиции Страсберга летом 1934 года в Элленвиле были посвящены работе над драмой Мелвина Леви «Гай — Золотой орел» (премьера — 28 ноября 1934 года, 65 представлений)¹. Это была, как писал рецензент «Тайм», «не столько пьеса, сколько театральное исследование — история взлета и падения корабельного магната из Сан-Франциско, разворачивающаяся с 1862 по 1906 год»². Центральный персонаж — «золотой орел» Гай Баттон (Guy Button, его играл Джо Бромберг, недавний Главный врач из «Людей в белом») — начинал свою карьеру простым матросом и вырастал в могущественного судовладельца, хозяина компании «Золотой орел». Каждое свое стяжательство или насилие на этом пути он освящал притчей «и да покарает меня Бог, если я вру». И в тот момент, когда список подлогов, преступлений и убийств становился столь велик, что даже сын обвинял Гая, а тот в очередной раз клялся именем Бога в своей невинности, Сан-Франциско сотрясало землетрясение — страшное, разрушительное землетрясение 1906 года.

Схематизм пьесы мог бы оттолкнуть режиссера, если бы в картинах старой калифорнийской жизни, в огромном количестве выведенных драматургом колоритных персонажей Страсберг не увидел возможности для освоения поразивших его постановочных принципов Мейерхольда. Союзником режиссера стал автор оформления и костюмов Дональд Унслэгер, предложивший многоуровневую сценическую площадку, дающую возможность разнообразных композиционных эффектов. Сговариваясь с этим новым для театра «Груп» художником, впрочем также ярким представителем

¹ Название пьесы "Gold Eagle Guy" имеет несколько смыслов. Во-первых, eagle — это десятицентовик, золотая монета достоинством в 10 долларов, распространенная на Западе США, именно их копил Гай в юности. Затем он становится владельцем паровой линии «Gold Eagle» — «Золотой орел». Наконец, постоянно бросая вызов судьбе, Гай заставляет думать и о третьем значении слова eagle, которое звучит во фразе «орел или решка».

² The Theatre: New Plays in Manhattan // Time Magazine. 1934. 10 Dec.



М. Леви «Гай — Золотой орел». Театр «Груп», 1934.
Гай Баттон — Дж. Э. Бромберг. Ада Менкен — С. Адлер

«новой сценографии», учеником Дж. П. Бейкера и Р. Э. Джонса, Страсберг сформулировал требования театра к сценографии: нам нужны «декорации, содержащие идеи»¹.

Разворачивая хронику сорока четырех лет жизни не только главного героя пьесы, но и города, ставшего одним из богатейших в Америке, Унслегер в каждой сцене сочетал элементы интерьера и экстерьера. Он последовательно менял фактуру декораций, начиная с серого захудалого кабачка, где все словно поблекло от долгого соприкосновения с соленым морским воздухом, до перенасыщенного золотом офиса мистера Баттона с огромной золотой аркой в последней сцене. Именно эта арка с эмблемой «Золотого орла», зашатавшись, обрушивалась на Гая в момент землетрясения.

Стремление к эмоциональной насыщенности и подлинности в сценическом существовании актера, всегда остававшимся главными для Страсберга, нашло свое продолжение и в его постановочной работе над сценой землетрясения. Как отмечали критики, самым удивительным в финальном эпизоде было то, что эффект катастрофы достигался не за

¹ Strasberg L. Interview // New York Times. 1935. 13 Jan.

счет общего шума и громкости звука. Сцена страшных разрушений, которая ошеломляла зрителей, была построена не на силе, а на *точности* звучания. Треск дерева, сухой звук сходящих со своих мест балок, мертвенно-гулкий удар падающей с потолка штукатурки, сыплющаяся с потолка пыль, странный гул, производимый безостановочным выдохом одной органной трубы, внезапная темнота, нарушаемая красными всполохами пожара на улице, — все это создавало целую «симфонию ужаса»¹.

Работа Страсберга над сценой землетрясения дает еще один интересный пример *техники подстановки*. Ведь актерам предстояло сыграть оценку события, чувственно им незнакомого, кроме того, режиссер понимал, что в реальной жизни люди, заслышав гул землетрясения, первым делом выбегают из помещения на улицу. А значит, если следовать буквальной правде жизни, зритель может попросту не увидеть развития реакции персонажей. Таким образом, по мнению Страсберга, буквальная игра предлагаемой ситуации, во-первых, привела бы к штампам, а во-вторых, была бы сценически невыразительной.

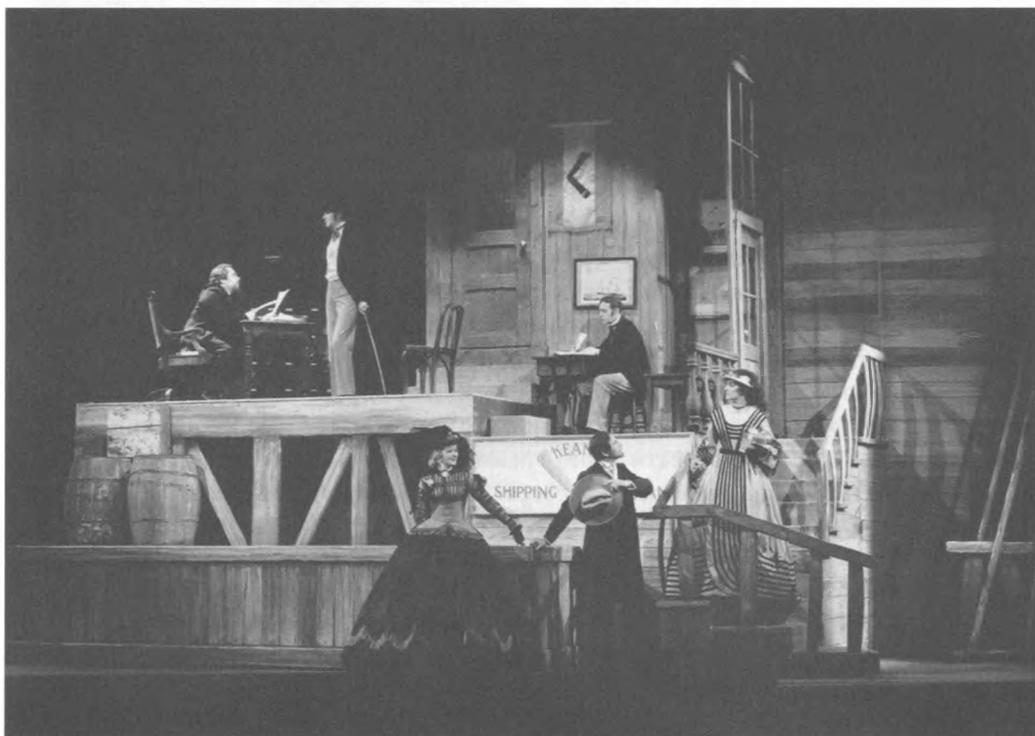
Вот что подкладывает Страсберг под поведение актеров в этой сцене, замещая ситуацию землетрясения: «Вы — беженцы из другой страны. Вас контрабандой провели в убежище на самой границе. Вечером вас закрыли здесь, чтобы завтра перевести через границу. Неожиданно возникает пожар». Характерно примечание Страсберга по поводу выбранной ситуации-подстановки: в 1934 году «беженцы массово спасались из Германии, и эта ситуация прочно была отпечатана в душах актеров (курсив мой. — С. Ч.)»². И для самого Страсберга, прибывшего из Австро-Венгрии в США в девятилетнем возрасте, страхи эмигранта-беженца также были не пустым звуком. Вот, собственно, и суть принципа подстановки, основа его методики — подобрать ситуацию, которая «отпечатана в душах», которая оставила яркий след в памяти актера.



М. Леви «Гай — Золотой орел». Театр «Груп», 1934.
Лон — А. Киркланд, Джесси — М. Баркер

¹ См.: Rubin J. Donald Oenslager's Design for "Gold Eagle Guy" // The Drama Review. 1984. Vol. 28. No. 4. P. 31–32.

² Strasberg L. A Dream of Passion. P. 89.



М. Леви «Гай — Золотой орел». Театр «Груп», 1934. Сцены из спектакля.

Вверху: портовый бар, в котором Гай Баттон — Дж. Э. Бромберг встречает знаменитую актрису Аду Менкен — С. Адлер. Внизу: офис в порту



М. Леви «Гай — Золотой орел». Театр «Груп», 1934. Сцены из спектакля. Вверху: бал.
Внизу: офис после землетрясения. Гай Баттон — Дж. Э. Бромберг, Макондрей — Р. Бонен

Необходимость динамичных мизансцен и сочетания внутренней правды характеров с их ярким внешним выражением, а также острые смены ситуаций и ритмы Дикого Запада открывали возможности для новых постановочных поисков Страсберга. Как в свое время у Станиславского, освоившего территорию внутренней техники, во второй половине 1910-х намечился сдвиг интересов в сторону техники внешней, так и Страсберг в 1934 году подходил к решению проблемы совмещения внутреннего и внешнего. Но, пожалуй, «для внедрения новых интенсивных учебных задач это было самое худшее время из всех возможных»¹. После успеха «Людей в белом» многие актеры «Групп» полагали себя не только мастерами, но и «независимыми специалистами по технике Станиславского»², многие стали сами преподавать ее вне театра «Групп». Актеры уже не хотели изнурять себя психофизиологическими тренингами под строгим руководством Страсберга, им казалось, что нет необходимости повторять старую и знакомую работу. В такой расстановке сил внутри «Групп» можно увидеть параллель с мхатовской ситуацией 1911 года, побудившей Станиславского заняться учебными упражнениями не с определившимися в своей технике актерами его театра, а с неопытными студийцами.

У Страсберга такой возможности не было. И тем не менее он явно рассматривал «Золотого орла» как продолжение школы, как возможность сделать новый шаг в развитии стилистической палитры «Групп». «Мы чувствуем, что еще не оснащены для использования в своей работе достижений ряда театральных направлений», — говорил Страсберг в интервью, имея в виду театральные открытия Мейерхольда и Вахтангова и нацеливая своих актеров на новые задачи³. Он предложил ряд биомеханических упражнений, уделял внимание разработке темпоритма речи и движения, распределению актера в пространстве. Необходимо было найти яркие сценические эквиваленты напряженной жизни современников золотой лихорадки. Пластические занятия Хелен Тамирис не сводились к постановке танцев, необходимых для спектакля, но исследовали стилевое поведение, особое внимание уделялось пластике дам в длинных и пышных юбках. Принципиальность этих поисков была ясна, недаром Клёрман писал о репетициях как о «своего рода тесте новых знаний, полученных Ли», впрочем (и в этом тоже видны приметы нового «центробежного» этапа жизни «Групп»), в частном письме выражая сомнения в возможностях Страсберга, который, по мнению Клёрмана, вряд ли сможет стать «блестящим “постановочным” (многоцветным) режиссером»⁴.

Заражены скепсисом были и актеры. За кулисами ходила шуточка, отпущенная братом Стеллы, Лютером Адлером: «Ребята, мы, кажется, работаем над жмуриком [stiff]»⁵. Усилия Страсберга не могли компенсировать

¹ *Gordon M. Stanislavsky in America*. P. 60.

² *Ibidem*.

³ *Strasberg L. Interview to H. Deutsch // New York Herald Tribune*. 1934. 2 Sept.

⁴ *Clurman H. Letter to J. Leyda*. [1934]. Цит. по: *Smith W. Real Life Drama*. P. 184.

⁵ См.: *Lewis R. Slings and Arrows*. P. 82; *Kazan E. Elia Kazan: A Life*. P. 111. Другое значение жаргонного слова *stiff* — скаковая лошадь, не являющаяся фаворитом на скачках



М. Леви «Гай — Золотой орел». Театр «Груп», 1934.

Элизабет — Ф. Бранд, Уоллин — А. Смит, миссис Лемон — Ю. Стоддард

недостатков пьесы, и даже интересные находки Дж. Бромберга в работе над главной ролью не перекрывали того очевидного факта, что психологически Гай Баттон остается в конце пьесы таким же, каким был в начале. А игра других актеров, лишенных внятной литературной обрисовки их персонажей и не подпитанных узнаваемой современностью, что всегда было важно для актеров «Груп» с их обостренным чувством времени, оказывалась в основном плоской.

Отзывы критиков на премьеру «Гая — Золотого орла» были разноречивы. Высокие оценки сценографии и режиссуры, редкие замечания об актерах, единодушное признание несовершенства пьесы. Разброс мнений рецензентов спектакля был настолько велик, что впоследствии позволил историкам театра по-разному суммировать их итог, полагая оценки современников либо «ужасающими»¹, либо «благожелательными»².

Но внутри театра отсутствие однозначного успеха в этот переломный момент нанесло окончательный удар по статусу Страсберга как единственного режиссера «Груп». По словам исследователя, режиссер «обнаружил, что он смещен. “Груп” не являлся более его вотчиной.

¹ Gordon M. Stanislavsky in America. P. 61.

² Smith W. Real Life Drama. P. 193.

И первые, кто бросился свергать тридцатитрехлетнего бывшего вундеркинда с его возвышенного трона, были его политически энергичные актеры»¹.

Кульминацией конфликта Страсберга с актерами стал эпизод на пред-премьерном прогоне «Золотого орла», когда остановивший репетицию Страсберг довел до слез Маргарет Баркер (она играла жену Гая), требуя объяснить, почему она нарушила мизансцену, жестко установленную режиссером.

Не исключено, что за счет открытой атаки на актрису Страсберг хотел восстановить свой пошатнувшийся в это лето авторитет. Он был полон гнева, того самого знаменитого гнева, вспышки которого порой подпыхивали актеров в репетициях. «Нельзя сказать, чтобы он получал удовольствие от того, что кричал на людей во время репетиций, — он сам, как и другие, бывал обескуражен вспышками собственного неконтролируемого гнева... но они давали ему возможность утвердить свою власть над актерами»². Однако на этот раз все пошло совсем иначе. За плачущую подругу вступилась Рут Нельсон, «добрый самаритянин» театра «Груп». Сухо бросив: «Я сейчас убью его», она ринулась в сторону режиссера, словно желая вцепиться ему в горло. Похоже, она даже не заметила оркестровой ямы, разделявшей ее и Страсберга. Актеры успели остановить ее, прежде чем Нельсон дошла до края сцены, но Страсберг уже выбежал из зала. На репетиции этого спектакля он так и не вернулся, и пару последних прогонов вел Клёрман³.

Думается, именно в этот момент Страсберг понял, что перегнул палку в своих отношениях с актерами. Он «больше не был для них Богом, и они требовали, чтобы он обращался с ними в соответствии с общепринятыми нормами человеческой вежливости, чтобы он осознал, что они — взрослые люди и художники-творцы, а не непослушные дети, которых ругают до тех пор, пока они не начнут себя хорошо вести»⁴.

История театра «Груп», страницы мемуаров его актеров и режиссеров полны рассказов о болезненных конфронтациях внутри коллектива. «Наша театральная жизнь сделала нас семьей, но наш личный опыт сделал нас несчастной семьей»⁵, — впоследствии подводила итог Стелла Адлер. Думается, молодой Страсберг, склонный к авторитарности и перфекционизму, которому не была свойственна теплота или простота в повседневном общении, не всегда точно угадывал психологическое состояние своих актеров, неточно понимал их личные потребности и мотивацию поведения. И с ходом времени произошла потеря контакта Страсберга с частью труппы, повлекшая обилие негативных оценок в адрес первого режиссера «Груп».

¹ *Gordon M. Stanislavsky in America*. P. 61.

² *Smith W. Real Life Drama*. P. 193.

³ См.: *Lewis R. Slings and Arrows*. P. 82–83.

⁴ *Smith W. Real Life Drama*. P. 93.

⁵ *Adler S. Looking Back: 1974–1976 // Educational Theatre Journal*. 1976. Vol. 28. No. 4. P. 510.

Приведенный эпизод, имеющий отношение скорее к психологии конфликтов, нежели к методологии актерского творчества, позволяет понять, что причины негативного отношения к Методу Страсберга очень часто связаны с неприязнью к личности самого Страсберга. И в целях объективного рассмотрения необходимо отделять оценки деятельности Страсберга, продиктованные конкретно-личными мотивами его коллег и современников, от анализа и исследования самого Метода.

Смена лидера «Групп»: режиссура Гарольда Клёрмана

Весь 1935 год прошел для Страсберга без постановок в «Групп». Этот год поистине стал «годом Одетса». Он начался в январе с показа его одноактовки «В ожидании Лефти», которая позиционировалась как самостоятельная режиссерская работа Клиффорда Одетса и Сэнфорда Майснера¹ и изначально предназначалась для разового пробного показа. Но взволнованный голос Одетса оказался более чем созвучен настроениям зрительного зала. Предложенная драматургом простая ситуация профсоюзного митинга рабочих, решающих, начинать ли забастовку, в которую кинематографическими наплывами входили эпизоды, раскрывающие личные истории отдельных персонажей, выражала нерв времени.

«В истории американского театра не было вечера, подобного этому»², — пишет историк о первом показе «В ожидании Лефти» в Civic Repertory Theater 5 января 1935 года. Недаром Г. Клёрман вспоминал: «Актеры более не играли, они как бы торжествовали общение со зрителем, подобного которому я никогда не видел в театре. Зрители и актеры стали единым целым. Крик зала “Бастовать, бастовать!” в ответ на последний вопрос: “Ну, какой же будет ответ?” — был чем-то большим, чем просто результатом воздействия пьесы, даже большим, чем свидетельством стремления зрителей к решительным социальным действиям. Это был первый крик родившихся тридцатых. Наша юность обрела свой голос. Это был призыв объединить силы в борьбе за лучший мир. “Бастовать!” — это был лирический прорыв “Лефти”, бастовать не только за несколько лишних центов зарплаты или за более короткий рабочий день, но бастовать во имя смелой человечности, бастовать во имя человека во весь рост»³.

¹ Уточним ошибочную информацию статьи из восьмитомной «Истории западноевропейского театра», приписывающую постановку спектакля Г. Клёрману (*Ступников И. В., Любимова Е. Н.* Сценическое искусство США // История западноевропейского театра: В 8 т. Т. 8. С. 234). Все американские источники называют режиссерами «В ожидании Лефти» С. Майснера и К. Одетса. См.: *Smith W.* Real Life Drama. P. 191, а также: *Waiting for Lefty* // Internet Broadway Database. URL: <http://www.ibdb.com/production.php?id=9728> (дата обращения 12.09. 2011).

² *Smith W.* Real Life Drama. P. 199.

³ Цит. по: *Гладышева К. А.* Театр Соединенных Штатов Америки // История зарубежного театра: В 4 т. Т. 3. С. 216.



К. Одетс «В ожидании Лефти». Театр «Груп», 1935. В центре: Келлер — Э. Казан

В одну ночь «Груп» осознал, что решена одна из его принципиальных, декларированных при рождении задач — театр действительно создал своего драматурга. Актер Одетс, игравший маленькие роли и писавший пьесы, которые в течение трех лет возвращались ему на доработку, стал драматургом, известным всей Америке. В ближайшие пять лет его пьесы составили основу (половину) репертуара «Груп» — за период с 1935 по 1939 год было поставлено семь пьес Одетса. А в 1938 году журнал “Time”, поместив портрет Клиффорда Одетса на обложку, назвал его «самым многообещающим драматургом нашей страны». И действительно, автору «Груп» не только удалось выразить «красные тридцатые», но и стать драматургом на все времена. Лирические истории Одетса до сих пор не сходят с американской сцены и, по словам современного исследователя, почитаются «национальным достоянием»¹.

За «Лефти», которого с марта 1935 года стали играть в паре с другой одноактовкой Одетса «Пока я не умру» (премьера — 26 марта 1935 года, 144 представления), последовала премьера полнометражной пьесы «Проснись и пой!», которая многократно отвергалась до этого Страсбергом и Клёрманом и столько же раз переделывалась Одетсом. Эта постановка стала не просто режиссерским дебютом Клёрмана, который все эти годы пестовал актера-драматурга, но рождением самого Клёрмана как режиссера. В дальнейшем он поставил в театр «Груп» пять пьес Одетса.

«Проснись и пой!» (премьера — 19 февраля 1935 года, 184 представления) стала одной из важнейших постановок в истории «Груп», да и в истории американского театра. Причем произошло это в год небывалой

¹ Gordon M. Stanislavsky in America. P. 41.



К. Одетс «Пока я не умру». Театр «Групп», 1935. Крайний справа стоит Штиглиц — Л. Страсберг (в этом спектакле он выступал под псевдонимом Л. Мартин)

театральной активности, который, по словам исследователя, «надолго запомнился театральной Америке. Казалось, самые прославленные актеры страны вызвали друг друга на творческую дуэль»¹. Но пьеса Одетса о семье из Бронкса, сражающемся за выживание в столь знакомых каждому зрителю обстоятельствах послекризисной Америки, не потерялась в этом окружении. Этой работой театр не только подтвердил свой единый почерк актерского существования, уже различаемый и ценимый публикой и профессиональным сообществом, — с пьесами Одетса театр «Групп» обрел индивидуальное общественно-социальное лицо.

В «Проснись и пой!» многие из актеров «Групп» сыграли едва ли не лучшие свои роли². Слабовольного Мирона, который никак не мог прокормить семью, Арт Смит играл так, что казалось, будто он просто поселился в этом убогом доме Бергеров. Его властная жена Бесси в исполнении Стеллы Адлер умудрялась даже самые безжалостные свои поступки совершать с каким-то странным достоинством и горьким юмором. Она рушила

¹ Литаврина М. Г. Американские сады Аллы Назимовой. С. 150.

Среди самых ярких открытий 1935 года были Алла Назимова в «Привидениях» Г. Ибсена, гастролы Михаила Чехова, Хелен Хейз в «Королеве Виктории» Л. Хаусмана, Альфред Лант и Линн Фонтейн в «Укрощении строптивой», Лесли Говард в «Окаменевшем лесу» Р. Шервуда.

² См.: Smith W. Real Life Drama. P. 202–206.

любовь сына Ральфа (Дж. Гарфилд) лишь для того, чтобы удержать того в доме и не лишиться его зарплаты в 16 долларов. Она заставляла дочь Хенни (Ф. Бранд), беременную от уехавшего из города парня по имени Мо Аксельрод (Л. Адлер), выйти замуж за другого — и опять лишь для того, чтобы спасти репутацию семьи. Адлер играла женщину, которая держала эту разваливающуюся, вечно скандалящую еврейскую семью — держала, несмотря ни на что! — и других ценностей она просто не знала или не хотела знать. И в этом была узнаваемость и трагизм.

Моррис Карновски играл непрактичного Джейкоба, отца Бесси, цитировавшего Карла Маркса и подталкивавшего своего внука Ральфа «идти прочь и бороться, чтобы жизнь не писалась на долларовых купюрах». Трогательные взаимоотношения деда, изверившегося в собственной жизни, и внука, полного юношеского лиризма, составляли эмоциональный центр спектакля. Они во многом подпитывались личной и профессиональной симпатией Карновски к Гарфилду, для которого роль Ральфа была первой большой ролью в «Группе», — и опытный актер, как это было уже не раз, помогал новичку овладеть секретами актерского мастерства, внимательно опекал его (неудивительно, что впоследствии М. Карновски много занимался педагогической деятельностью). Смерть Джейкоба (в первом варианте пьесы это было самоубийство деда ради спасения внука) неожиданно приносила Ральфу деньги, причитающиеся по страховке, и давала возможность вырваться из Бронкса, начать новую жизнь. И хотя в окончательном тексте Одетса причина смерти Джейкоба оставалась неясна, игра Карновски строилась по камертону этого самопожертвенного поступка и в его взгляде на внука всегда было что-то щемяще трогательное и трагическое.

Фиби Бранд не просто сыграла еще одну лирическую героиню, ее чувствительная и трогательная Хенни проходила через ряд таких испытаний, что даже когда, уходя в конце спектакля от навязанного ей мужа, она бросала своего ребенка, то все равно вызывала симпатию зрительного зала. И страстный монолог Л. Адлера–Мо, в котором он умолял Бранд–Хенни дать им шанс начать жизнь заново, был «одним из лучших образов актерского мастерства за всю историю “Группы”»¹.

А Сэнфорд Майснер оказался настолько заразителен в своей первой большой роли в «Группе» — роли злополучного мужа Хенни, незадачливого и трогательного Сэма Файншрайбера, — что, «казалось, затмил всех [almost stole the show]»². Недаром даже много лет спустя Х. К. Чиноу утверждала, что «его точное воплощение чужака-зятя в “Проснись и пой!” было одной из самых примечательных трактовок в репертуаре “Группы”»³. И даже в небольших ролях этого ансамблевого спектакля (Дж. Бромберг — преуспевающий дядя Морти и Р. Бонен — дворник) обращало на себя внимание

¹ *Smith W.* Real Life Drama. P. 206.

² *ibidem.* P. 208.

³ *Chinoy H. K.* Sanford Meisner // Educational Theatre Journal. 1976. Vol. 28. No. 4. P. 501.



К. Одетс «Проснись и пой!». Театр «Групп», 1935. Сцены из спектакля.

Вверху: Ральф — Дж. Гарфилд, Джейкоб — М. Карновски, дядя Морти — Дж. Э. Бромберг, Бесси — С. Адлер, Мо — Л. Адлер, Файншрайбер — С. Майснер, Мирон — А. Смит.

Внизу: у окна Ральф — Дж. Гарфилд, Джейкоб — М. Карновски, за столом Мирон — А. Смит, Мо — Л. Адлер, Хенни — Ф. Бранд (спиной), Бесси — С. Адлер, Файншрайбер — С. Майснер, дядя Морти — Дж. Э. Бромберг

какое-то глубинное, подлинное знание актеров о мельчайших подробностях жизни их персонажей.

Спектакль «Проснись и пой!» стал первой постановкой «Групп», репетиции которого проходили без непосредственного участия его первого режиссера. Однако, с точки зрения структуры репетиций, Клёрман работал во многом так же, как и Страсберг. Он начал с подробного анализа пьесы, сути характеров и взаимоотношений персонажей, потом пошли импровизации на основе сюжета пьесы и лишь в последнюю очередь — работа над самим текстом и мизансценами. Различие в режиссерских

подходах двух основателей «Груп» заключалось скорее в рабочих приоритетах и общем тоне репетиций.

Страсберг анализировал текст, чтобы понять, какие эмоциональные качества он требует от актера. Каждая секунда подвергалась анализу — что персонаж здесь чувствует? Какой личный опыт актера поможет воссоздать эти чувства на сцене? Часть этюдов-импровизаций Страсберга намеренно не были связаны с сюжетом пьесы и носили ассоциативный характер (этюды в горячей шахте или на свадьбе в ходе репетиций «Коннелли» могут служить тому примерами). Идеи автора интересовали Страсберга в меньшей степени, или, по крайней мере, он сосредотачивал внимание на том, как они воплощались в эмоциональной жизни персонажей. Режиссер-педагог в первую очередь добивался, чтобы каждая минута спектакля была пропитана подлинностью эмоциональной жизни актеров, добивался ощущения, что на сцене происходит сама жизнь.

Все это было важно и Клёрману, но для него на первый план выходило раскрытие основных тем, заложенных в драматургии, подлинность существования актера оценивалась им в контексте выявления авторского замысла и сюжета пьесы. Основным вкладом Клёрмана-режиссера в создание спектакля становилась его интерпретация пьесы и характеров, создающая единство в работе всех и каждого. Он верил, что, «задавая вопросы, будя актерское воображение, подсказывая правильное направление для мыслей актеров, режиссер должен стимулировать их творческий отклик»¹. «Стоит запомнить хорошую аксиому, — утверждал Клёрман, — режиссер несет ответственность за то, “что” [происходит на сцене], актер — за то, “как” [это происходит]»².

Такая позиция, конечно, решительно отличалась от подходов Страсберга, который был буквально одержим вопросами «как» в мастерстве актера. Таким образом, Страсберг шел к режиссуре спектакля через решение педагогических задач, Клёрман — литературных. Страсберг строил актероцентрическую систему, Клёрман — драматургоцентрическую, недаром в итоге Страсберг стал великим педагогом XX века, а Клёрман — знаменитым американским режиссером и еще более знаменитым театральным критиком.

Однако решающей для успеха постановки пьесы Одетса оказалась не методология репетиционного процесса, а его тактика. Находясь в течение четырех лет около репетиций, а не внутри них, режиссер-дебютант Клёрман осознал момент, Страсбергом, очевидно, упущенный. Он точно почувствовал, что после четырех лет упорной работы и взыскательного обучения у Страсберга уже нет необходимости надзирать за каждым шагом актерской внутренней работы над ролью. Он дал актерам «Груп» свободу и — выиграл!

¹ *Clurman H. The Principles of Interpretation // Producing the Play / Ed. J. Gassner. NY: Dryden Press, 1941. P. 296.*

² *Ibidem. P. 300.*



К. Одетс «Проснись и пой!». Театр «Групп», 1939 (возобновление спектакля 1935).
Обед у Бергеров. Джейкоб — М. Карновски, Бесси — Дж. Адлер [Джулия Адлер, сестра Стеллы Адлер],
Мирон — А. Смит, Мо — Л. Адлер, дядя Морти — Дж. Э. Бромберг, Ральф — А. Райдер, Файншрайбер —
С. Майснер, Хенни — Ф. Бранд

Насколько драматургическая основа «Золотого орла» не поддерживала режиссерско-педагогические задачи, поставленные при его постановке Страсбергом, настолько пьеса Одетса обеспечивала успех подходам Клёрмана. Среда, в которой происходило действие пьесы, была настолько близка актерам, что они могли прекрасно справиться со своими ролями и без изнуряющих и поставленных в тот момент под сомнение упражнений на аффективную память. Ведь они тысячу раз наблюдали схожие взаимоотношения в семьях своих друзей и родственников, они сами чувствовали разочарование и ярость молодых героев пьесы, а бурные конфликты и примирения внутри семьи Бергеров, выписанные групповским актером-драматургом Одетсом, не так далеко отстояли от их собственной внутритеатральной жизни. «Их знание друг друга как людей и как актеров наполняло взаимодействие персонажей “Проснись и пой!” реальностью, которая ошеломляла зрителей. Это было вовсе не похоже на игру, утверждал один из восторженных зрителей, это просто происходило и казалось живее и правдивее, чем что-либо виденное до того. И эта подлинность приоткрывалась в равной степени из четырех лет

совместной работы и совместной жизни, как и из всего того, что было сделано Клёрманом»¹.

Успех репетиций Клёрмана во многом был связан с их легкой атмосферой. «Страстная преданность Страсберга делу, столь вдохновлявшая актеров в Брукфилде, стала казаться чрезмерно жесткой, а порой и непродуктивной. В каждой из его постановок было много мастерства, но в последнее время в них было слишком мало радости»². Клёрман же, напротив, осознал, как много повзрослевшие актеры могут сделать самостоятельно, и впервые в практике «Груп» стал обращаться с актерами как с равноправными сотрудниками. «Репетиции Гарольда были словно вечеринки, где он был почетным гостем. Он не обижал своих актеров с авторитарной высоты, он был не боссом, а партнером в борьбе за создание спектакля»³, — читаем мы у Э. Казана, который был помощником режиссера при постановке «Проснись и пой!».

«С менее опытной труппой, чем “Груп”, — пишет исследователь, — подходы Клёрмана могли бы привести к техническим трудностям, потому что его не интересовали способы сценического воплощения, в этой области он был менее изобретателен и совершенен, чем Страсберг. Но как вдохновитель он не знал себе равных. Он превращал театр в высшее из искусств, замечательное приключение и наибольшее наслаждение, которое только может выпасть. Страсберг требовал жертвоприношения, работы, работы и еще раз работы. Клёрман обещал творческое удовольствие»⁴.

Понимание Клёрманом того, что индивидуальное и коллективное самовыражение дополняют друг друга, а не противоречат, нашло свое практическое отражение и в программках премьеры «Проснись и пой!». Впервые в практике «Груп» там были напечатаны биографии отдельных актеров, потому что, по утверждению Клёрмана, «беглый очерк их творческого пути помогал прояснить методы и уровень театра “Груп”»⁵.

В противоположности подходов Страсберга и Клёрмана и в режиссуре, и в репетиционной тактике нельзя не увидеть параллелей с контрастом репетиций Вахтангова и Болеславского или полярностью атмосферы уроков Успенской и Болеславского в «Лэб». Так в нашем исследовании происходит набор материала для важной темы, связанной с малоисследованным вопросом соотношения принципов педагогики и психологического типа личности самого педагога.

Кроме успеха пьес Одетса 1935 год был отмечен в жизни «Груп» попыткой творческого сотрудничества с Михаилом Чеховым. В феврале 1935 года после семи лет работы в Европе, последовавших за его отъездом из СССР, Чехов приехал в Нью-Йорк, где его труппа “Moscow Art Players”

¹ Smith W. Real Life Drama. P. 205.

² Ibidem. P. 202.

³ Kazan E. Elia Kazan: A Life. P. 121.

⁴ Smith W. Real Life Drama. P. 205–206.

⁵ Awake and Sing! Playbill. NY, 1935.

играла «Ревизора», «Потоп» и рассказы А. П. Чехова. Так воспитанники Болеславского и Успенской встретились с бывшим товарищем своих учителей; ведущие представители системы Станиславского в Америке встретились с актером и педагогом, воспитанным на Системе, но к тому моменту решительно ее переосмыслившим.

Актеры «Групп» были под большим впечатлением от игры гениального русского актера. Стелла Адлер, Моррис Карновски, Бобби Льюис, Фиби Бранд ходили на его лекции, Молли Тэчер (жена Элиа Казана) отредактировала перевод заметок М. Чехова о системе Станиславского, которые были опубликованы в журнале "New Theatre". А Стелла Адлер, не без задней мысли развить противостояние со Страсбергом, стала инициатором приглашения Чехова для работы в «Групп». Встретившись с ним в мае 1935 года, Актерский комитет театра начал переговоры о проведении его классов и постановке спектакля во время летнего учебного сезона «Групп».

Но, несмотря на то, что М. Чехов провел в театре несколько уроков, общего языка он и групповцы так и не нашли. Сыграла роль и финансовая нестабильность театра, но главное было в социально-политической ориентации «Групп», столь отличной от настроений М. Чехова, лишь недавно покинувшего СССР. («Моррис, не впадай в разврат коммунизма, — твердил М. Чехов Моррису Карновски, — он поселяет пагубный материализм во все общество»¹.) Вскоре М. Чехов, мечтавший о создании своей студии, принял предложение Б. Стрейт открыть школу в Дартингтоне и уехал из Америки. Во время гастролей «Групп» в Лондоне в 1938 году Бобби Льюис посетил классы Чехова в этом идиллическом месте, и его наблюдения неожиданно подтвердили, что союз «Групп» и М. Чехова вряд ли мог состояться, и в первую очередь — по творческим причинам.

Необходимо подчеркнуть, что сам Бобби Льюис был среди активных поклонников актера Чехова, восторгался его игрой — «высшим примером совершенной внутренней техники, идущей рука об руку с совершенной техникой внешней, которые подпитывали друг друга»². Не без учета методологического конфликта в «Групп» Льюис впоследствии писал, что после игры Чехова «никто не мог бы принять тезис, что главное — это эмоции и что если актер чувствует правдиво, то перевоплощение произойдет само собой. И наоборот, что воплощение физической линии роли... может быть удовлетворительным без внутренней жизни, мыслей и чувств, переживаемых конкретным персонажем»³. Однако увиденное в Дартингтоне его неприятно поразило. Работа Чехова над жестом и звуком оставляла его учеников без фундамента психологического восприятия предложенной ситуации (шли импровизации на сюжет «Потопа», в котором Льюис помнил Чехова как актера). Отсутствие у учеников

¹ Цит. по: *Smith W. Real Life Drama. P. 220.*

² *Lewis R. Slings and Arrows. P. 81.*

³ *Ibidem.*



Н. Чайлд «Плач по девам». Театр «Груп», 1935.
Оскар — Дж. Э. Бромберг, Клэрис — П. Миллер

и доли богатства чувств, всегда переполнявшего игру их учителя, и той «эмоциональной энергии, которая была столь важной составляющей гения Чехова как актера»¹, обращалось плохой, неразвитой актерской техникой и бледным исполнением дилетантов. Так, несмотря на разногласия со Страсбергом по вопросам использования аффективной памяти, воспитанник «Груп», впитавший его фундаментальные требования подлинности чувств, не смог принять *педагогическую работу* М. Чехова, ведущего оппонента аффективной памяти. «Великий актер может быть также и великим педагогом, но это не всегда обязательно»², — подытожил Льюис свои впечатления от классов М. Чехова в своем докладе «Груп».

Сезон 1935/36 года — пятый сезон «Груп» — начался месяцем вторых показов «Проснись и пой!», быстро сошедшей с проката режиссерской работой Ч. Кроуфорд «Плач по девам» Н. Чайлд (“Weep for the

Virgins”, премьера — 30 ноября 1935 года, 9 представлений)³ и премьерой новой пьесы К. Одетса в постановке Клёрмана — «Потерянный рай» (премьера — 9 декабря 1935 года, 73 представления).

Если предыдущая пьеса Одетса, который все увереннее занимал место лирического летописца эпохи и «Груп», рифмовалась со знакомыми приметами семейного прошлого многих актеров, то «Потерянный рай» отражал день сегодняшний. История разорения семьи Гордонов — типичной, как настаивали драматург и режиссер, американской семьи среднего класса — заставляла размышлять об испытаниях, через которые проходил каждый в эти годы депрессии. Пьеса подкупала уже знакомым умением Одетса подсматривать узнаваемые характеры, отражать настроение вре-

¹ Lewis R. Slings and Arrows. P. 97.

² Ibidem. Описание упражнений М. Чехова см.: Lewis R. Slings and Arrows. P. 94–97.

³ Работа над этим спектаклем стала последней попыткой Кроуфорд ставить в «Груп» и положила конец ее режиссерской карьере (правда, в 1951 году она выступила сорежиссером постановки «Ночная музыка» К. Одетса), после чего Кроуфорд окончательно встала на стезю продюсерства, принеся ей серьезный успех и славу.



К. Одетс «Потерянный рай». Театр «Групп», 1935.

М-р Мэй — Р. Льюис, Лео Гордон — М. Карновски, Сэм Катц — Л. Адлер

мени. И обобщать, выходить за пределы описываемых событий. Не случайно в ней можно было усмотреть и поэзию, и символизм, а сам драматург в открытом письме, опубликованном накануне премьеры, писал, что застаёт своих героев в переломный момент жизни, в смятении, созвучном настроению чеховских пьес. Эти особенности стиля своего автора «Групп», жанровый сплав в его драматургии, близкий и понятный актерам, будили их фантазию, давали возможность неожиданных и острых решений. М. Карновски для выявления бытовой непрактичности Лео Гордона заимствовал привычки и жесты самого Клёрмана. Б. Льюис в роли м-ра Мэя, готового решить финансовые проблемы Гордонов... поджогом их фабрики,

запомнился огненно-рыжими крашеными волосами, которые топорщились при каждом снятии головного убора, а его резкий акцент дополнял острую пластическую форму. Шел поиск новой стилистики, нового языка, не случайно в это же время Страсберг занимался с актерами одной из так называемых «учебных пьес» Брехта¹, и этот опыт, разумеется не впрямую, отзывался на репетициях Клёрмана, ведь даже при изменившейся расстановке режиссерских сил в театре учебная и постановочная работа оставались взаимосвязанными. А потому в «Потерянном рае», надолго ставшем любимым спектаклем многих групповцев, отважно экспериментировали и актеры, и Клёрман — он, по мнению Страсберга, оказался в этой работе на пике режиссерской формы.

Сам же Страсберг выпустил свой следующий спектакль лишь после года молчания.

«Дело Клайда Гриффитса»: путь к Пискатору и Брехту

Пьеса «Дело Клайда Гриффитса» (премьера — 13 марта 1936 года, 19 представлений) была написана Эрвином Пискатором по мотивам «Американской трагедии» Теодора Драйзера. В отличие от предыдущей инсценировки этого романа, которая шла в Нью-Йорке в 1926 году и представляла историю амбициозного молодого человека, убившего свою беременную подругу, как сентиментальную мелодраму, Пискатор разворачивал трагедию, предначертанную роком. Только это был не Рок античной драматургии, а социально-экономический рок XX века, предопределявший судьбу каждого человека в капиталистическом обществе. Роль древнегреческого хора перешла в пьесе Пискатора к Рассказчику, который в дидактической манере комментировал действие, останавливал его для отдельных пояснений, а в конце становился адвокатом в суде.

Постановка такого материала ставила перед Страсбергом новые и интересные задачи. Она давала возможность проверить принципы существования актера в повествовательной форме, прикоснуться к эпическому театру Брехта, даже использовать элементы восточного театра, давно изучаемого режиссером. В репетициях Страсберг искал, как он говорил, «повествовательную эмоцию»², которая бы представляла сценические события как вспоминаемые, как уже произошедшие. Наиболее явно это новое

¹ Страсберг работал над «учебной пьесой» (жанр, предложенный Брехтом, стирающий различия между актером и публикой, когда, играя пьесу, исполнители учатся анализировать и постигать смысл событий) «Мероприятие» (“Die Maßnahme”; в другом переводе — «Высшая мера»). Сам Брехт присутствовал на одной из репетиций. См. письмо Брехта Страсбергу от 29 января 1936 года: *The Lee Strasberg Notes*. P. 184; *Strasberg L. A Dream of Passion*. P. 193–196.

² Цит. по: *Kraber T. Case of the Speaker: Notes from Rehearsals // The Flying Grouse*. 1936. Vol. 1. No. 2. P. 5.



1



2



3



4

Э. Пискатор «Дело Клайда Гриффитса». Театр «Групп», 1936.

Клайд Гриффитс — А. Киркланд (1). Роберта — Ф. Бранд, Клайд — А. Киркланд (2). Клайд — А. Киркланд, Роберта — Ф. Бранд, Сондра — М. Баркер (3). Клайд — А. Киркланд, Сондра — М. Баркер (4)

качество существования актера проявлялось в сцене суда, когда сестра погибшей рассказывала-проигрывала, как та утонула.

А вот что касается речей Рассказчика, тут Страсберг настаивал на их «настоящей, сиюминутной эмоции», насыщенной и «виртуозной» разработке. Описания критики дают представление о диапазоне существования М. Карновски — Рассказчика, чье настроение менялось от сострадания до гнева, он был мрачен, острил, хмурился, порой выражал свое отношение к происходящему подчеркнутым кашлем, порой указывал на происходящее пальцем или сотрясал кулаками.

Способ актерского существования в пьесе требовал, по словам Страсберга, «энергии актера и его строгого распределения в пространстве сцены»¹. Кроме того, Страсберг уделял особое внимание костюмам персонажей — они стали не просто одеждой, но символом их социальной принадлежности. И сцена покупки Клайдом костюма, связанного с его вождеденным переходом в высший класс, становилась кульминацией спектакля. Манекен (Р. Льюис), стоящий в окне роскошного универмага, чудесным образом оживал, чтобы снять мерки с Клайда для первого в его жизни смокинга. Теплый свет, идущий словно сквозь витраж, пение трех девушек из Армии спасения, стоящих у входа в магазин, и почти ритуальные стилизованные жесты Манекена и самого Клайда, начинавшего тоже двигаться словно манекен, придавали всей сцене мистически-религиозный оттенок. И в конце ее действительно происходило чудо — герой мгновенно (с помощью театрального трюка) оказывался в смокинге.

Ряд постановочных решений был настолько непривычен для «Групп», что критики (а впоследствии и историки театра) неизбежно задавались вопросом о возможных источниках нового творческого этапа режиссуры Страсберга. Так, сцена, когда Клайд оказывался в непроницаемом магическом круге, а вокруг него бушевали безработные, выявляла влияние вахтанговского «Гадидука»². А описание рождественской вечеринки с роскошными платьями, масками, веерами и перчатками заставляли провести параллели с мейерхольдовской «Дамой с камелиями», так поразившей Страсберга в Москве.

Построение спектакля в форме рассказа позволило избавиться от буквального использования реквизита. В сорока эпизодах, которые успевали пройти за два часа, актеры (а их было более тридцати) использовали лишь самые значимые предметы — чемодан Роберты, газету Клайда, улики на суде — фотокамеру, карту, письмо. Большинство предметов были воображаемыми, и действия с ними (впрямую пригодился опыт учебной работы на память ощущений и физических действий) начинались как вполне бытовые, но потом приобретали стилизованный или даже символический характер. Так, например, происходило в сцене на фабрике, где

¹ Kraber T. Case of the Speaker: Notes from Rehearsals // The Flying Grouse. 1936. Vol. 1. No. 2. P. 5.

² См.: Barber X. Th. Drama with a Pointer: The Group Theatre's Production of Piscator's "Case of Clyde Griffiths" // The Drama Review. 1984. Vol. 28. No. 4. P. 69.

при тщательно воссозданной звуковой партитуре мужчины энергично переносили воображаемые тюки и работали на невидимых станках, а женщины строчили на воображаемых швейных машинках. И эти механические повторяющиеся движения создавали целую симфонию ритмов. А сцена вечеринки у Сондры была наполнена лихорадочным возбуждением, движения роскошно одетых дам напоминали пляску смерти — словно Клайд умер и оказался в новом мире бездушного высшего общества.

Даже неполное перечисление постановочных решений этого спектакля позволяет понять, что Страсберг предлагал своим актерам новые правила игры и при этом, не акцентируя выполнение упражнений на эффективную память, стремился добиться насыщенности их сиюминутного существования. Только насыщенность эта находилась на сей раз в активном сопряжении с острой формой.

Однако к однозначной удаче это не привело: «Во имя исследования нового стиля [Страсберг] отказался от своего самого сильного качества режиссера — способности приводить актеров к проникновению в глубины психологии своих персонажей, способности насыщать каждый момент трепещущей эмоцией»¹. Несмотря на общие положительные отзывы прессы, спектакль неслучайно назвали «драмой с указкой»², имея в виду в первую очередь Рассказчика, который комментировал очевидное с чрезмерной, а порой и раздражающей назидательностью. И хотя в воспоминаниях Страсберг подчеркивал свое творческое взаимопонимание с Брехтом, установившееся в ходе их недавней совместной лабораторной работы над его «учебной» пьесой³, убедительного единения эпического театра и Метода в спектакле по Т. Драйзеру все же не произошло.

«Джонни Джонсон»: встречи и расставания

Следующая постановка Страсберга продолжила поиски новой стилистики в спектаклях «Груп». Спектакль «Джонни Джонсон» (премьера — 19 ноября 1936 года, 68 представлений) родился как проект, который объединил усилия Курта Вайля, Пола Грина и Ли Страсберга. Эта встреча оказалась важной для всех троих. Вайль, чье творчество было знакомо американцам по «Трехгрошовой опере», только что пересек океан после вынужденного отъезда из нацистской Германии, и работа над «Джонни» стала его первым активным погружением в стихию американской музыки. Грин, который после дебютного для «Груп» «Дома Коннелли»

¹ Smith W. Real Life Drama. P. 256.

² Lockbridge R. [At The Group] // New York Sun. Цит. по: Barber X. Th. Drama with a Pointer: The Group Theatre's Production of Piscator's "Case of Clyde Griffiths" // The Drama Review. 1984. Vol. 28. No. 4. P. 65.

³ См.: Strassberg L. A Dream of Passion. P. 193–195.

уже прошел значительный путь по сближению с экспрессионистским и эпическим театром, нащупывал ходы к созданному им впоследствии жанру «симфонической драмы». А режиссерские интересы Страсберга в развитие поисков «Золотого орла» и «Дела Клайда Гриффитса» устремлялись все далее и далее от реалистической драматургии. И его педагогические интересы требовали острых, даже условных ситуаций для проверки возможности оплодотворения их подлинной эмоциональностью.

Инициаторами творческого начинания стали Страсберг и Кроуфорд, которые предложили драматургу и композитору сделать своего рода американскую версию бравого солдата Швейка. И в то время, как летом 1936 года Страсберг вел репетиции и уроки в летнем лагере «Груп» в Пайн Бруке, — Грин, Кроуфорд, Вайль и его жена Лотте Ленья, первая исполнительница Джени в «Трехгрошовой опере», разместившись в доме, снятом неподалеку, завершали работу над драматургической и музыкальной партитурой «Джонни Джонсона».

Имя главного героя, давшего название новому спектаклю «Груп», было выбрано не случайно — в списках боевых потерь американской армии времен Первой мировой войны оно встречалось чаще других. Действие пьесы начинается, когда добряк Джонни Джонсон, наслаждающийся мирной жизнью, вдруг узнает, что объявлена новая война. Он записывается в армию только для того, чтобы прекратить все войны на свете, и отправляется на фронт, где тут же вступает в дружбу с солдатами противника. Затем умудряется совершить атаку «смеховым газом» на командование союзников и добивается подписания договора о прекращении огня. Но Джонни арестовывают и отправляют в сумасшедший дом. Его встречи с сумасшедшим доктором и пациентами, которые ничуть не более ненормальны, чем люди на воле, убеждали зрителей, что не главный герой пьесы потерял рассудок — с ума сошло общество, мечтающее о новой войне.

Работа над спектаклем шла в то время, когда распространение фашизма, война в Испании и военное напряжение во всей Европе стали тревожить уже каждого американца. Чтобы ярче выявить тему безумства войны, пьеса Пола Грина смело смешивала комедию, трагедию и сатиру. А мелодическое многообразие Курта Вайля действительно превращало спектакль в своего рода «симфоническую драму»¹, о которой мечтал драматург, где музыка органично вплеталась в действие и драматический актер начинал петь лишь тогда, когда его герою это было необходимо для полноты выражения своих чувств и мыслей. Ведь недаром композитор настаивал, что ему нужны не «оперные производители звуков», а поющие драматические актеры, и такой подход, безусловно, ставил перед педагогикой Страсберга новые задачи².

¹ *Kramer R. E. The Group Theatre's "Johnny Johnson" // The Drama Review. 1984. Vol. 28. No. 4. P. 50.*

² Не случайно, говоря впоследствии о своей методике работы с актерами музыкального театра, Страсберг всегда вспоминал работу над «Джонни Джонсоном», в некотором смысле ставшим предшественником жанра мюзикла. См.: *Strasberg L. A Dream of Passion. P. 92, 152.*



П. Грин, К. Вайль «Джонни Джонсон». Театр «Груп», 1936. Сцены из спектакля.

Вверху: В дискуссионном клубе «Адельфи».

Внизу: Вербовка новобранца. Сержант Джексон — А. Смит, Джонни Джонсон — Р. Коллинс, рядовой О'Дей — К. Конвей, д-р Макбрей — Л. Дж. Кобб



П. Грин, К. Вайль «Джонни Джонсон». Театр «Груп», 1936. Сцены из спектакля.
Вверху: Муштра. Внизу: Ночь перед боем

Музыка Курта Вайля задавала тон всему происходящему в спектакле. Она обыгрывала типичные американские музыкальные жанры, стилизовала фольклорные и популярные песни, пародировала пафосные военные марши или сентиментальные баллады. Иногда музыка поддерживала диалог, иногда создавала иронический контрапункт. Горький сарказм и страстное неприятие войны выражались через мелодии Вайля порой острее, чем через текст. По мнению композитора М. Блицштейна, «Вайль практически предложил новую форму музыкального театра. Это была не опера... и, безусловно, не реву. Форма спектакля во многом шла от кинематографических принципов...»¹.

Верность автору, его теме всегда была отличительной чертой «Групп». В единственной музыкальной постановке театра Страсберг и его актеры оказались в пространстве двух авторов — драматурга и композитора. Для многих из групповцев музыка была второй страстью после театра (для самого Л. Страсберга или для К. Одетса, например), многие даже начинали как музыканты (С. Майснер, Р. Льюис). Поэтому неудивительно, что постановка «Джонни Джонсона» совпала с их творческими интересами и расширяла диапазон актерских и постановочных поисков. Материал вызвал к острым решениям, и они появились. (Интересно отметить, что в качестве источников вдохновения для постановочных решений в «Джонни Джонсоне» исследователи называют не только мейерхольдовские спектакли, но и советскую сценографию. «Искаженная перспектива, созданная чрезмерно наклоненным планшетом... в духе Н. Акимова... помогала создавать сумасшедшую парадоксальность спектакля»², — читаем мы о работе художника Дональда Унслэгера.)

Почти все критики, писавшие о спектакле, останавливались на запоминающейся сцене второго акта. Джонни и его товарищи спят в траншею накануне атаки. Неожиданно сзади них появляются три огромных артиллерийских орудия. Они разворачиваются на зрительный зал, опускают свои дула, целятся... Но вместо оглушительного выстрела из жерл пушек раздается одна из наиболее нежных мелодий Вайля — пушки пели о смертельной работе, которую им предстоит совершить на рассвете, и о том, насколько лучше мог бы быть использован металл, пошедший на их изготовление. И в этой сюрреалистической картине были и соблазнительная томность, и холодное дыхание смерти.

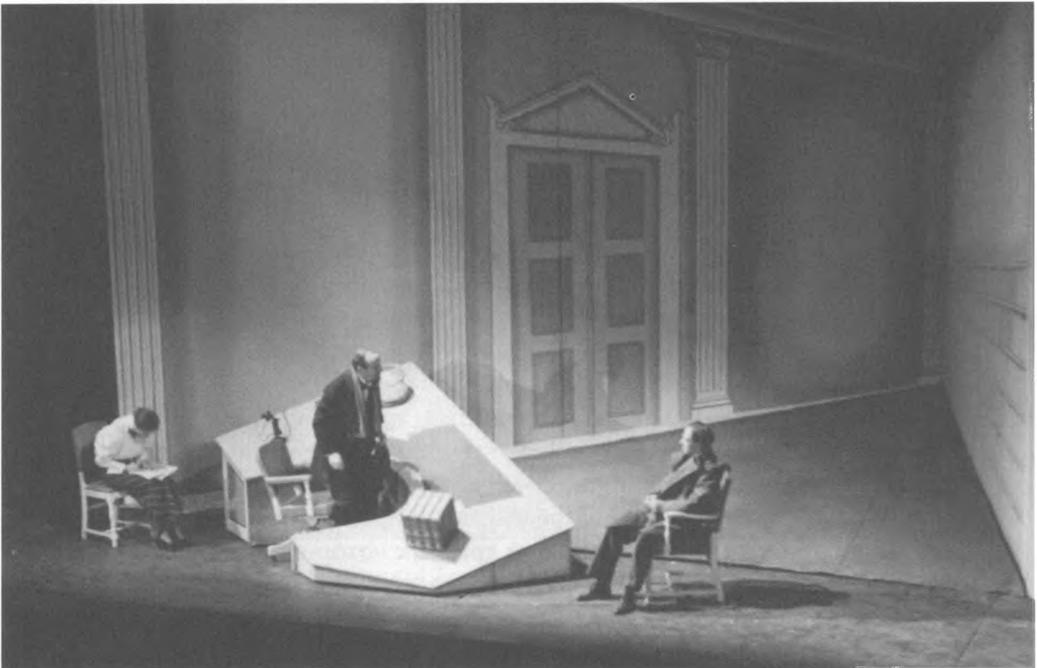
В другой сцене ощущение абсурда достигалось уже чисто актерскими средствами. Репетируя сцену штыковой атаки в тумане, Страсберг дал своим актерам разные «пристройки». Немецкие солдаты, как представители «самой читающей нации», были все сплошь близоруки и искали врага на расстоянии вытянутой руки, американцы же, «привыкшие к просторам Дикого Запада», смотрели в сторону горизонта и пытались

¹ *Blitzstein M.* [Johnny Johnson at The Group] // *Modern Music*. 1936. No. 14. Цит. по: *Kramer R. E.* *The Group Theatre's "Johnny Johnson"* // *The Drama Review*. 1984. Vol. 28. No. 4. P. 51.

² *Dierlam R.* *The Group Theatre Photographs: Iconography of Theatre History*. Цит. по: *Kramer R. E.* *The Group Theatre's "Johnny Johnson"* // *The Drama Review*. 1984. Vol. 28. No. 4. P. 53.



П. Грин, К. Вайль «Джонни Джонсон». Театр «Груп», 1936. Сцены из спектакля.
В госпитале: Доктор — А. Смит, Санитар — П. Манн, Французская медсестра — П. Миллер,
Джонни Джонсон — Р. Коллинс, Сестра «Общества по увеселению недееспособных солдат» —
Р. Нельсон. Внизу: Сержант Джексон — А. Смит, Джонни Джонсон — Р. Коллинс,
капитан Валентин — С. Майснер



П. Грин, К. Вайль «Джонни Джонсон». Театр «Груп», 1936. Сцены из спектакля.
Вверху: В штабе союзников. Под воздействием увеселительного газа
Джонни Джонсона — Р. Коллинса назначают генералом.
Внизу: В кабинете психиатра



П. Грин, К. Вайль «Джонни Джонсон». Театр «Групп», 1936.
Секретарша — К. Аллен, д-р Маходан, психиатр — М. Карновски

обнаружить врага там. Таким образом, атакующие неприятели просто-напросто не могли найти друг друга в тумане ядовитых газов, в «вязком тумане войны»¹.

«Театральность массовых сцен в “Джонни Джонсоне” была и комична, и внутренне правдива. Это был триумф вахтанговской магии»², — утверждал историк театра, давая основание полагать, что негативные прогнозы Г. Клёрмана о неподвластности режиссуре Страсберга «многоцветных» постановочных решений по крайней мере в этой работе не оправдались. И когда один из критиков характеризовал стиль спектакля «Джонни Джонсон» как «смесь Хогарта, братьев Маркс и Чарли Чаплина»³, то становится ясно, как далеко ушел режиссер Страсберг от реалистически воплощенной социальной драмы, с которой начинался «Групп».

«Джонни Джонсон», первый антивоенный мюзикл в истории американского театра, оказался последним спектаклем Страсберга в «Групп». К концу 1936 года бывшее единство театра трещало по швам. Все лето этого года прошло под знаком «бесконечных мучительных собраний, на

¹ *Gordon M. Stanislavsky in America*. P. 68.

² *Ibidem*.

³ Цит. no: *Strasberg L. A Dream of Passion*. P. 92.



П. Грин, К. Вайль. «Джонни Джонсон». Театр «Груп», 1936.

Немецкий мальчишка-снайпер Йохан Ланг — Дж. Гарфилд и Джонни Джонсон — Р. Коллинс

которых они пытались анализировать ту язву, которая разъедала дух “Груп”, пытались понять, почему они стали так несчастливы в работе друг с другом»¹. Росло напряжение между директорами-режиссерами, и, хотя

¹ Smith W. Real Life Drama. P. 268.

шесть лет они выступали перед актерами единым фронтом, во время безумно тяжелого выпуска «Джонни», когда неожиданный перенос спектакля из зала на 500 мест в зал на 1400 мест скомкал многое из предварительной работы и люди буквально не знали, за что хвататься, актеры впервые увидели открытый конфликт Клёрмана и Страсберга. Кроме того, не находили своего разрешения финансовые проблемы, Клиффорд Одетс запаздывал с обещанной пьесой и не торопился возвращаться из Голливуда, Джо Бромберг подписал контракт с киностудией. Туда же, на западный берег, отправилась на поиски удачи и не занятая в «Джонни» Стелла Адлер...

В момент окончания проката «Джонни Джонсона» в январе 1937 года, учитывая отсутствие новой пьесы для дальнейшей работы, было принято нелегкое решение о временном роспуске актеров. Статья Клёрмана в «Таймс», оповещавшая широкую публику о приостановке работы театра, имела оптимистически-обещающее название — «“Груп” останавливается, но только чтобы все обдумать»¹. При этом сам Г. Клёрман и Э. Казан отправлялись в Голливуд для поиска новых способов существования «Груп», связанных с идеей организации группы киноактеров. Начав с отрицания кинематографа как серьезного творчества, видя высокое искусство лишь в театре, групповцы в итоге не смогли сопротивляться «необходимости согрешить» в Голливуде — так Одетс назвал их, да и свои собственные попытки искать счастья в лоне киноиндустрии. «Если считать все попытки, то двадцать один из них, — пишет исследователь об актерах “Груп”, — отправлялся испробовать воды Голливуда, клянясь при этом присылать деньги обратно»².

На следующий день после финального представления «Джонни Джонсона», 17 января 1937 года, почти вся труппа пришла на Центральный вокзал пожелать счастливого пути Казану и Клёрману. Это был один из самых мрачных моментов жизни театра «Груп». Никто не был уверен, придется ли им когда-либо еще поработать вместе...

Среди провожавших был и Ли Страсберг. Режиссер, блистательно помогавший многим и многим актерам добираться до потрясающей зрителей правды выражения их чувств на сцене, в жизни не очень-то умел подбирать слова для собственных чувств. Накануне он рылся в своих любимых книгах, чтобы найти нечто, что могло бы выразить его страстную надежду, что они, групповцы, сумеют найти силы восстановить свое чувство служения искусству театра, которое держало их вместе эти шесть счастливых и мучительных лет. И в ту минуту, когда поезд тронулся, он всунул в руки Клёрмана редкий экземпляр «Писем» Ибсена³.

Между тем Актерский комитет направил своим руководителям письмо «Отчет Актерского комитета режиссерам театра “Груп”», полное резкой

¹ *Clurman H.* The Group Halts, but only to think it over // *New York Times*. 1937. 17 Jan. Sec. 10.

² *Adams C. Lee Strasberg: The Imperfect Genius of the Actors Studio*. P. 184.

³ См.: *Smith W.* Real Life Drama. P. 296.

и обидной критики. Комитет настаивал на уступке ему права решения по многим вопросам жизни театра. «Актеры захотели слишком много власти. Так руководить театром было невозможно»¹, — коротко сформулировала свое мнение Кроуфорд. Прочтя этот документ, Страсберг, поставивший девять из четырнадцати спектаклей «Групп», написал письмо о своем уходе из театра. Днем раньше аналогичное письмо отправила Кроуфорд.

«Думаю, что доклад, который критиковал каждого из директоров индивидуально и лично и который привел к уходу Ли и Черил, был чрезвычайно несправедлив»², — вспоминала впоследствии Маргарет Баркер, актриса, которой, как мы видели, больше других доставалось на репетициях Страсберга³.

Но это понимание пришло позже. Тогда же, в 1937 году актеры и не подумали остановить уход Страсберга и Кроуфорд.

Так «Групп» расстался с двумя из трех своих руководителей и создателей.

«Групп» без Страсберга. И все равно со Страсбергом

Театру «Групп» предстояло прожить еще три года, поставить один из своих самых ярких спектаклей «Золотой мальчик» Клиффорда Одета (1937), который принесет театру и творческий и финансовый успех и отправится на гастроли в Лондон (1938), дать голос новым режиссерским силам — Роберт Льюис поставит «Мое сердце в горах» Уильяма Сарояна (1939), а Элиа Казан — две пьесы Роберта Ардри «Кейси Джонс» (1938) и «Скала грома» (1939). Но все это произойдет уже без прямого участия первого режиссера театра.

Впрочем, не будет преувеличением сказать, что и этими успехами «Групп» отчасти был обязан изгнанному им лидеру. Через четверть века Клиффорд Одетс писал: «Не думаю, что в наши дни можно увидеть подобную труппу, и по-прежнему не думаю, что кто-либо кроме Ли Страсберга мог бы собрать ее. Она была детищем Ли Страсберга, и он на все сто процентов отвечал за нее. Впоследствии с этим отлаженным механизмом, с этим ансамблем, блестящей актерской труппой мог ставить кто угодно, кто владел общим языком и системой отсчета (курсив мой. — С. Ч.). Г. Клёрману было легко ставить “Проснись и пой!” или “Золотого мальчика” с труппой, созданной Ли Страсбергом. Даже я мог бы поставить. Или, к тому времени, любой актер мог бы поставить. Заслуга в этом Ли Страсберга никогда не была признана в достаточной мере»⁴.

¹ Цит. по: Hirsch F. A Method to Their Madness. P. 105.

² Там же.

³ Отдельным и весьма противоречивым вопросом является влияние коммунистической ячейки в борьбе за власть в театре «Групп». См.: Smith W. Real Life Drama. P. 157–159.

⁴ Odets C. Interview to A. Wagner. September 1961 // Educational Theatre Journal. 1976. Vol. 28. No. 4. P. 497.



Трудно заподозрить актера-драматурга в излишней любви к отвергнутому все его пьесы Страсбергу, тем более что с Клёрманом, поставившим пять его пьес, Одета связывала искренняя дружба. Но даже сам метод работы драматурга, отвечающего в своих черновиках на все вопросы актерского тренинга Страсберга, подчеркивает степень воздействия «генерала Ли» на его учеников. А слова драматурга, выделенные курсивом, — еще одно свидетельство того, что в годы работы



К. Одета «Золотой мальчик». Театр «Груп», 1937. Джо — Л. Адлер, Лорна — Ф. Фармер. Анна — Ф. Бранд, м-р Бонапарте — М. Карновски, Сигги — Дж. Гарфилд, м-р Карп — Л. Дж. Кобб

Страсберга в театре «Груп» произошло главное — им была выработана и внедрена общая актерская техника, методология актерского творчества, которые с годами повсеместно станут называть Методом.

И к концу 1930-х годов можно было говорить о Методе, возникшем на основе страсберговской интерпретации системы Станиславского, как о сформировавшемся, методологически разработанном и весомом факторе

американского театрального процесса, создающем основу будущего развития актерской школы Америки.

Летом 1939 года Клёрман затеял репетиции «Трех сестер» — первой пьесы в репертуаре «Групп», не являющейся ни современной, ни американской. Но в тот самый момент, когда в Европе начиналась война, которой скоро суждено было стать Второй мировой, когда у «Групп» в очередной раз не было денег на постановку, а труппу раздирали внутренние конфликты и само существование театра опять висело на волоске, — именно чеховская история нашла острый отклик в сердцах актеров.

«Три сестры» — это очень американская пьеса... — говорил Клёрман на первых репетициях. — Я бы даже сказал, что это оптимистичная пьеса... нежная и вместе с тем сильная своей философией. Приходит время, когда мы в «Групп» должны хотя бы немного овладеть такой нежностью в нашей силе, таким спокойствием в нашей зрелости. Мы должны научиться быть такими без криков и показухи. Нежными, чувствительными. Мы должны научиться принимать жизнь и проблемы, которые нам даются в жизни, а не просто спорить о них. Мы должны научиться понимать, а не просто проповедовать»¹.

Сжимается сердце, когда рядом с именами чеховских персонажей видишь имена актеров «Групп», и невольно вспоминаешь другие их роли, сыгранные за почти десять сезонов. Удивительным образом распределение в «Трех сестрах» по-новому высвечивало индивидуальность каждого из актеров-групповцев.

Вот какую компанию собрали репетиции последнего совместного лета театра «Групп»: Маша — Стелла Адлер, Ольга — Фрэнсис Фармер, Ирина — Фиби Бранд, Наташа — Рут Нельсон, Вершинин — Моррис Карновски, Андрей — Лютер Адлер, Кулыгин — Филип Лоэб, Тузенбах — Сэнфорд Майснер, Соленый — Элиа Казан, Ферапонт — Арт Смит, Чебутыкин — Ли Дж. Кобб. «Три сестры» — это пьеса молодости, и я чувствую, что Чехов — это упражнение для нашего духовного и профессионального развития»², — напутствовал их Клёрман, единственный из оставшихся в театре режиссеров-основателей.

Репетиции «Трех сестер» продолжались все лето, но к зрителям спектакль так и не вышел...

Вместо чеховской пьесы в сезон 1939/40 года групповцы сыграли «Скалу грома» Роберта Ардри («Thunder Rock», премьера — 14 ноября 1939 года, 23 представления) и «Ночную музыку» Одета (премьера — 22 февраля 1940 года, 20 представлений). Ни один из этих спектаклей не стал событием, сравнимым с «Людьми в белом» или «Проснись и пой!».

Последним сыгранным спектаклем «Групп» стала постановка Клёрмана, из основателей театра в нем играли только трое — Рут Нельсон, Арт

¹ Clurman H. Harold Clurman Directs "The Three Sisters" // Educational Theatre Journal. Vol. 28. No. 4. P. 459–460.

² Там же. P. 460.

Смит и Дороти Паттен. А само название пьесы **Ирвинга Шоу** — «**Возвращение к радостям**» (“Retreat to Pleasure”, премьера — 17 декабря 1940 года, 23 представления) — не могло не звучать горько-иронично...

Отыграв 4 января 1941 года ее последнее представление, они расстались — сопротивляться беднежью, внутренним распрям и тысячам других театральных проблем сил уже не было. Театр «Груп», так и не отпраздновав свой десятилетний юбилей, официально прекратил свое существование...

Но это не стало концом его истории. Бывшие групповцы будут еще не раз играть друг у друга в спектаклях, будут спорить и ревновать, объясняться в любви и снова спорить, будут группироваться и перегруппировываться, создавая новые лаборатории, школы, консерватории и студии.

И через семь лет разлуки некоторые встретятся в Актерской студии. Именно ей будет суждено принять эстафету идеалов и практики «Груп» и сделать следующие шаги вперед в развитии актерского Метода.

Прав исследователь, обобщающий значение «Груп» для истории американского театра XX века: «Они оставили наследие, которое сегодня очевидно на сцене и экране, в работе колледжей и университетов, в газетной и журнальной критике»¹. Но не менее важно замечание Анны Страсберг, имевшей уникальную возможность наблюдать взаимоотношения Страсберга и бывших групповцев через тридцать и сорок лет после их совместной работы в «Груп»: «Эти люди так приросли друг к другу, так сплелись корнями, что их было не расцепить»².

И действительно, Клёрман как-то сказал Страсбергу: «Я слышал, ты хорошо отзывался обо мне в интервью. Но мы же все время спорим». На что тот ответил: «Конечно, спорим, но ведь исключительно из-за идей»³. Да, прошло время, и каждый из групповцев верил уже в свою собственную миссию, в свой опыт и порой очень по-своему интерпретировал Станиславского, но разрушить их родство, общность их базовых убеждений было невозможно.

Театр, основанный Страсбергом, Клёрманом и Кроуфорд, стал ярчайшим выражением культурной и общественной жизни США 1930-х годов, стал первым американским театром, работавшим во имя художественной целостности спектакля и репертуара. И прежде чем расстаться с «Груп» на страницах этой книги, попробуем акцентировать то главное, что обеспечило ему место в истории театра XX века.

В практике «Груп» произошла выработка единой актерской техники, были найдены новые принципы сотрудничества театра с драматургом, сценографом, композитором, произошло формирование новых отношений с расширяющимися слоями зрителей.

¹ *Chinoy H. K. The Group Theatre: Passion, Politics, and Performance in the Depression Era. NY: Palgrave, 2013. P. 261.*

² Цит. по: *Бартоу А. Актерское мастерство. Американская школа. М., 2013. С. 81.*

³ См.: *Training of The American Actor / Ed. A. Bartow. NY: TCG, 2006. P. 24.*

Деятельность театра «Групп» происходила в социально-экономических условиях, резко отличных от тех, в которых работал Лабораторный театр, где двое из его создателей приобщились к идее Художественного театра. Экономический кризис, потрясший всю Америку, резко отделил «просперити» двадцатых от «красных» тридцатых. В результате совокупности причин «Групп» смог стать тем, «чем хотел, но не стал “Лэб”, — театром, посвященным постановке новой социально значимой американской драматургии высокого уровня, исполняемой труппой актеров, обученных согласно американской адаптации системы Станиславского»¹.

Программная установка театра на сценическое воплощение исключительно современной американской драматургии, отражающей острые проблемы сегодняшнего дня, определяла как яркие удачи, так и проблемы жизни театра. Ограничение репертуара только новыми пьесами (из 22 пьес, поставленных «Групп» за десять лет, все без исключения были премьерными) неизбежно сказывалось на качестве литературного материала, с которым приходилось работать актерам и режиссуре театра. При этом очень часто театру удавалось выявлять в своих постановках скрытый потенциал драматургии. Так, Пулитцеровская премия 1934 года и всемирная популярность пьесы С. Кингсли «Люди в белом» связывалась многими критиками в первую очередь с удачей постановки Страсберга в «Групп». В случае же с Клиффордом Одетсом театр по праву мог гордиться тем, что воспитал внутри себя одного из самых значительных драматургов Америки 1930–1950-х годов.

Все десять лет своей жизни «Групп» был не просто театром, но *театром-школой*, его жизнь невозможно представить без учебной программы, которой в первые годы единолично руководил Страсберг. Именно благодаря ей, по словам С. Адлер, «театр “Групп” содействовал установлению уровня актерского мастерства, который изменил американский театр»². И труппу театра цементировало не только единство представлений о социально-культурной миссии театра, но, в первую очередь, общая актерская техника, «общность умений»³. Значимость методологии актерского творчества для жизни «Групп» парадоксальным образом доказывает тот факт, что именно вокруг нее происходили самые острые конфликты за всю десятилетнюю историю театра. Один из них — спор Страсберга и Адлер о соотношении аффективной памяти и действия — определил жизнь театра «Групп» и всего американского театра на долгие годы.

Режиссерская работа Страсберга в «Групп», его самые яркие постановки «Дом Коннелли» П. Грина, «История успеха» Дж. Лоусона, «Люди в белом» С. Кингсли, «Джонни Джонсон» П. Грина — К. Вайля, безусловно, выявляют в творческом методе американского режиссера-педагога все признаки того, что Станиславский именует *режиссурой корня*,

¹ Hirsch F. A Method to Their Madness. P. 66.

² Adler S. Looking Back: 1974–1976 // Educational Theatre Journal. 1976. Vol. 28. No. 4. P. 512.

³ Ibidem. P. 510.

с актероцентрическим пониманием театра, с непрестанной борьбой за подлинность актерского существования. Жизненность и правдивость актеров Страсберга превращала зрителей спектакля в «свидетелей реального происшествия»¹.

Вместе с тем лучшие спектакли Страсберга отличались яркими постановочными решениями. Успех остросоциальной драматургии на сцене «Груп», современность, а порой и документальность материала его спектаклей, углубленная психологическая достоверность существования его актеров, декларируемая верность принципам Станиславского привели к тому, что «вахтанговско-мейерхольдовская» линия поисков театра оказалась в тени внимания критики, а впоследствии и многих летописцев американского театрального процесса. Между тем не менее трети постановок театра «Груп» были связаны именно с такого рода поисками. «Было бы неправомерно и несправедливо считать, что Груп сформировался исключительно под влиянием Художественного театра, — подчеркивают И. В. Ступников и Е. Н. Любимова. — С момента основания театра Клёрман и Страсберг стремились синтезировать в своих постановках также и некоторые приемы документального кинематографа, лаконизм, условность и яркость сценических гипербол агитационных зрелищ»². А спектакли Страсберга в жанрах, выходящих за рамки психологического реализма, влияние на постановочный опыт Страсберга идей экспрессионизма, теоретических положений Крэга и Брехта, режиссуры Мейерхольда и Вахтангова определили широту его понимания системы Станиславского, готовность опираться на его методологию при организации жизни актера в любой постановочной форме.

Пройдут годы, и к 1960 году восемнадцать (!) из основателей театра «Груп» будут вести занятия по актерскому мастерству в различных студиях, театральных мастерских или театральных отделениях различных университетов³. Идеализм тридцатых, нежелание идти на уступки коммерческому театру, исследовательский характер театральной педагогики были среди причин, по которым бывшие групповцы охотно сосредотачивали свое театральное творчество именно в учебных заведениях. Ведь, как говорил Сэнфорд Майснер, «в качестве педагога мне никогда не приходится прогибаться и подчинять мои принципы правилам “шоу-бизнеса”»⁴.

Так обостренный интерес к технологии актерского творчества, вовлеченность в методологические споры и дискуссии о своем искусстве, непрестанное его осмысление наделили актеров и режиссеров «Груп» своего рода педагогическим геном.

Именно он вел многих из них по жизни. В судьбе Ли Страсберга это видно особенно отчетливо.

¹ Цит. по: Lewis R. Slings and Arrows. P. 59.

² Ступников И. В., Любимова Е. Н. Сценическое искусство США // История западноевропейского театра: В 8т. Т. 8. С. 221.

³ См.: Gordon M. Stanislavsky in America. P. 40.

⁴ Meisner S. Looking Back: 1974–1976 // Educational Theatre Journal. 1976. Vol. 28. No. 4. P. 501.

Перед выбором: педагогика или режиссура?

Страсберг покинул «Груп» в 1937 году, и следующая декада его творческой жизни была полна взлетов и падений. Воссоздать содержание его профессиональной деятельности этого периода достаточно непросто — количество информации об этом десятилетии в несколько раз меньше, чем о работе Страсберга в театре «Груп» или в Актерской студии. Он ставит ряд спектаклей на Бродвее. И по количеству постановок это может показаться вполне удачной профессиональной деятельностью (11 спектаклей за шестилетний период 1937–1943 годов — это даже больше, чем за шесть лет в «Груп»). Но половина из этих спектаклей идет не более недели, критические отзывы о других — немногочисленны.

Наиболее заметными оказываются «Обителей много» Дж. Гудмана (преьера — 27 октября 1937 года, 158 представлений), где он встретился в совместной работе со многими актерами «Груп» — Александром Киркландом, Уолтером Коем, Уэнделлом Филлипсом, Полой Миллер, «Пятая колонна» Э. Хемингуэя (преьера — 6 марта 1940 года, 87 представлений), поставленная в театре «Гилд» (примечательное возвращение в театр, где начинался профессиональный путь Страсберга) с Франшо Тоуном и Ли Дж. Коббом в главных ролях, «Ночное столкновение» К. Одета (преьера — 27 декабря 1941 года, 49 представлений), которое собрало яркий актерский состав во главе с Таллулой Банкхед¹, Джозефом Шильдкраутом², Ли Дж. Коббом, Робертом Райном.

Ряд из этих спектаклей доставляет режиссеру радость творческого сотрудничества с ведущими художниками — Р. Э. Джонс оформляет «Летнюю ночь» В. Баум и Б. Глейзера (преьера — 2 ноября 1939 года, 4 представления), за два сезона 1941/42 и 1942/43 годов Страсберг трижды работает с Борисом Аронсоном, знакомство с которым состоялось, еще когда он оформлял спектакли К. Одета в «Груп».

Но все же прочного места на Бродвее Страсберг так и не находит.

В 1943 году, получив годовой контракт, Страсберг с женой и детьми³ отправился в Голливуд — одним из последних из «Груп». После трудной

¹ Таллула Банкхед (Tallulah Bankhead, 1902–1968) — актриса, известная не только театральным успехом в Лондоне в 1920-е годы, ролями в этапных спектаклях американского театра («Лисички» Хеллман, 1939, «На волоске от гибели» Т. Уайлдера, 1942) и фильме Хичкока «Спасательная шляпка», но и своим эпатажным поведением.

² Джозеф Шильдкраут (Joseph Schildkraut, 1896–1964) — разноплановый австро-американский актер, сын Р. Шильдкраута. На Бродвее с 1921 года («Лилиом», 1921 и «Пер Гюнт», 1923 в «Гилд», «Алиса в стране чудес» в Гражданском театре, 1932). Звезда немого кино (фильмы Д. Гриффита и С. Де Милля), успешно перешел в звуковое кино (в 1936 году снимался у Р. Болеславского в «Садах Аллаха» с М. Дитрих и Б. Рэтбуоном), обладатель «Оскара». В 1955 году сыграл на Бродвее отца Анны Франк (дебют С. Страсберг).

³ Ли Страсберг и Пола Миллер (Paula Miller, 1909–1966) поженились в 1934 году, у них было двое детей — дочь Сьюзан Страсберг (1938–1999), известная актриса кино и театра, дебютировавшая на Бродвее в 1955 году в главной роли в постановке «Дневник Анны Франк», которая принесла ей номинацию на «Тони», и сын Джон Страсберг (р. 1941), актер, режиссер, преподаватель актерского мастерства, автор книги «Accidentally on Purpose» (2000).



Дж. Гудман «Обителей много». Театр "Biltmore", 1937. Элла — Н. О'Дей, Хэнк — Ф. Грей, Питер Брент — А. Киркланд, преподобный Иосия Вард — С. Арнольд
Э. Хемингуэй «Пятая колонна». Театр "Alvin", 1940. Антонио — А. Мосс, Макс — Л. Дж. Кобб, менеджер отеля — Э. Борео, Филипп — Ф. Тоун

жизни в Нью-Йорке, когда семью порой содержала Пола Миллер-Страсберг, бывшая актриса «Групп», работавшая секретаршей у бродвейской звезды Таллулы Банкхед, это стало финансовым спасением. На Западном побережье Страсберг режиссировал кинопробы для кинокомпании «Двадцатый век Фокс», сделал короткий фильм о солдатах, возвратившихся с войны. Именно в этот период он освоил разнообразные навыки, необходимые в кинопроизводстве, — работу с камерой, монтаж, использование света, написание режиссерского сценария. Но в особенности примечательной оказалась его работа по подготовке актеров второго плана к кинопробам. В этом процессе педагогические умения Страсберга были подтверждены неожиданно парадоксальным образом. «Результаты были прекрасными — 95 процентов из тех, с кем он делал кинопробы, получали контракт. Но его работа стала общеизвестна тем, что его актеры получали контракт на фильмы, но так никогда и не снимались в этих фильмах. Оказалось, что качество кинопроб был результатом не одаренности актеров, а их подготовки Ли [Страсбергом]»¹.

После возвращения в Нью-Йорк Страсберг вновь ставит на Бродвее. Среди его постановок рубежа 1940–1950-х годов — «Шкипер возле бога» Я. де Хартога с Джоном Гарфилдом в главной роли (преьера — 4 января 1948 года, 93 представления), «Большой нож» К. Одетса² (преьера — 24 февраля 1949 года, 109 представлений), «Пер Понт» Г. Ибсена также с Джоном Гарфилдом в заглавной роли (преьера — 28 января 1951 года, 32 представления). Но не менее охотно Страсберг принимает предложения Черил Кроуфорд, уже ставшей на ноги в качестве независимого продюсера, вести актерские классы для состава ее очередного масштабного бродвейского спектакля.

Вместе с тем с конца 1940-х годов режиссер Страсберг становится все более и более неудобным для продюсеров, ему вечно не хватает времени на постановку, причем отнюдь не из-за неумения этого высокоорганизованного профессионала распланировать график работы. Иногда он получает разрешение от актерского союза Equity на четвертую дополнительную репетиций, но и этого порой оказывается недостаточно. Срабатывает доминанта творческой природы Страсберга, когда возиться



К. Одетс «Ночное столкновение». Театр "Belasco", 1941. Эрл — Дж. Шильдкраут, Мей — Т. Банкхед

¹ Adams C. Lee Strasberg: The Imperfect Genius of the Actors Studio. P. 184.

² «Big Knife», в русском переводе пьеса известна под названиями «Звезда Голливуда», пер. Л. Богдановой и В. Соловьевой (М., 1965) или «Удав», пер. М. Александрова (М., 1965).



Г. Ибсен «Пер Гюнт». Театр “ANTA Playhouse”, 1951.
Пер Гюнт — Дж. Гарфилд

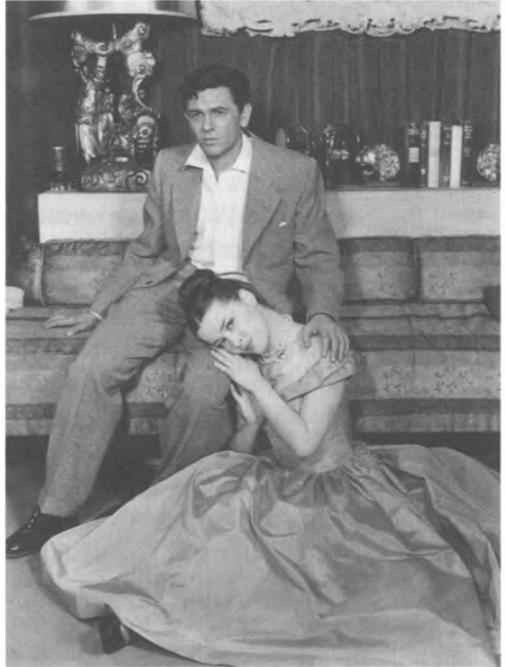
Г. Ибсен «Пер Гюнт». Театр “ANTA Playhouse”, 1951.
Пастушка — Б. Гайе, служанка Анитры — П. Бириш,
Флейтист — Хиллел, Пер Гюнт — Дж. Гарфилд,
Певница — Авива.
Анитра — С. Осато.
Осе, мать Пера — М. Даннок

с актером и добывать из него здесь и сейчас крупницы эмоциональной подлинности становится для него важнее, чем совершенствовать любой другой элемент спектакля. То, что давным-давно проявилось в конфликте с драматургом Сифтоном при постановке «1931-», становится все более и более очевидным: Страсберг умудрялся превращать любую репетицию в урок. «Ли может произносить одно предложение три часа», — не без юмора подытожила ход таких репетиций Пола Миллер¹. Интересы Страсберга все более и более не совпадали с запросами бродвейского производственного процесса, а сам он стал удивительно равнодушен к успеху или неудаче своих постановок. Зато частные актерские классы Страсберга разрастаются числом и набирают уровень качества.

Преподавание в многочисленных театральных студиях, в Мастерской Пискатора², в частных актерских классах занимает почти все его время.

¹ Цит. по: Adams C. Lee Strasberg: The Imperfect Genius of the Actors Studio. P. 197.

² Мастерская Пискатора (Dramatic Workshop) — театральная школа, созданная в 1940 году при New School for Social Research в Нью-Йорке немецким режиссером Эрвином Пискатором. После окончания войны стала одной из самых больших и интересных театральных школ Америки, в 1949 году отделилась от New School, просуществовала до 1951 года. Среди преподавателей школы, исповедующих самые разные подходы к актерскому мастерству, были сам Пискатор, учивший своей системе «объективной игры» (“objective acting”), Ли Страсберг (с 1947 года),



К. Одетс «Деревенская девушка». Театр "Lyceum", 1950. Франк — П. Келли, Джорджи — У. Хаген
Г. Ригсби, Д. Хейворд «Южный Пасифик». Театр "Cort", 1943. Сэм — К. Ли, Рут — В. Джонсон
Дж. Барри «Поцелуй для Золушки». Театр "Music Box", 1942. Мисс Она Самая — Л. Райнер
К. Одетс «Большой нож». Театр "National", 1949. Чарли — Дж. Гарфилд, Дикси — Дж. Маккракен

Работа Страсберга в этих учебных классах мало отражена в американской исследовательской литературе, ее ход вряд ли может быть полностью реконструирован, т. к. не был изначально задокументирован. Однако вышедшая в 1941 году статья «Актерское искусство и воспитание актера» (“Acting and the Training of the Actor”)¹ дает представление о том, что педагогика Страсберга этого периода последовательно развивает его учебную программу времен театра «Груп»².

Но основной вывод несомненен: режиссерская практика Страсберга конца 1930-х — середины 1940-х окончательно сформировала его приоритеты, сделав театральную педагогику главным делом его жизни. Именно в этот период в процессе преподавания Страсберга в его частных актерских классах произошло важнейшее осмысление актерской, режиссерской, педагогической практики времен «Груп». И когда в 1948 году он был приглашен преподавать в Актерскую студию, педагог Страсберг уже обладал достаточным опытом и вполне сформировавшейся, детально разработанной методикой учебного процесса, чтобы начать главное дело своей жизни.

Актерская студия — храм Метода

Актерская студия (The Actors Studio), ставшая синонимом игры по Методу и сегодня прочно ассоциируемая с именем Ли Страсберга, была, как это ни парадоксально, создана не им. Ее основали в 1947 году другие бывшие групповцы — Элиа Казан, Роберт Льюис и Черил Кроуфорд. За семь лет после завершения работы театра «Груп» каждый из них достиг заметных творческих успехов. Бывший мастер на все руки по созданию сценических эффектов и помреж спектаклей Страсберга Элиа Казан стал одним из наиболее известных режиссеров как на Бродвее («На волоске от гибели» Т. Уайлдера с Монтгомери Клифтом и Таллулой Банкхед, 1942), так и в Голливуде («Дерево растет в Бруклине», 1945). В одном лишь 1947 году, когда была основана Актерская студия, он выпустил бродвейские спектакли «Все мои сыновья» А. Миллера и «Трамвай “Желание”» Т. Уильямса и снял фильм «Джентльменское соглашение» с Грегори Пеком, получивший вскоре два «Оскара» за лучший фильм и лучшую режиссуру. Характерный актер «Груп» Бобби Льюис, чьи первые режиссерские опыты

Стелла Адлер, Сэнфорд Майснер, Тереза Хельбурн; среди студентов — М. Брандо, Г. Беллафонте, Т. Кёртис, Дж. Малина, Р. Стайгер, Т. Уильямс.

¹ *Strasberg L. Acting and the Training of the Actor // Producing the Play. P. 128–162.*

² Не вдаваясь в подробный анализ этой интереснейшей статьи, отметим ее важную особенность. Страсберг не просто рассказывает об истории актерского искусства (в первой части статьи) или перечисляет ряд упражнений (во второй части), но ищет и выявляет логику развития профессии актера, настаивает на определенной последовательности упражнений. Это будет характерно и для его итоговой книги «Сочиненные чувства», анализу которой посвящена вся четвертая часть нашей книги.

Страсберг поощрял за вахтанговскую театральность, привлек к себе внимание одной из последних постановок театра «Мое сердце в горах» У. Сарояна (1939), а в том же 1947 году поставил кассовый мюзикл Ф. Лоу «Бригадун», немедленно обеспечивший его рядом новых предложений ставить на Бродвее. А бывший директор «Груп» Черил Кроуфорд сформировалась в успешного независимого продюсера («Порги и Бесс» Гершвина, 1942; «Буря» Шекспира, 1945; «Бригадун» на музыку Ф. Лоу, 1947) и стала совместно с Е. Ле Гальенн основателем Американского репертуарного театра (1946).

Зная трудный характер Страсберга, все трое решили не звать своего бывшего учителя и режиссера во вновь создаваемое дело.

По символическому совпадению церемония открытия Актерской студии 5 октября 1947 года состоялась в репетиционных залах театра «Принцесс», того самого театра, где в 1923 году Ричард Болеславский впервые знакомил американскую театральную общественность с положениями системы Станиславского. Работа Студии началась с двух классов, которые вели Элиа Казан (для новичков) и Бобби Льюис (для более опытных актеров). В каждую из них приняли человек по двадцать-двадцать пять. Но скоро стало ясно, что успешная режиссерская карьера не позволяет ни Казану, ни Льюису вести начатые ими регулярные занятия. Добавились и разногласия между основателями нового дела, после которых Льюис ушел из Студии.

Срочно встал вопрос о замене, о поисках педагога, который смог бы вести, действительно *вести* Студию на постоянной основе. Так в 1948 году Страсберг был в конце концов приглашен в Актерскую студию. В 1951 году он стал ее художественным руководителем и оставался им до своей смерти в 1982 году. Какими бы ни были первоначальные замыслы ее организаторов, лицо Актерской студии сформировали именно эти тридцать лет деятельности Ли Страсберга. Именно он сделал ее такой, какой она вошла в историю американского и мирового театра и плодотворно существует по сей день.

Актерская студия — организация достаточно необычная, не имеющая аналогов в театре XX века. Поэтому не удивительно, что многие отечественные авторы, не имея ясного представления о моделях театрального образования Америки, неточно характеризуют ее организационные принципы (например, Н. В. Рождественская ошибочно называет ее «единственной государственной школой»¹).

На самом деле Актерская студия — это негосударственная организация, не школа, а своего рода актерский клуб, бесплатный для его членов и существующий на спонсорские средства. Она дает актеру возможность заниматься профессией, развивать свои творческие навыки, экспериментировать, не боясь, как говорил Страсберг, «упасть лицом вниз». Актеры

¹ Рождественская Н. В. Работа в «Актерской студии» Ли Страсберга. Начальные уроки // Азы актерского мастерства. С. 72.

приходят сюда, чтобы в присутствии своих коллег показать педагогу, ведущему занятие (которое называют здесь *сессией*), как они выполняют упражнения, относящиеся к основам профессии, или сыграть отрывок из пьесы, вызвавшей их интерес. И получить профессиональную подсказку, критику, анализ их работы. В этой возможности «возвращения к истокам», к самому началу профессии — огромный творческий, энергетический, художественный потенциал Актерской студии, идущий от признания актера главной величиной театра. Все в Актерской студии направлено на то, чтобы служить актеру, направлено на его совершенствование. Ее деятельность, по словам А. М. Смелянского, во многом опирается на этическую предпосылку, идущую от Станиславского, и содержит «по-американски разработанную идею студийности»¹.

Нельзя также не заметить, что Актерская студия неожиданным образом реализовала модель, провидчески заложенную в книге Болеславского «Мастерство актера: Шесть первых уроков». Актер где-то работает — репетирует и играет спектакли, а в моменты возникновения проблем приходит туда, где опытный наставник помогает развивать его профессиональный аппарат — ставит новые задачи, расширяет понимание актерской психотехники, дает актеру опыт развития, недостижимый во время работы в коммерческом театре.

Попасть в члены Актерской студии можно через прослушивание, на которое записывают лишь по рекомендации двух членов Студии. После прохождения предварительного прослушивания испытуемый представал перед ведущими актерами Студии и самим Страсбергом. Второе прослушивание определяло, принят ли он в члены Студии или нет. И в случае положительного решения актер становился пожизненным членом (*member*) Студии.

Разумеется, методология работы Страсберга в Актерской студии была основана на его режиссерско-педагогическом опыте времен «Груп». Но время сместило акценты восприятия учебных упражнений и педагогических подходов. В отличие от духа коллективизма, пронизывавшего «красные» тридцатые, пятидесятые годы характеризовались преобладанием индивидуалистических настроений. Было здесь и возвращение к личностным ценностям после военных сороковых, но едва ли не большую роль сыграл период маккартизма 1949–1952 годов. «Эта политическая атака заставила каждого радикально измениться или приспособиться — и в жизни, и в выражении своих взглядов. Некоторые безвозвратно покинули страну, некоторые попали в черные списки и оказались без работы, другие просто изменились, отреклись, заткнулись, — подводит итог произошедшей перемене режиссер Энн Богарт. — Художников заставили отказаться от изображения реальной жизни. Без этой социальной связи многие обратились вовнутрь себя»².

¹ Смелянский А. М. Уходящая натура. Кн. 2. С. 67.

² Bogart A. A. Director Prepares. London; NY: Routledge, 2001. P. 25.



Сессия в Актерской студии. В центре Л. Страсберг, в третьем ряду слева М. Монро.
 Нью-Йорк, 1956

После разгула маккартизма начала 1950-х годов серьезный социальный театр стал в Америке почти невозможен. Мюзиклы вытеснили драматические спектакли со сцен Бродвея, а всякого рода студии стали «буквально единственным местом, где актеры могли продолжать верить, что они являются серьезными художниками, работающими в уважаемой профессии»¹. Нацеленность Актерской студии на индивидуальную работу с актером не могла не отвечать времени, связь методологии Страсберга с внутренним миром человека, работа с тонкими материями его подсознания и аффективной памяти оказались востребованными как никогда. А развитие кинематографа послевоенной Америки способствовало повсеместной известности актеров Метода, их всеамериканской славе.

К началу 1950-х годов сложился ритуал жизни в Актерской студии с ее сессиями, проходящими дважды в неделю. Каждый вторник и пятницу с 11.00 до 13.00 кто-то из членов Студии показывает свою работу собравшимся коллегам (обычно это две сцены), а модератор сессии Ли Страсберг обсуждает ее, анализирует, ставит различные проблемы актерского

¹ *Brustein R. Letters to a Young Actor. NY: Basic Books, 2005. P. 34.*



П. Ньюман и К. Уайт в Актерской студии. Нью-Йорк, 1955

мастерства в целом. Показы в Студии — не репетиции, цель их не в том, чтобы поставить ту или иную сцену (к повторному показу сцен возвращаются далеко не всегда). Они приносят пользу лишь тем, кто самостоятельно и осознанно работает над своим актерским аппаратом. Сама структура показа, когда после предъявления сцены актер до (!) замечаний Страсберга говорит о задачах, которые он поставил перед собой в этой пробе, и о своем опыте в процессе репетиций и исполнения сцены (чувствах, проблемах, зажимах, барьерах, творческих подъемах), отражает степень актерской мотивации по совершенствованию своего мастерства.

Кроме сессий, на которых показываются отрывки из пьес, члены Студии имеют возможность выступать инициаторами различных постановочных проектов. Так возникали учебные спектакли — «Чайка», «Страсть под вязами», фрагменты «Мамаша Кураж», «Карусель» Шницлера, «Над пропастью во ржи» Сэлинджера и множество других. Часть из них были показаны лишь несколько раз, работа над другими продолжалась уже при поддержке продюсеров, и они порой становились бродвейскими хитами или голливудскими фильмами. (Два наиболее ярких примера 1950-х годов — инсценировка романа Колдера Уиллингэма «End as a Man», сперва поставленная молодым режиссером Джеком Гарфейном как спектакль, а потом как фильм «Странный», который анонсировался как «первый фильм, снятый исключительно с актерами Актерской студии»¹; и пьеса

¹ Спектакль «End as a Man» (офф-Бродвей премьера — 15 сентября 1953 года, 32 представления, премьера на Бродвее — 14 октября 1953 года, 105 представлений) сделал «звездой» молодого

Майкла Гаццо «Шляпа, полная дождя», созданная в процессе импровизаций под руководством режиссера Франка Корсаро, ставшая сначала бродвейским хитом, прошедшим почти четыреста раз, а потом и голливудским фильмом¹.)

Новый уровень правды, возникавший в работе актеров Актерской студии, обученных Методу, всегда привлекал сюда драматургов. Студия служила не только местом апробации многих новых пьес, но порой напрямую влияла на процесс их создания. Так, пьеса «Камино Реал» Теннесси Уильямса возникла после работы Э. Казана с актерами Студии над ее первоначальной одноактной версией. Киносценарий Джона Стейнбека «К востоку от рая» сформировался после просмотра самостоятельной работы актеров Студии (в фильм Казана вошла другая часть романа). Эдвард Олби впервые увидел героев своих пьес «Что случилось в зоопарке» и «Смерть Бесси Смит» также в исполнении актеров Студии. Работа над современной американской драматургией была приоритетом для Страсберга и Казана еще со времен «Груп», каждый из них не раз создавал различные программы, способствующие появлению новых пьес и живому контакту драматурга и театра. Поэтому закономерно, что в 1957 году кроме актерского отделения в Студии возникло отделение драматургов (Playwrights Unit)². Среди тех, кто сотрудничал со Студией, были Уильям Индж, Джеймс Болдуин, Пол Зиндел.

В 1960 году в Студии было создано режиссерское отделение (Directors Unit), руководимое Страсбергом, в котором велась работа и над новыми пьесами, и над поисками новых режиссерских решений. Так в лабораторных пробах Актерской студии не только шло бесконечное оттачивание актерской техники — происходили важнейшие встречи драматургов и режиссеров, режиссеров и актеров. И назначения на роли во многих спектаклях и фильмах корнями своими уходили в творческие знакомства и открытия друг друга, сделанные в этих пробах³.

актера Бена Газзара. Фильм «Странный», снятый на основе этого спектакля с его же участием, появился в 1957 году. Колдер Уиллингэм (Calder Willingham, 1922–1995) — писатель и сценарист. Бен Газзара (1930–2012) — американский актер, трижды номинант на премию «Золотой глобус» и обладатель премии «Эмми».

¹ Пьеса «Шляпа, полная дождя» ("A Hatful of Rain") Майкла Гаццо, рассказывающая о ветеране Корейской войны, ставшем наркоманом, и его семье, возникла на основе одной сцены, написанной Гаццо, которую актеры Студии готовили к пробному показу. Зайдя в тупик, они обратились к режиссеру Франку Корсаро, который и довел спектакль сперва до показа в Студии, а потом до бродвейского спектакля (премьеры — 9 ноября 1955 года, 398 представлений). Фильм «Шляпа, полная дождя» был снят режиссером Ф. Циннеманом в 1957 году.

² Первая попытка организовать отделение драматургов была предпринята К. Одетсом в сезоне 1951/52, вторая — Э. Казаном и Р. Андерсоном в 1955 году, и лишь с сезона 1957/58 под руководством Э. Казана и М. Тэчер (Казан) отделение стало функционировать регулярно.

³ Студия вообще постоянно привлекала к себе творческих людей. Так, известный фотограф Рой Шатт (Roy Schatt, 1909–2002), который начинал как художник и актер, в начале 1950-х сделал фотографии спектакля Х. Кинтеро «Лето и дым», был приглашен в Студию, а вскоре по просьбе Л. Страсберга стал ее официальным фотографом. Постоянно бывая на многих закрытых для прессы сессиях, Р. Шатт смог создать летопись жизни Студии, запечатлев ее ведущих актеров 1950–1960-х.



Актерская студия. Нью-Йорк, 44-я Вест Стрит, 432

Актерская студия, как когда-то театр «Групп», стала для американского театра местом выработки общего профессионального языка. Примечательно замечание Э. Казана как режиссера-работодателя о своих ожиданиях, связанных с рождением Студии: «Нам нужен был общий язык, чтобы можно было заниматься постановкой, а не обучать актеров... Нужен был общий словарь»¹. И если конкурс в Студию конца 1940-х — начала 1950-х годов был во многом связан с надеждой актеров попасть в фильмы или спектакли Элиа Казана, Бобби Льюиса и других близких к Студии режиссеров, то единый язык, на котором начиная с пятидесятых повсеместно заговорили актеры Метода, был обеспечен введливостью и скрупулезностью уроков Страсберга². Голливудские режиссеры охотно приглашали актеров Студии в свои фильмы — членство в ней гарантировало уровень

¹ Цит. по: *Garfield D. A Player's Place: The Story of the Actors Studio*. P. 54.

² Именно Казан, усомнившись в своих способностях педагога после неудачи спектакля "Sunset Beach" Бесси Брейер, поставленного им в Студии с актерами-новичками своей группы, понял, что без Страсберга не обойтись, и, «смирив гордыню», пригласил его в Студию. Недаром сегодня в фойе Актерской студии их портреты висят рядом — первого режиссера и первого педагога.

профессионализма и умение самостоятельно решать сложные актерские задачи. А успехи актеров Студии, получавших главные роли в голливудских фильмах и бродвейских постановках, создавали репутацию ее методологии. Так соединялись, взаимно подпитывая друг друга, профессиональная подготовка актера Метода и его коммерческая успешность.

В 1955 году Студия обрела свой постоянный дом — здание бывшей пресвитерианской церкви на 44-й Вест Стрит, и с тех пор газетчики любят называть Актерскую студию «Храмом Метода». Ведь с середины 1950-х деятельность Актерской студии неизменно оказывается в центре внимания прессы. Это не удивительно, поскольку список ее членов включал весь цвет американского театра и кино.

Среди членов-основателей (founding members) были Марлон Брандо, Монтгомери Клифт, Сидней Люмет, Джером Роббинс, Джули Харрис, Герберт Бергхоф, Эли Уоллак, Кевин Маккарти, Карл Малден, Морин Стейплтон, Беатрис Стрейт.

В 1950-е годы членам Студии стали Джеймс Дин, Пол Ньюман, Бен Газзара, Ким Стенли, Энн Бэнкрофт, Рип Торн, Джоан Вудворд, Джералдин Пейдж, Майкл Хоуард, Бёрджес Мередит, Род Стайгер, Сьюзан Страсберг; в 1960-е — Дастин Хоффман и Ал Пачино, Эстель Парсонс, Эллен Бёрстин, Фэй Данауэй, Джейн Фонда, Ширли Найт, Харви Кейтл, Йон Войт, Джон Страсберг; в 1970-е добавились Роберт Де Ниро, Джек Николсон, Алек Болдуин, Мики Рурк.

По специальному разрешению Страсберга на сессии допускались приглашенные — драматурги, режиссеры, отдельные актеры, иногда — почетные гости. Посетить Студию полагали делом чести ведущие актеры мира, среди гостей были Чарли Чаплин и Жерар Филип, Лоуренс Оливье и Жан-Луи Барро, Софи Лорен и Карло Понти, актеры театра Кабуки. Особой главой в истории Студии стало участие в сессиях Мэрилин Монро, работавшей здесь над несколькими сценами в сезоне 1955/56 года (вместе с Морин Стейплтон она показывала сцену из «Анны Кристи» Ю. О'Нила, работала над «Падшими ангелами» Н. Коуарда, в планах также была Грушенька из «Братьев Карамазовых»¹), но по иронии судьбы так никогда и не ставшей официальным ее членом².

При этом, охраняя свободу проб актера, Страсберг решительно не допускал на сессии продюсеров и кастинг-режиссеров. Он часто цитировал Гёте, который говорил, что «карьера актера развивается на публике, но искусство его совершенствуется при закрытых дверях»³. Поэтому в Студии свято хранили потаенность внутренней лаборатории актера от взгляда

¹ Подробнее см.: *Garfield D. A Player's Place: The Story of the Actors Studio*. P. 119–122.

² В этот период М. Монро также брала уроки в частных классах Страсберга в Студии Малин (Malin Studio), где показывала целый ряд сцен, включая сцену Бланш из «Трамвая "Желание"» вместе с Джоном Страсбергом.

³ Эта любимая цитата Страсберга приведена на сайте Актерской студии. См.: *Manolikakis A. Our History // The Official Web Site of The Actors Studio*. URL: <http://www.theactorsstudio.org> (дата обращения 08.04.2015).

досужего наблюдателя или покупателя актерского труда, оставляя ее местом безопасной проверки замыслов, а порой и безоглядного экспериментаторства.

На протяжении всего существования Актерской студии мечта о своем театре, о труппе единомышленников не покидала сердца тех, кто начинал свой театральный путь в «Груп», да и молодого поколения, получавшего в Студии общую методологию актерского творчества, делающую их едиными. В 1962 году Театр Актерской студии (*The Actors Studio Theatre*) действительно был создан. Открывшись премьерой «Странной интерлюдии» Ю. О'Нила в марте 1963 года¹, он прекратил существование после шестой своей премьеры — «Трех сестер» А. Чехова в постановке Страсберга (преьера — 22 июня 1964 года, 119 представлений). Краткая трехлетняя история Театра Актерской студии (в особенности в сопоставлении со схожей неудачей Репертуарного театра Линкольн-центра под руководством Э. Казана и Р. Уайтхеда в 1963–1965 годах) лишний раз выявляет, насколько трудно в Америке создать театр с постоянной труппой.

Само создание Театра Актерской Студии сопровождалось рядом компромиссов. Естественно, Страсберг хотел, чтобы в театре играли ведущие актеры Метода, а потому было принято решение, что исполнители, подписывающие контракт с театром, принимают на себя обязательство отдавать ему пять месяцев в году (два месяца репетиций и три — проката спектакля). Опыт «Груп», да и здравый смысл подсказывали Страсбергу, что если руководство театра будет требовать преданности, выраженной в большем количестве времени, то он лишится самых сильных, востребованных актеров. Ведь заработки Марлона Брандо, Пола Ньюмана или Мэрилин Монро в Голливуде ни в какое сравнение не шли с тем, что могла платить им Актерская студия. Как точно заметил Дж. Гарфилд, абсолютно все актеры этого театра были его спонсорами — ведь и звезды, и рядовые актеры работали за гонорары во много раз ниже, чем они получали бы на Бродвее². Так, Пол Ньюман, занятый в постановке по пьесе своего друга Дж. Костигана «Девочка хочет целоваться», демонстративно согласился получать минимальную ставку Equity (актерского профсоюза), и именно это позволило спектаклю стать финансово прибыльным.

Многие из проблем, с которыми столкнулся новый театр, наиболее ярко проявились в ходе постановки и сценической жизни «Трех сестер»,

¹ «Странная интерлюдия» Ю. О'Нила (преьера — 11 марта 1963 года, 97 представлений; режиссер Х. Кинтеро) шла в Нью-Йорке впервые после премьеры в театре «Гилд», в актерский состав спектакля входили Джералдин Пейдж, Джейн Фонда, Бен Газзара, Франшо Тоун. Кроме того, Театр Актерской студии выпустил спектакли «Марафон'33» по роману Дж. Хэвок (преьера — 22 декабря 1963 года, 48 представлений; режиссер Дж. Хэвок, художественный руководитель постановки Л. Страсберг), неудачный опыт музыкального спектакля "Dynamite Tonight" А. Уэйнстайна и У. Болкома (преьера — 15 марта 1964 года, снята после премьеры), «Девочка хочет целоваться» Дж. Костигана (преьера — 14 апреля 1964 года, 148 представлений; режиссер Ф. Корсаро) с Полом Ньюманом и Джоан Вудворд; «Блюз для Мистера Чарли» Дж. Болдуина (преьера — 23 апреля 1964 года, 148 представлений; режиссер Бёрджес Мередит).

² См.: *Garfield D. A Player's Place: The Story of the Actors Studio*. P. 229.

ставших и взлетом, и падением Актерской студии. Именно поэтому мы подробнее остановимся на истории этого спектакля.

Страсберг готовился к экзамену чеховскими «Сестрами» долго. Ведь хотел он того или нет, будущий спектакль неизбежно должен был стать «витриной» Актерской студии, представляющей театральному миру сценические достижения актеров Метода. К тому же для режиссера, не работавшего на Бродвее после «Пера Гюнта» 1951 года, постановка Чехова была ответственным шагом. Но его близкие ученицы — и Ким Стенли, и Джералдин Пейдж — знали, что Страсберг давно мечтал об этой работе. Виденный им сорок лет тому назад спектакль МХТ был для руководителя Актерской студии больше чем потрясением, он стал для него причащением к «религии Станиславского». (Как вспоминала К. Стенли, Страсберг настолько свято относился к спектаклю мхатовцев, что, раздобыв где-то его фонограмму, давал слушать ее актерам в качестве настройки на репетиции. Казалось, он верил, что музыка незнакомой русской речи сможет стать камертоном, по которому можно будет строить духовную жизнь американских исполнителей Чехова 1960-х. «Порой казалось, что он хочет, чтобы мы повторили те же интонации», — не без усмешки замечала актриса¹.)

Но, безусловно, Страсберг имел свое собственное режиссерское видение. Отдавая дань эмоциональной насыщенности мхатовского спектакля, он мечтал о практической реализации принципа «меньше — это больше»², видел прямую связь между характером воспитания актера по Методу и возможностью уловить «мимолетность реальной жизни, которую так чувствовал Чехов»³. Ведь Чехов, размышлял режиссер, «стремился к простоте, к выявлению странной значимости обыденного, к поэзии, которая не была бы поэтичной. К эмоциям, которые не были бы сентиментальными или само собой разумеющимися»⁴. Страсберг ощущал глубинное родство разрабатываемой им актерской методологии и эстетических принципов писателя и на одной из сессий Актерской студии выражал надежду: «Возможно, что именно техническая работа, которой мы здесь занимаемся и которая снимает с актера банальную театральность, может привести к реализации намерений Чехова»⁵.

Распределение ролей, сделанное Страсбергом, говорило о многом. Для «Трех сестер» он последовательно собирал звездный состав актеров Метода, полагая, что с опорой на общность школы он сможет создать то, без чего по большому счету театр им и не мыслился, — актерский ансамбль. И достаточно длительный период репетиций, который изначально планировался для постановки художественного руководителя Театра Актерской студии, давал все основания для осуществления этих амбициозных замыслов. Марлон Брандо согласился играть Вершинина, женские

¹ См.: *Garfield D. A Player's Place: The Story of the Actors Studio*. P. 237.

² См.: *Ibidem*. P. 234.

³ *Strasberg at the Actors Studio: Tape-Recorded Sessions*. P. 72.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*. P. 73.

роли были предложены Джералдин Пейдж (Ольга), Ким Стенли (Маша), Сьюзан Страсберг (Ирина), Энн Банкрофт (Наташа). Роль Чебутыкина, словно для того, чтобы подчеркнуть линию преемственности начинаемого театрального дела, получил ветеран «Групп» Лютер Адлер, еще в 1939 году репетировавший Андрея в не доведенном до премьеры спектакле Клёрмана. А театральные корни актрисы, которая должна была не только играть няньку Анфису, но и стать консультантом по русскому костюму и жизни дореволюционной России, имели еще более символическое значение. Это была семидесятипятилетняя Тамара Дейкарханова, в прошлом — актриса Художественного театра, выходившая на его сцену в том числе и как партнерша Болеславского (роль Цили в «Miseri»)¹.

Но звездный состав, о котором мечтал Страсберг, к репетициям так и не приступил. В последнюю минуту Брандо написал письмо, что «при его нынешнем самочувствии слишком нервничает при одной мысли о возвращении на сцену»², а потому отказывается от роли. Энн Банкрофт заявила, что будет играть «Машу или никого». Даже дочь Страсберга, Сьюзан Страсберг³, не смогла организовать свой съемочный график так, чтобы вовремя приступить к репетициям.

Начались срочные поиски и перетасовки актерского состава. Некоторое время кандидатами на роль Вершинина называли Бена Газзару, потом Монтгомери Клифта, в итоге роль досталась Кевину Маккарти, члену Студии с года ее основания. Сестрами Прозоровыми стали Джералдин Пейдж (Ольга), Ким Стенли (Маша), Ширли Найт (Ирина), а на роль Наташи была назначена Барбара Баксли. И репетиции — вопреки всем творческим декларациям — пришлось укладывать в обычные для бродвейских театров пять недель.

Премьера «Трех сестер» состоялась в театре “Mogasco”, где ровно тридцать лет назад «Групп» играл другой спектакль Страсберга — «Гай — Золотой орел», столь противоречиво принятый критикой. Однако отзывы на чеховский спектакль 1964 года оказались совсем другого рода. Тон задавал Б. Аткинсон, на глазах которого прошла вся режиссерская жизнь Страсберга. Влиятельный критик “New York Times” охарактеризовал «Три сестры» как «нежный, искренний, правдивый спектакль... который ухватил дух чеховского сочувствия»⁴.

Принципиальным было и заявление Дж. Таллмера из “New York Post”, красноречиво свидетельствовавшее, в какой мере удалось решить про-

¹ И опять переплетение судеб — в постановке «Трех сестер» Лабораторного театра (1930) в роли Анфисы выступала М. А. Успенская, с которой Дейкарханова не только играла в МХТ, но и преподавала в 1930-е годы.

² Цит по: *Garfield D. A Player's Place: The Story of the Actors Studio*. P. 235.

³ Сьюзан Страсберг (Susan Strasberg, 1938–1999) после дебютной роли в «Дневнике Анны Франк» играла Маргариту Готье в бродвейском спектакле Франко Дзеффирелли (1963), за свою карьеру сыграла в более чем 60 кино- и телефильмах, написала две книги — автобиографию «Горькая радость» (“Bittersweet”, 1980) и «Мэрилин и я: сестры, соперницы, друзья» (“Marilyn and Me: Sisters, Rivals, Friends”, 1992).

⁴ *Atkinson B. Critic at Large // New York Times*. 1964. 28 July. P. 26.



Т. Дейкарханова (Анфиса) и Ш. Найт (Ирина) во время репетиции «Трех сестер» А. П. Чехова. Театр Актерской студии, 1965

граммные задачи, которые режиссер и актеры ставили перед собой в работе над «Тремя сестрами». «Актерская студия много говорит о подлинности, — писал критик. — Вчера в театре “Мороско” она на всю жизнь застолбила право на это, а Ли Страсберг доказал всему миру, который ждал 20 лет, что он может ставить пьесу — если это настоящая пьеса —

со всей творческой силой и правдой, на которую только способен человек театра.

Актерская студия также много говорит и о внутреннем мире, о духовной жизни. Не думаю, что я когда-либо еще видел 16 или около того актеров с более полноценной и взаимоувязанной внутренней жизнью, чем та, которой м-р Страсберг смог добиться от своего блестящего ансамбля...»¹.

Именно наличие или отсутствие ансамбля в страсберговских «Трех сестрах» было предметом пристального внимания, а порой и разноречивых оценок театральных обозревателей, писавших о спектакле. И в ряде критических отзывов оспаривалась его слаженность, говорили о «различии актерских стилей исполнителей»², утверждали, что актеры «больше заняты своими эгоистическими нуждами и чувствами, чем вовлечены во взаимодействие друг с другом»³.

Но в чем соглашались абсолютно все, так это в оценке работы Ким Стенли. «Исполнением роли Маши она подтверждает свое положение нашей величайшей актрисы, — писал обозреватель “Newsweek”. — М-с Стенли схватывает самую суть роли и доводит ее до совершенства. С самой первой сцены, когда актриса безмолвно лежит на диване, она доминирует над всем происходящим на сцене, говорит она или молчит. Это исполнение такой интенсивности, глубины, сложности и силы воображения, что оно одухотворяет всю постановку. И придает ей... великолепию и благородство»⁴. Глубина сдерживаемой энергии и потаенные смыслы роли, выявленные актрисой в этой работе, закрепили за ней статус «актрисы среди актрис», «Брандо в женском обличи»⁵.

Каждая монета имеет обратную сторону — и выдающееся исполнение К. Стенли, по оценкам ряда обозревателей, не только преобладало в спектакле, но и разрушало его гармонию. Однако именно восторги критики по поводу этой актерской работы обеспечили успех спектаклю — и творческий, и коммерческий. Зритель шел именно на Машу — Стенли, шел, чтобы соприкоснуться с актерским чудом, чтобы испытать моменты потрясения от парадоксальных и вулканических проявлений душевных страстей ее героини.

Прокат «Трех сестер» закончился 3 октября 1964 года, но уже в конце октября было объявлено, что спектакль будет снят на пленку. Этот фильм снимался в 1965-м, а вышел в 1966 году, и в нем участвовал весь состав бродвейского спектакля за исключением двух исполнительниц, которые не смогли нарушить другие, ранее подписанные обязательства. По мнению

¹ Tallmer J. Across the Footlights // New York Post. 1964. 23 June. P. 16.

² Crist J. Chekhov on Broadway illuminated by Kim Stanley // New York Herald Tribune. 1964. 22 June. P. 10.

³ Hewes H. Broadway postscript // Saturday Review. 1964. 18 July. P. 39.

⁴ Newsweek. 1964. 6 July. P. 45.

⁵ Недаром одна из книг о Ким Стенли (Kim Stanley, 1925–2001) так и называлась — «Брандо в женском обличи»: Krampner J. Female Brando: The Legend of Kim Stanley. NY: Back Stage Books, 2006.



А. П. Чехов «Три сестры». Театр Актерской студии, 1964. Маша — К. Стенли

критики, фильм, режиссером которого был П. Богарт, не смог передать лучшие качества театральной постановки, тем не менее единственная запись спектакля Театра Актерской студии сохранила нам хотя бы отблески этой этапной работы — этапной и для Актерской студии, и для Страсберга и Стенли.

Кроме того, Актерская студия получила приглашение показать «Три сестры» на втором фестивале «Сезон мирового театра» (World Theatre Season), проводимом в Лондоне под патронатом Королевского Шекспировского театра. Первый фестиваль познакомил лондонцев с Берлинер ансамблем и Комеди Франсез, и теперь, учитывая огромный интерес европейцев к работе Страсберга и Методу, английские продюсеры хотели видеть в качестве представителя американского театра именно Театр Актерской студии. Причем, чтобы полнее представить лондонскому зрителю различные направления работы Студии, было решено сыграть две пьесы, поставленные в ней, — современную и классическую, «Блюз для мистера Чарли» Джеймса Болдуина¹ и чеховские «Три сестры». Гастроли были намечены на май 1965 года.

Трудности в организации этого проекта начались сразу. Вся система американского контрактного театра сопротивлялась попытке Театра Актерской студии продлить жизнь спектакля даже на короткий период престижных гастролей. К финансовым и организационным проблемам

¹ Джеймс Болдуин (James Baldwin, 1924–1987) — афроамериканский романист, публицист, драматург, активный борец за права человека.

добавилась противоречивость жизни «труппы звезд». Ким Стенли отказалась участвовать в лондонских спектаклях, если роль Вершинина будет продолжать играть К. Маккарти. Она самостоятельно начала репетиции с Монтгомери Клифтом, но Страсберг, зная о неустойчивом состоянии актера, наложил вето на такое распределение. В результате роль Вершинина перешла Джорджу Скотту. Кроме того, выяснилось, что две другие сестры из нью-йоркского спектакля не могут играть в Лондоне. Дж. Пейдж в роли Ольги заменила Нэн Мартин, Ш. Найт в роли Ирины — Сэнди Деннис. По сути, в Лондон должен был отправиться новый состав, новый спектакль, однако на полноценные репетиции в Нью-Йорке актеры, уже работавшие по другим контрактам, собраться не могли.

Множество прочих, совсем нетворческих обстоятельств привели к тому, что и в лондонском театре “Aldwych” репетиций оказалось чрезвычайно мало. Актеры не успевали освоить сценическую площадку с шестиметровой авансценой, а невозможность приспособить арендованную антикварную мебель (декорацию заново воссоздавали в Лондоне) к специфически-покатой сцене театра заставляла всех сидеть в неестественных позах. Возникли проблемы со светом, костюмы появились только в день спектакля, Т. Дейкарханова сломала руку...

В результате столь ожидаемая лондонская премьера «Трех сестер», собравшая 13 мая 1965 года не только заинтересованную публику, но и весь цвет лондонской театральной критики, оказалась по сути первым техническим прогоном спектакля (стоит сравнить с 14 предварительными просмотрами (preview), предшествовавшими премьере в Нью-Йорке).

Это был полный провал. Не выдержав напряжения, не готовые к встрече со зрителем, актеры замкнулись, перестали взаимодействовать, спектакль посыпался. Ким Стенли была не похожа на саму себя, Сэнди Деннис бил нервный тик, и, когда в третьем акте она произнесла реплику Ирины «Это был ужасный вечер», из зала раздался выкрик: «Конечно, ужасный!», который был подхвачен хохотом публики. Казалось, все традиционные претензии к актерам Метода — бормотание, недостаточность навыков, необходимых для классики, огрубление эмоционального напряжения до истерики, использование искусства для выявления собственных неврозов — оказались в этот вечер окончательно и несчастливо подтверждены перед английской аудиторией¹.

Критические отзывы наутро варьировались от «первое знакомство с прославленным Методом оказалось разочарованием» до «великолепный “Сезон мирового театра”... продемонстрировал нам самоубийство Актерской студии»².

Через некоторое время художественный руководитель «Сезонов» П. Добини точно сформулировал — британская публика ожидала от Актер-

¹ См.: *Garfield D. A Player's Place: The Story of the Actors Studio. P. 244; Gilliatt P. Theatre // The Observer Weekend Reviews. 1965. 16 may. P. 14.*

² *Gilliatt P. Theatre // The Observer Weekend Reviews. 1965. 16 May. P. 14.*

ской студии «ювелирного совершенства» и полагала приехавший коллектив «постоянной репертуарной труппой, своим примером вдохновляющей весь американский театр», а в результате столкнулась с «недорепетированным спектаклем и плохо подобранным ансамблем»¹.

Уже второй лондонский спектакль оказался принципиально другим, о чем свидетельствовали отдельные гораздо более позитивные отклики². Но перебить первое впечатление они уже не могли. С полным ощущением превосходства британского театра, лондонская критика на все лады повторяла, что «миф об Актерской студии окончательно подорван, что Метод оказался подделкой и что никому в Англии не стоит более беспокоиться о страсбергах»³. Ряд американских изданий охотно подхватили молву о провале Театра Актерской студии в Лондоне, и это не могло не сказаться на его дальнейшей судьбе. И несмотря на то, что следующий сезон был распланирован и обещал премьеры «Траур — участь Электры», «Макбет», «Кавказский меловой круг» с участием Рода Стайгера, Шелли Уинтерс, Сьюзан Страсберг, Патриции Нил и других крупных актеров, Фонд Форда (Ford Foundation), основной спонсор театра, в получении гранта на следующий сезон отказал. Так последний лондонский спектакль «Трех сестер» стал последним спектаклем Театра Актерской Студии⁴.

Небезынтересно, что один из резко отрицательных отзывов на «Три сестры» в американской прессе принадлежал нашему соотечественнику, и не кому-нибудь, а Г. А. Товстоногову. По его мнению, Ли Страсберг «стал жертвой традиционных представлений о чеховском театре. Его “Три сестры” были коллекцией наиболее распространенных актерских и режиссерских клише. Сцена была наполнена ежедневной реальностью, воплощенной с фотографической достоверностью, ритмы были затянuty. Не было места чеховской фантазии»⁵.

Неизвестно, стоит ли полностью доверять отзыву режиссера, работающего над постановкой пьесы, о спектакле другого режиссера по той же пьесе⁶, к тому же неизвестно, где и как Товстоногов мог видеть спектакль Страсберга⁷. Да и вряд ли бы сам Страсберг воспринял товстоноговское

¹ *Daubeny P. My World of Theatre. London: Jonathan Cape, Ltd., 1971. P. 325. См. также: Barranger M. S. A Gambler's Instinct: The Story of Broadway Producer Cheryl Crawford. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2010. P. 167.*

² См.: *Wyndham F. Actors Studio Ambushed // New York Herald Tribune Magazine. 1965. 4 July. P. 22, 24.*

³ *Wyndham F. Actors Studio Ambushed // New York Herald Tribune Magazine. 1965. 4 July. P. 22.*

⁴ Лондонский провал оставил неизгладимый след в творческой судьбе и Ли Страсберга, и Ким Стенли — и тот и другой после «Трех сестер» 1964–1965 годов на Бродвее больше не работали.

⁵ *Tovstonogov G. Chekhov's "Three Sisters" at the Gorky Theatre // The Drama Review. 1968. Vol. 13. No. 2. P. 152.*

⁶ Репетиции спектакля «Три сестры» в ленинградском БДТ им. М. Горького начались в октябре 1964 года, премьера состоялась в январе 1965 года.

⁷ Согласно списку «Зарубежные поездки Г. А. Товстоногова», подготовленному И. Н. Шимбаревич и опубликованному в книге «Георгий Товстоногов репетирует и учит» (СПб., 2007. С. 579–583), Товстоногов не был ни в Нью-Йорке, ни в Лондоне в то время, когда там шли «Три сестры»



А. П. Чехов «Три сестры». Театр Актерской студии, 1964. Сцена из спектакля

замечание о реальности, воплощенной с фотографической достоверностью (*everyday reality, done with photographic authenticity*) как упрек. Но одно ясно — главный режиссер БДТ выиграл творческое соревнование со своим американским коллегой по главному счету. Товстоноговские «Три сестры» вошли в историю как спектакль блестящего ансамбля. А спектакль Страсберга (или, лучше сказать, два разных спектакля — нью-йоркский и лондонский) не стал реализацией того, ради чего и строился Театр Актерской студии. Очередная попытка создания в Америке ансамблевого театра с крупными актерами не удалась. Причинами этого оказались не только финансовые проблемы. Исходная идея «ансамбля актеров общего воспитания на службе драматурга» оказалась скомпрометирована погоней за противоречивыми целями — «иметь труппу-ансамбль и при этом быть свободным от обязательств, существовать вне бродвейского постановочного синдрома и при этом не отказываться от погони за хитами, создавать живую театральную традицию, основанную на определенных художественных принципах, и при этом ставить набор пьес, не согретых единой темой или эстетическими принципами»¹.

Страсберга. Остается предположить, что он мог видеть фильм П. Богарта и по нему оценивал спектакль Актерской студии.

¹ Garfield D. A Player's Place: The Story of the Actors Studio. P. 246.

При этом, пожалуй, самым горьким для Страсберга стало то, что при наличии отдельных серьезных и волнующих актерских работ спектакли театра — и «Три сестры», и постановки других режиссеров — в целом так и не смогли отразить самое ценное в практике Актерской студии — ее «работу».

Ведь именно так — «работа» (work), без всяких дополнительных разъяснений — в Актерской студии называли и называют постоянное самосовершенствование своего творческого аппарата («тренинг и муштру» по Станиславскому), на которое нацеливала актеров вся педагогика Страсберга. И самым главным делом Студии, цементирующим ее жизнь и свято выполняемым независимо от спектаклей или проектов, неизменно оставались учебные сессии и индивидуальная работа актера над собой.

История Актерской студии полна рассказов об удивительных пробах и импровизациях, показанных во время сессий. Среди них Серебряков — Марлон Брандо и Войницкий — Герберт Бергхоф, Треплев — Джеймс Дин, Анна Кристи (из одноименной о'ниловской пьесы) — Мэрилин Монро, шекспировский Петруччио — Пол Ньюман и сотни других. И хотя эти творческие пробы широкая публика никогда не видела, их результаты, безусловно, проросли во многих ролях этих актеров...

Важнейшим качеством Актерской студии оказалась устойчивость ее работы. В стране, где постоянные труппы не существуют или появляются как редкое исключение, где актер, начиная репетировать спектакль, не знает, как долго будет идти его прокат, а значит, как долго он будет иметь работу, стабильность Актерской студии становилась важным моральным фактором.

«Актеры по всему миру — вне зависимости от их собственных обстоятельств, профессиональных или личных, вне зависимости от трудностей, с которыми они сталкиваются, вне зависимости от своих проблем и душевных сомнений — могут быть уверены в одном. Ровно в 11 часов утра по вторникам и пятницам, будь то дождь, солнце, снег или чтобы то ни было, в Актерской студии начинается работа. И то, что актеры могут полагаться на это, что они знают — Студия существует, — помогает им держаться»¹. Именно эти, чуть патетические слова Ли Страсберга вынесены эпиграфом на официальном сайте Актерской студии.

Ведь Студия продолжает работать и сегодня, почти через семьдесят лет после ее создания. После смерти Страсберга в 1982 году его ученики и последователи хранят традиции мастера, установленные за тридцать лет его руководства Актерской студией. И по сей день каждый вторник и пятницу с 11.00 до 13.00 проходят сессии, которые в качестве модераторов ведут ведущие актеры и режиссеры Студии². С 1994 года Студия

¹ Strasberg L. [There are actors all over the world...] // The Official Web Site of The Actors Studio URL: <http://www.theactorsstudio.org> (дата обращения 08.04.2015).

² Художественными руководителями Студии за последние три десятилетия были Эллен Бёрстин и Ал Пачино (1982–1983), Эллен Бёрстин (1983–1988), Франк Корсаро (1988–1995), Артур Пенн (1995–1998), Эстель Парсонс (1998–2003), Карлин Глинн, Ли Грант и Стивен Лэнг (2004–2006), Карлин Глинн, Ли Грант (2006–2007), Эллен Бёрстин (с 2007 по настоящее время). Президентами — Пол Ньюман (1982–1994), Артур Пенн (1995–1998), с 1994 года по настоящее время

внедряется в университетский мир, создав магистерскую программу в New School University (с 2006 года эта программа осуществляется в партнерстве с Pace University). Тогда же возникла телевизионная программа «Внутри Актерской студии» (Inside the Actors Studio), которая хотя официально со Студией не связана, но, безусловно, пропагандирует ее деятельность и методологию.

Так Актерская студия продолжает преуспевать и в XXI веке. Предложенная ею модель непрерывного профессионального самосовершенствования и реализации творческих проектов, помноженная на общность актерской методологии, по-прежнему уникальна и востребована.

Кроме работы в Актерской студии, с конца 1940-х годов Страсберг много времени уделял, как он сам их называет, **частным урокам** (private classes). Российского читателя это название может невольно ввести в заблуждение, ассоциируясь в нашем сознании, далеком от реалий американской жизни, либо с частным репетиторством, либо с индивидуальными уроками. На самом деле частные классы Страсберга проходили в группах по 20–30 человек, существовали отдельные группы для начинающих и для опытных актеров. Страсберг вел по четыре-шесть таких классов в неделю, иногда даже больше. В 1950-е годы они проходили в репетиционной студии Малин (Malin Studio) или даже в студиях Карнеги-холла. Именно в классах Страсберг учил полному последовательному курсу мастерства актера, начиная с базовых упражнений «тренинга и муштры» и заканчивая подготовкой сцен из пьес. Студенты платили ежемесячно и могли посещать уроки и месяц, и год, и несколько лет — согласно своим желаниям и рекомендациям Страсберга. Наиболее серьезные и мотивированные студенты проводили в классах достаточно протяженный период.

Несмотря на то, что Страсберг, рассказывая о своих методических открытиях или педагогических пробах, часто объединяет свой опыт работы в частных классах и в Актерской студии, между ними существовала принципиальная разница.

В Актерской студии актеры *самостоятельно* готовили сцену к показу на сессии, а Страсберг подвергал показ педагогическому разбору, анализировал игру актеров, заострял внимание на нерешенных моментах, пропусках в актерской технике, выводил разговор на общие проблемы мастерства актера. В жанре такого экспресс-анализа Страсберг не имел себе равных. И хотя некоторые члены Студии полагали его критику порой слишком жесткой, но все восхищались его «необъяснимой способностью описывать, почти с рентгеновской точностью, их слабые и сильные стороны»¹. А потому даже самая жесткая критика давала актеру возможность сделать следующий шаг

Студию возглавляет «президентская тройка» в составе Эллен Бёрстин, Харви Кейтл, Ал Пачино. Сведения с официального сайта Актерской студии <http://theactorsstudio.org/>

¹ Garfield D. A Player's Place: The Story of the Actors Studio. P. 82. Обращает на себя внимание дословное совпадение этой характеристики Страсберга с воспоминаниями о «рентгеновской способности проникновения во внутренний мир ученика» М. Успенской (см.: Gordon M. Stanislavsky in America. P. 31).

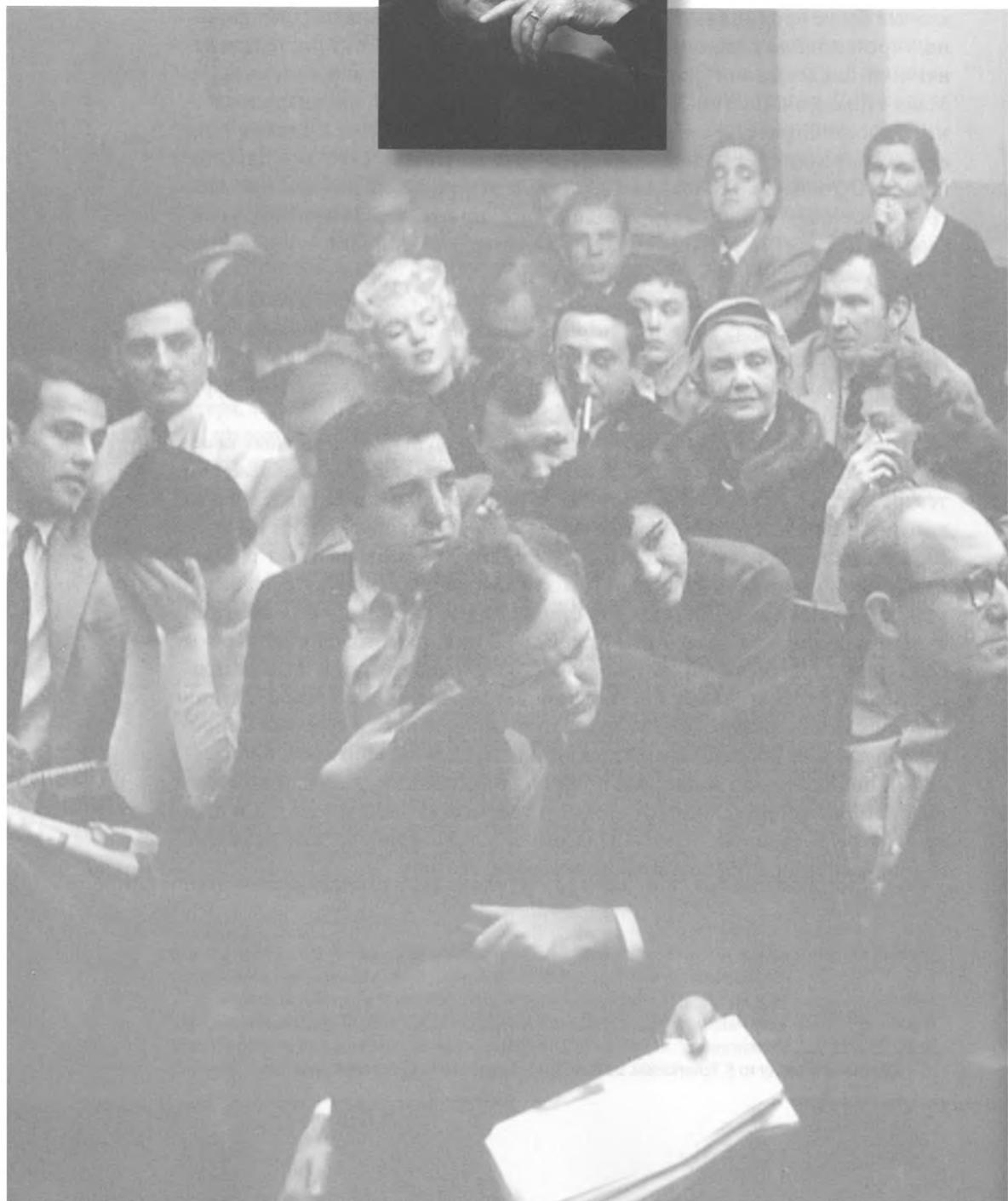
в совершенствовании своей техники, вселяла веру в себя. Так разовые сессии в Студии становились действенным институтом повышения квалификации актера, работающего в профессии.

В своих актерских классах Страсберг учил, начиная с первых учебных упражнений, и последовательно вел студентов от одного задания к другому. Именно в частных классах отработывалась и совершенствовалась последовательность упражнений в работе актера Метода над собой. Эти классы были продуманы и организованы, по утверждению Р. Эллермана, «чрезвычайно серьезно, и велись им [Страсбергом] не просто для денег или поддержания формы. Многие, как знаменитый кинорежиссер Майк Николсон, Дастин Хоффман или Эстель Парсонс, начинали в частных классах Страсберга — сотни, если не тысячи успешных и знаменитых актеров прошли через них с конца 1940-х до начала 1980-х»¹. Частные классы Страсберга становились моделью театральной школы, ведущей групповое обучение по двух-трехгодичной программе. И тем самым занимали в развитии Метода иную, но не менее важную нишу, чем Актерская студия.

Так во взаимодополняющей практике работы Страсберга в Актерской студии и его частных классах Метод окончательно сформировался, принял свой устойчивый классический вид, став основой национальной актерской школы США и создав «американский стиль» актерской игры в театре и кино.

Приведенной информации о жизни Актерской студии и частных классов Страсберга — гораздо более отрывочной, чем наш рассказ о жизни театра «Груп», — вполне достаточно, чтобы перейти в следующей части книги к рассмотрению основных методологических положений Метода. Ведь если становление Метода в 1930-е годы нельзя оторвать от работы Страсберга в театре «Груп», где педагогика шла рука об руку с режиссурой, где каждый новый спектакль ставил новые задачи и вопросы и тем самым подталкивал педагогику отвечать на них, то методологию работы с актером Страсберга конца 1940-х — 1960-х годов можно в первом приближении рассматривать вне подробностей жизни Актерской студии и его частных классов. Логику педагогического поиска Страсберга определяли здесь не вопросы взаимодействия с публикой, критикой, бродвейскими продюсерами, коллегами по цеху, столь принципиальные при анализе его режиссерско-педагогического творчества 1930-х годов, а в первую очередь развитие самой педагогики Страсберга, логика развития и совершенствования воспитания актера по Методу.

¹ *Ellermann R. Letter to S. Tcherkasski. 20 Nov. 2011. Архив автора исследования.*



ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

СТРАСБЕРГ

Воспитание актера Метода



Актеру Лютеру Адлеру приснилось, что он умер. Подходит он к воротам в Рай, а навстречу ему — сам Ли Страсберг. Взял он Адлера за руку, приподнял ее и говорит с сожалением: «Нет, слишком напряжена...»

Из рассказа самого Л. Адлера¹.

¹ См.: Hull L. Strasberg's Method As Taught by Lorrie Hull. Woodbridge, Connecticut: Ox Bow Press, 1985. P. 32.

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ

THE METHOD: ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ

“A Dream of Passion” = «Сочиненные чувства»

Рассмотрение педагогических методов Страсберга, безусловно, необходимо начинать с его главной книги “A Dream of Passion”. Ведь по замыслу ее автора именно она «должна была стать первым подлинным [authentic] описанием Метода»¹. Кроме того, в отличие от других книг Страсберга, скомпонованных редакторами из отдельных записей его уроков², эта книга написана (точнее надиктована) самим педагогом и единственная из всех раскрывает *последовательность* упражнений в Методе.

Однако в российской науке о театре отсутствует не только анализ этой книги, до сих пор не переведенной на русский язык, но даже краткое изложение ее положений. Более того, само упоминание о ней встречается в считанных случаях — ведь гораздо проще цитировать статьи гламурных журналов о звездных учениках Страсберга или использовать для разговора о нем беллетризованную биографию, написанную С. Адамс³, чем всерьез углубиться в непростой анализ психотехники актера, предпринятый мастером в его основной литературной работе. На сегодняшний день упоминание книги Страсберга можно встретить, насколько нам известно, лишь в биографической статье о Страсберге, помещенной Л. Сенеликом в издании «Московский Художественный театр: Сто лет»⁴ и работах Т. В. Бутровой⁵. Причем американский театровед переводит название книги как «Страстная мечта», а наша соотечественница — как «Вымысел страсти»⁶.

Мы же предлагаем переводить название книги Страсберга иначе — «Сочиненные чувства». Отсылая за подробной аргументацией к нашей

¹ *Strasberg L. A Dream of Passion. P. XIII.*

² См.: «Страсберг в Актерской студии: магнитофонная запись занятий» (“Strasberg at the Actors Studio: Tape-Recorded Sessions”, 1965) и «Записки Ли Страсберга» (“The Lee Strasberg Notes”, 2010).

³ *Adams C. Lee Strasberg: The Imperfect Genius of the Actors Studio.*

⁴ *Сенелик Л. Ли Страсберг // Московский Художественный театр: Сто лет. Т. 2. С. 167.*

⁵ *Бутрова Т. В. Станиславский в Америке // Диалог культур: Проблема взаимодействия русского и мирового театра XX века. СПб., 1997. С. 135; Бутрова Т. В. Ли Страсберг: Опыт портрета // Западное искусство: XX век: Между Пикассо и Бергманом. СПб., 1997. С. 74–88; Бутрова Т. В. От Системы к Методу // Западное искусство: XX век: Проблема развития западного искусства XX века. С. 210–231.*

⁶ Вслед за Т. В. Бутровой такой же перевод использует Э. А. Полоцкая (см.: *Полоцкая Э. А. «Вишневый сад»: жизнь во времени. М., 2003. С. 381).*

статье «Гамлет, Страсберг и актеры: к переводу названия книги Ли Страсберга “A Dream of Passion”»¹, воспроизведем основную логику рассуждений в пользу такого выбора.

Начнем с того, что обсуждение вариантов перевода, безусловно, выходит за рамки сугубо филологических вопросов и в итоге приводит к сущностному разговору о методологии Страсберга и его вкладе в мировую театральную педагогику. Первоначально рабочее название книги



Л. Страсберг. Рисунок А. Хиршфелда. 1976

“A Dream of Passion” было, как сообщает ее редактор Е. Морфос, более прикладным: «Что такое мастерство актера: от Станиславского к Методу» (“What is Acting: From Stanislavsky to the Method”). Страсберг начинал надиктовывать книгу, намереваясь развить положения своей статьи «Мастерство актера», написанной для Британской энциклопедии, — той самой статьи 1957 года, которая появилась в новом издании прославленного научного многотомника, заменив одноименный текст Станиславского 1929 года. Но в ходе работы замысел уточнился, и возникло название, взятое из гамлетовского монолога об игре актеров, текст которого — словно во избежание недоразумений в восприятии самого названия — помещен Страсбергом в качестве эпиграфа к книге.

Думается, что смена названия произошла не случайно. Имена великого драматурга и великого реформатора сцены органично сопрягаются в сознании американского педагога.

«Пожалуй, ни одно имя — кроме Шекспира — не произносится в театре так часто» (DP, 42)², — писал Страсберг о Станиславском. И, судя по всему, он мог бы подписаться под утверждением Л. М. Леонидова, что «система Станиславского — это комментарий к наставлению Гамлета актерам. Шекспир сказал, что он требует от актера, но не сказал, как можно этого добиться. Это сделал своей “системой” Станиславский»³.

Как справедливо утверждает Е. Морфос, в процессе работы над книгой Страсберг, «исследуя природу креативности актера, пытался прийти к общим выводам о природе творческого процесса (курсив мой. — С. Ч.)» (DP, XI). Анализируя феномен художественного творчества в других ви-

¹ Черкасский С. Д. Гамлет, Страсберг и актеры: к переводу названия книги Ли Страсберга “A Dream of Passion” // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2011. № 140. С. 126–135.

² Напоминаем, что одиннадцатой и двенадцатой главах ссылки на книгу Ли Страсберга «Сочиненные чувства» мы даем в тексте в формате (DP, *), где * — номер страницы по изданию: Strassberg L. A Dream of Passion. Boston, 1978.

³ Леонид Миронович Леонидов: Сб. статей. М., 1960. С. 419.

дах искусств, беря в союзники поэтов, живописцев, философов и ученых, Страсберг приходит к выводу, что именно «эмоциональная память является источником творческого созидания в любом виде искусств» (DP, XIII). И для доказательства этого положения он не случайно в первую очередь призывает на помощь именно Шекспира. (Страсберг-практик чувствует Шекспира необычайно тонко. В статье 1941 года он дает блестящее описание актерской реформы предпринятой Шекспиром-драматургом, своего рода гимн *действенности* в драматургии Шекспира¹.)

Финальная фраза размышления Гамлета об актерском искусстве «Что ему Гекуба?», да и основные мысли монолога широко известны. Но поскольку нас интересуют размышления автора книги "A Dream of Passion", мы вынуждены пристальнее присмотреться к шекспировской лексике, а также к игре в бисер, которой вслед за английским гением вынуждены заняться его русские переводчики.

Начнем с текста Шекспира, который выбран Страсбергом в качестве эпиграфа к книге:

Is it not monstrous that this player here,
But in a fiction, in a dream of passion,
Could force his soul so to his own conceit
That from her working all his visage wanned,
Tears in his eyes, distraction in his aspect,
A broken voice, and his whole function suiting
With forms to his conceit? And all for nothing!
For Hecuba! (подчеркнуто мною. — С. Ч.)²

Вот его прозаический перевод, сделанный М. М. Морозовым (1948): «Не чудовищно ли, что этот актер в вымысле, в мечте о страсти (подчеркнуто мною. — С. Ч.) смог настолько подчинить душу собственному воображению, что под воздействием души осунулось его лицо, слезы выступили на глазах, безумие появилось в его облике, голос стал надломленным, и все его поведение (буквально: все его функции. — С. Ч.) стало соответствовать образам, созданным его воображением! И все это из-за ничего! Из-за Гекубы!»³

При абсолютной ясности высказывания конструкция шекспировского текста поэтически многомерна. То обстоятельство, что словосочетание *a dream of passion*, если его рассматривать изолированно, может быть переведено так, что слово *passion* станет подлежащим назывного предложения, или так, что оно станет дополнением, только увеличивает объем звучания основной мысли. Но это ставит переводчика перед необходимостью непростого выбора.

¹ См.: *Strasberg L. Acting and the Training of the Actor // Producing the Play. P. 130–132.*

² *Shakespeare W. The Tragedy of Hamlet Prince of Denmark. M.; Л., 1937. P. 166.*

³ *Морозов М. М. Избранные статьи и переводы. М., 1954. С. 373.*

Посмотрим, как его совершили разные (действительно очень разные и по времени своего творчества, и по духу) переводчики, — и сопоставим переводы А. И. Кронеберга, К. Р., Н. П. Карабчевского, М. Л. Лозинского, А. Д. Радловой, Б. Л. Пастернака, И. В. Пешкова. (Русское словосочетание, соответствующее английскому *a dream of passion*, подчеркнуто нами.)

Перевод А. И. Кронеберга (1844):

Не дивно ли: актер, при тени страсти,
При вымысле пустом, был в состоянье
Своим мечтам всю душу покорить;
Его лицо от силы их бледнеет...¹

Перевод К. Р. (1899):

Не возмутительно ль, что тот актер
Одним лишь вымыслом, одною мнимой страстью
Умеет так свою настроить душу,
Что, повинясь ей, лицо его бледнеет...²

Перевод Н. П. Карабчевского (1905):

Не диво ли?
Актер для вымышленной страсти нашел
Слова, почтил ее слезами, он
С нею сочетался, покорил ей голос,
Дал выражение взгляду...³

Перевод М. Л. Лозинского (1933):

Не стыдно ли, что этот вот актер
В воображенье, в вымышленной страсти
Так поднял дух свой до своей мечты,
Что от его работы стал весь бледен...⁴

Перевод А. Д. Радловой (1937):

И не чудовищно ли, что актер
Одной лишь выдумкой, лишь сном о страсти,
Так вымыслу свой подчиняет дух,
Что от его работы он бледнеет...⁵

Перевод Б. Л. Пастернака (1940):

Не страшно ль, что актер проезжий этот
В фантазии, для сочиненных чувств,

¹ Шекспир У. «Гамлет» в русских переводах XIX–XX вв. М., 1994. С. 227.

² Шекспир У. Гамлет: Антология русских переводов, 1883–1917. М., 2006. С. 165.

³ Карабчевский Н. Приподнятая занавеса. СПб., 1905. С. 349–350.

⁴ Шекспир У. Полное собрание сочинений: В 8 т. М., 1960. Т. 6. С. 66.

⁵ Шекспир У. «Гамлет» в русских переводах XIX–XX вв. С. 551.

Так подчинил мечте свое сознание,
Что сходит кровь со щек его...¹

Перевод И. В. Пешкова (2002):

Ну не чудовищно ли? Ведь сейчас актер
Литературным описанием страсти
Заставил душу все представить остро:
От этого его лицо бледнеет...²

Выпишем переводы интересующего нас словосочетания *a dream of passion* отдельно. Если оценивать их как назывное предложение, то в половине случаев встречается перевод слова *passion* (страсть) как подлежащего: мнимая страсть, вымышленная страсть, вымышленная страсть, сочиненные чувства; а в другой половине — как дополнения: мечта о страсти, тьнь страсти, сон о страсти, описание страсти.

Естественно, каждый из переводчиков делал перевод строк «Гамлета», стараясь донести до читателя объем шекспировской мысли, акцентировать главное для Шекспира. Наша же задача, если можно так сказать, «двухуровневая» — переводя Шекспира, необходимо разгадать, что именно было дорого Страсбергу, почему именно это словосочетание он вынес в заглавие своей главной книги. Зачем ему понадобилось изменить первоначальное название — конкретное и ясное — на поэтический образ Шекспира столь многозначный, что для его уяснения даже на английском приходится напоминать читателю восемь строк гамлетовской речи?

В уже упомянутой программной статье «Актерское искусство и воспитание актера» Страсберг писал: «Мы привыкли цитировать гамлетовские советы актерам как общее универсальное изложение того, чем является актерская профессия. Неужели Шекспир, который минутой позже будет осуждать “играющих дураков” за то, что они “говорят больше, чем для них написано... в какой-нибудь момент, существенный для хода пьесы”, остановил действие только для того, чтобы порассуждать об актерском искусстве? И да, и нет. Цель гамлетовского высказывания не в отвлеченных утверждениях. Это была пламенная речь протагониста в защиту развития современной актерской игры. Это была пропаганда нового театра и нового способа существования актера»³.

Страсберг обращается к свидетельству историка театра: «Совет Гамлета актерам перед исполнением его пьесы давал Шекспиру естественную возможность отозваться о конкурентах “слуг лорда-камергера” (труппы Шекспира), и он воспользовался ею для утверждения принципов своего

¹ Шекспир У. «Гамлет» в русских переводах XIX–XX вв. С. 67–68.

² Шекспир У. Гамлет = Hamlet: (В поисках подлинника) / Пер., подгот. текста ориг., коммент. и вввод. ст. И. В. Пешкова. М., 2003. Также: URL: http://lib.ru/SHAKESPEARE/shks_hamlet16.txt html (дата обращения 23.10.2015).

³ Strasberg L. Acting and the Training of the Actor // Producing the Play. P. 129.

театра и для едва прикрытой атаки на главу соперников Аллена¹ и его гипертрофические методы игры»².

Но если Шекспир — согласно логике Страсберга — останавливает действие пьесы не просто чтобы «порассуждать» устами Гамлета о сущности актерской профессии, а для того, чтобы дать решительный бой своим творческим соперникам, то, значит, есть все основания предположить, что и сам Страсберг вынес шекспировскую строку в название своей книги не просто чтобы украсить обложку красивой цитатой. Даже названием книги он утверждает то, что было сутью его театральной веры, предметом его почти полувековых исследований и объектом споров с оппонентами, — творчество актера невозможно без вторичных (воспроизведенных) чувств, без опоры на эмоциональную память.

Стоит вспомнить фундаментальное определение Страсберга, пришедшее к нему — через уроки актерского мастерства в Лабораторном театре Болеславского — от самого Станиславского: «Суть актерского дара, то, что мы ищем для определения наличия актерской одаренности, — это способность отвечать на воображаемый раздражитель» (DP, 71). Не об этом ли писал Пушкин: «Над вымыслом слезами обольюсь»? В своей книге Страсберг называет это драгоценное свойство эмоциональной памятью, Станиславский в «Работе актера над собой» — памятью чувств, аффективной памятью.

Всестороннее рассмотрение механизмов эмоциональной памяти, изучение способов ее активизации и развития, исследование методов ее применения в творчестве актера не только являются одной из главных тем книги Страсберга, но и сквозной линией его исследований на протяжении всей жизни. Используя язык системы Станиславского, можно сказать, что сверхзадача педагогического творчества Страсберга направлена на *эмоциональную память, память чувств*. И это необходимо помнить при переводе шекспировской строчки заглавия итоговой книги Страсберга.

Представляется, что в переводе “A Dream of Passion” как «Страстная мечта» (пер. Л. Сенелика) теряется этот столь важный смысл вторичности, производности страстей и чувств актера от исходного импульса, даваемого ситуацией, пьесой, режиссерским заданием. Невыигрышно для названия книги Страсберга и словосочетание «вымышленная страсть», которое, как мы видели, чаще всего встречается в переводах текста пьесы. В отрыве от контекста шекспировской фразы такое название для неподготовленного читателя может иметь значение фальшивой, придуманной страсти. Производное от него — «Вымысел страсти» (пер. Т. Бутро-

¹ Эдуард Аллен (Edward Alleyn 1566–1626) — известнейший английский актер елизаветинского театра и совладелец развлекательного бизнеса, который объединял несколько театров и зверинец. В 1600 году Аллен и его партнер Хенслоу построили для труппы «слуг лорда-адмирала» театр «Фортуна», который составил конкуренцию шекспировскому «Глобусу».

² Harrison G. B. Shakespeare under Elizabeth. NY: H. Holt and Company, 1933. P. 273. Цит. по: *Strasberg L. Acting and the Training of the Actor // Producing the Play*. P. 129.

вой), безусловно, подкупает наибольшей дословной близостью к "A Dream of Passion", но смущает тем, что фокусирует внимание на *вымысле*, оставляя в тени *страсть-чувство*, столь важное в концепции Страсберга.

Вариант Б. Л. Пастернака хорош тем, что в названии «Сочиненные чувства» невольно ощущается некоторое внутреннее противоречие, конфликтность между тем, что должно быть сиюминутно и искренне, — *чувствами* и их созданием по предварительному умыслу — *сочинением*. Это название словно содержит суть парадокса об актере, проблематику актерского творчества. Конечно, обращает на себя внимание, что наиболее точный перевод *passion* как *страсть* заменен на *чувства*. Здесь, безусловно, Пастернак позволяет себе большую поэтическую свободу, чем кто-либо из переводчиков, что невольно смущает при обсуждении такого варианта названия книги.

Однако есть основание предполагать, что перевод Бориса Пастернака мог бы понравиться... самому Ли Страсбергу. Ведь он не без удовольствия приводит в книге слова своего соратника по театру «Груп» Гарольда Клёрмана, называвшего Страсберга «фанатиком подлинных эмоций (курсив мой — С. Ч.)» (DP, 82). И если учесть, что *emotion* и *passion* часто трактуются как синонимы, то, может быть, Страсберг и согласился бы с переводом гениального русского поэта, доведись ему прочесть обратный перевод строчки Пастернака на английский.

Выбор русского перевода названия книги Страсберга представляется первым и немаловажным шагом на пути изучения педагогического наследия мастера. Рамачарака, книги которого существенно повлияли на формирование системы Станиславского, писал, что «уму трудно организовать себя вокруг идеи до тех пор, пока идея не выражена в словах»¹. И, как утверждает семиотика, слова, даже несовершенные, не только описывают или называют, они *создают идеи*. Важно, чтобы русское название книги Страсберга отражало *идеи* одного из крупнейших театральных педагогов XX века.

Поэтому мы предлагаем использовать именно пастернаковский перевод текста «Гамлета» как менее буквальный, но более близкий по духу проблематике книги Страсберга и переводить "A Dream of Passion" как «Сочиненные чувства»².

Наше дальнейшее рассмотрение Метода будет основано на его авторском изложении именно в этой книге, частично дополненной записями занятий Страсберга, собранными Р. Хетмоном и Л. Коэн в изданиях «Страсберг в Актерской студии» и «Записки Ли Страсберга». Поэтому скажем несколько слов о структуре книги Страсберга.

¹ *Ramacharaka. A Series of Lessons in Raja Yoga.* Chicago: The Yogi Publication Society, 1906. P. 269.

² Такой перевод названия книги Страсберга был поддержан в ходе научного обсуждения, устроенного по инициативе автора в августе 2010 года, в котором согласились принять участие ведущие специалисты по английскому и американскому театру И. В. Ступников, И. С. Цимбал и Н. А. Штейнберг. Запись обсуждения в архиве автора.

Книга «Сочиненные чувства» строится по хронологическому принципу. Но это ни в коем случае не автобиография — ее автор замечает, что органически не способен писать в этом жанре. Страсберг пишет об истории идеи — недаром книга имеет подзаголовок «Развитие Метода», — и, хотя слово «путешествие» повторяется в названии четырех глав, это путешествие не самого Страсберга, а «жизнь и приключения» его излюбленной идеи, это история совершенствования мастерства актера.

В первой главе «Начало моего пути: поиски и открытия» Страсберг пишет о зрительских впечатлениях, определивших его пристрастия в искусстве, его театральную веру. Это своеобразная «база данных» о мастерстве актера, из которой впоследствии он будет черпать примеры для своих собственных исследований и выводов, в чем мы уже имели возможность убедиться, воспроизводя рассказы Страсберга о Бен-Ами, Дузе или Грассо в третьей части этой книги.

Вторая глава «Станиславский в поисках Системы» посвящена анализу творческих поисков руководителя МХТ. Третья, «Американский Лабораторный театр», содержит извлечение из давних студенческих дневников Страсберга, записей лекций Болеславского и уроков Успенской (упражнения на аффективную память, воображение, упражнение «звери»), равно как и суждения зрелого мастера о педагогических принципах его учителей.

Четвертая глава «Путешествие продолжается: I. Открытия в театре "Груп"» связана с опытом применения положений системы (импровизации-этюды, проблемы «высокой театральности») и первыми попытками модификации системы Станиславского в практике Страсберга. Пятая глава «Путешествие продолжается: II. Актерская студия и частные классы» посвящена основным методическим открытиям Страсберга периода 1950–1960-х годов и разработке вопросов достижения релаксации, воспитания навыков концентрации внимания и аффективной памяти.

Шестая, самая большая, глава «Плоды путешествия: методики обучения актера» является попыткой систематизировать главное из накопленного за полвека в педагогике и сформулировать *методическую последовательность упражнений* в обучении актера.

И, наконец, последняя, седьмая глава «Метод и нереалистические стили: Арто, Гротовский, Брехт» является ответом тем, кто пытается сузить возможности актеров Метода до исполнения лишь натуралистических пьес. Здесь Страсберг, привлекая положения теории эмоций Джеймса-Ланге, анализирует основы актерской психотехники в психологическом и в игровом театре.

В своей не такой уж большой по размеру книге Страсберг успевает уделить внимание почти всем основным вопросам психотехники актера. Но кроме того, ее важнейшей сквозной темой является тема *педагогической преемственности*. Страсберг постоянно опирается на опыт мирового и, в особенности, русского театра: на страницах книги можно найти многочисленные отсылки к творчеству Болеславского, Вахтангова, Мейерхольда и, конечно же, Станиславского. Именно с создателем Системы

Страсберг и ведет свой нескончаемый и столь содержательный диалог. При этом, подчеркивая, где только можно, преемственность гению русского театра, Страсберг самостоятелен в своих суждениях и при необходимости ясно и просто пишет о своем несогласии со Станиславским. Именно эти страницы книги представляют особый интерес для нашего исследования, и остается только пожалеть, что в окончательную редакцию книги не вошла глава о соотношении системы Станиславского и Метода, которая хранится в архиве Страсберга¹.

Вероятно, Страсбергу так легко и естественно подчеркивать свою преемственность предыдущим театральным мыслителям потому, что он воспринимает театральную педагогику как единый действенный, развивающийся процесс, а себя осознает его частью. «Мастерство актера, — писал Страсберг еще в 1941 году, — имеет объективную историю, свой путь совершенствования и развития. <...> За те элементы актерской игры, которые сегодня нам кажутся само собой разумеющимися, кто-то должен был бороться, сражаться, жаждать их»². И режиссер-педагог приглашает читателя проследить за этой страстной борьбой. Многие страницы книги Страсберга пронизаны полемикой с его театральными оппонентами — иногда названными прямо, иногда подразумеваемыми.

Позитивная убежденность Страсберга в «поступательности» развития актерского мастерства, в формировании на наших глазах науки об актере во многом созвучна мыслям Станиславского, живо чувствовавшего свою связь как с предыдущими мастерами российского и мирового театра, так и с будущими поколениями. Подтвердим это от противного, приведя реплику Станиславского, пронизанную болью от нарушения такой преемственности. «В чем же тогда роль каждого, и моя в том числе — учителя, — если опыт одного в этой области ничему не учит другого? — обращался Константин Сергеевич к студийцам Оперной студии. — Мы наблюдаем во всех отраслях науки, техники, медицины, как опыт одних становится преемственной, наследственной ценностью следующих поколений. Только в искусстве, да, пожалуй, в самой жизни люди не желают принимать опыта близких людей, любовно предупреждающих о заблуждениях и иллюзиях...»³.

Еще раз обратим внимание на то, как часто повторяется в названии глав книги слово «путешествие». Страсберг не стремится преподнести свою методику, что называется, на блюдечке. Для него важно, чтобы читатель прошел с ним путь, полный сомнений и открытий, чтобы не просто принял на веру *результат*, а уяснил последовательность *процесса исследования*.

Отправимся и мы в это непростое путешествие-исследование. При этом в центре нашего дальнейшего анализа будут три кита театральной

¹ См.: *Strasberg L. A Dream of Passion. Unpublished original manuscript // Lee Strasberg Archive at LSTFI, New York.*

² *Strasberg L. Acting and the Training of the Actor // Producing the Play. P. 128–129.*

³ *Антарова К. Е. Беседы К. С. Станиславского в Студии Большого театра в 1918–1922 гг. С. 43.*

педагогике Страсберга: релаксация, импровизация и аффективная память. Попробуем проанализировать их по порядку, при этом для воссоздания содержания уроков Страсберга не побоимся, где это необходимо, привести достаточно подробные примеры.

Релаксация и многообразие психофизических подходов к ее достижению

Повторим актерскую байку, вынесенную эпиграфом к этой части нашей книги. Ее рассказал Страсбергу сам Лютер Адлер, когда через несколько лет после закрытия театра «Груп» они случайно встретились на улице. И хотя бывшие соратники уже давно не работали вместе, похоже, что уроки режиссера-педагога достаточно основательно засели в сознании его актера. И так, Адлеру приснилось, что он умер. Подходит он к воротам в Рай, а навстречу ему — сам Ли Страсберг. Взял он Адлера за руку, медленно приподнял ее, а потом и говорит с сожалением: «Нет, слишком напряжена...»¹.

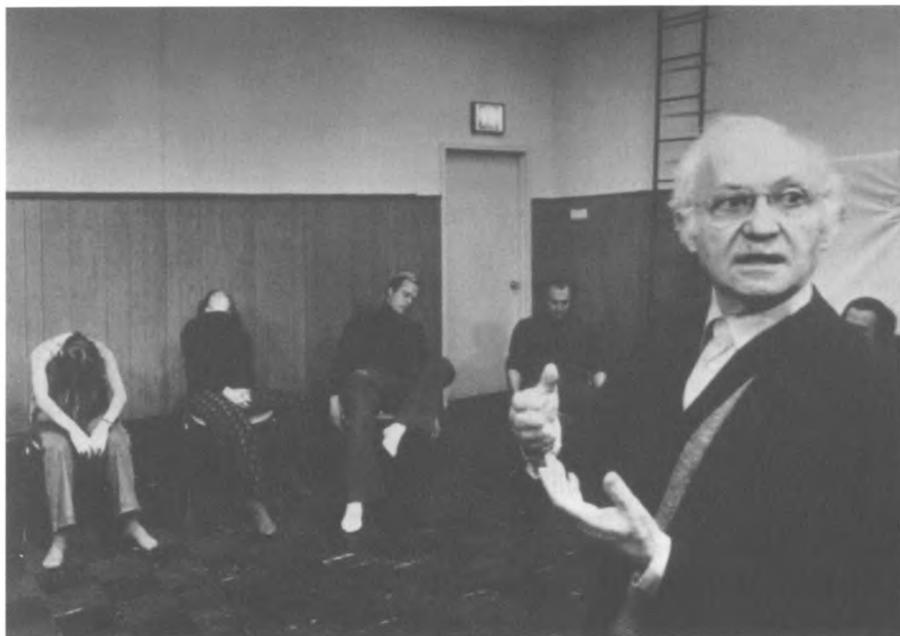
И действительно, Страсберг был уверен, что актер не сможет обрести блаженство подлинного творческого процесса, если его тело не свободно, если он не избавился от излишнего мускульного и психологического напряжения. А потому каждое занятие со студентами или актерами он неизменно начинал с упражнений на релаксацию (*relaxation*). Ведь нервно-мышечное напряжение затрудняет естественное функционирование мысли, ощущений и эмоций и не дает возможности выразить их. Это объективное положение человеческой психофизиологии Страсберг иллюстрирует наглядным примером, взятым из Станиславского. Попробуйте, предлагает он студентам, поднять тяжелый предмет, например, приподнять край фортепиано и при этом перемножить два числа. Арифметическое действие, которое в обычных условиях не составит труда, окажется почти невыполнимым. А перенапряжение голосовых связок лишит возможности спеть даже простую мелодию (DP, 125)².

Поэтому вполне естественно, что релаксация (и физическая, и умственная) для актера так же необходима, как «настройка скрипки или фортепиано. Ведь если музыкант будет действовать правильно (буквально: посылать правильные команды. — С. Ч.), а инструмент не настроен, удовлетворительного результата не получится» (DP, 125).

Рассмотрим, какие первые шаги по достижению состояния релаксации предлагает Страсберг. Базовое упражнение по освобождению мышц актер Метода выполняет, расположившись на стуле. Этот стул должен быть не слишком удобным, но таким, чтобы, сидя на нем, можно было и заснуть — как в поезде или в автобусе. Актер садится, проверяет из-

¹ См.: Hull L. *Strasberg's Method As Taught by Lorrie Hull*. P. 32.

² Для сравнения см.: *Станиславский К. С. Собрание сочинений*: В 9 т. Т. 2. С. 185–186.



Л. Страсберг ведет упражнение на релаксацию. Институт Страсберга, 1976

лишнее напряжение в различных частях своего тела. Нужно не просто вытянуться и найти удобное положение — необходимо последовательно проверить все зоны своего тела на наличие излишнего напряжения. При этом не стоит путать удобство и релаксацию: ведь можно сидеть удобно, но при этом не быть расслабленным; а можно сидеть неудобно, но при этом иметь свободные мышцы. (Часто то, что мы считаем удобным, есть лишь привычное положение тела, сопровождаемое постоянным зажимом.)

Далее актер начинает слегка двигать отдельными частями тела, приказывая мышцам и нервам расслабиться. Без этого легкого движения мысленная команда может ни к чему не привести, именно это «подсказывающее» движение соединяет мозг и части тела, которым, при соответствующем навыке, предстоит потом, на сцене, повиноваться актеру уже без какого-либо движения-подсказки. Таким образом, в релаксационном тренинге втренировывается отзывчивость тела на мысленные приказы о раскрепощении, которые должны непрерывно и почти автоматически посылаются актером. Ведь, как говорил Станиславский, «невидимый для зрителя акт борьбы с напряжением на сцене постоянен»¹.

Страсберг подчеркивает, что при непрерывном упражнении физическая релаксация достигается сравнительно легко, а вот ментальная (mental), т. е. внутренняя (происходящая в сознании) релаксация — гораздо труднее. Поэтому на основе многолетней практики Страсберг

¹ Станиславский репетирует. С. 151.

выделил **группы мышц лица, которые отвечают за внутреннее, ментальное напряжение**. К этим наиболее частым областям излишнего напряжения относятся следующие зоны.

Во-первых, голубые *вены на висках*. Часто приходится наблюдать, как в момент внутреннего напряжения человек, даже не задумываясь об этом, начинает массировать виски и брови. Конечно же, на сцене актер будет лишен такой возможности. Поэтому необходимо научиться сбрасывать напряжение — для этого, предлагает Страсберг, надо «почувствовать, как энергия сочится, вытекает из указанной зоны» (DP, 127). Это может показаться непростым, но, по утверждению педагога, достигается сравнительно легко (попутно обратим внимание, что при описании перетекающей энергии — праны Страсберг, безусловно, использует йогическую лексику, унаследованную им от его учителей из Первой студии).

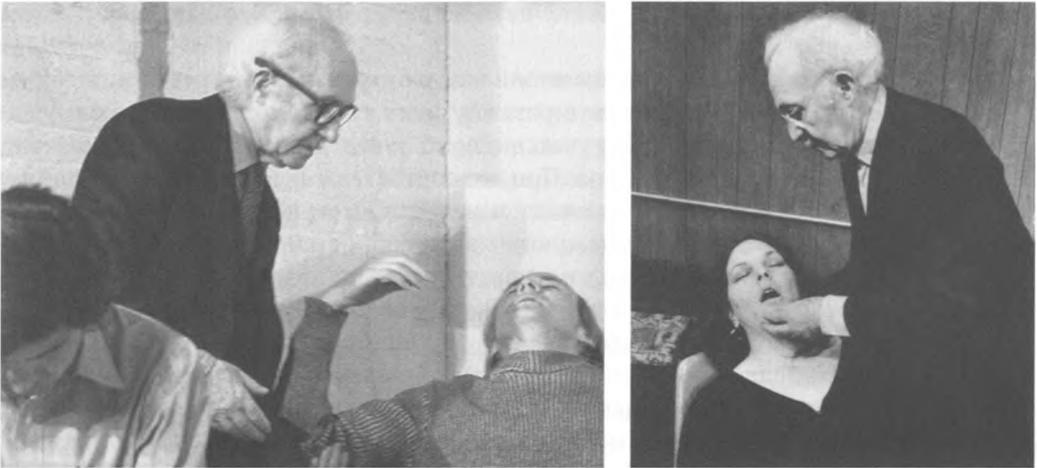
Во-вторых, *область от переносицы до век*. Эта зона перенапрягается, потому что все время находится в работе. Сами веки периодически избавляются от излишнего напряжения за счет мигания — этот эффект заметен, когда в момент смущения или удивления человек начинает мигать чаще обычного. А для достижения релаксации всей этой зоны необходимо полузакрывать глаза, словно вы отходите ко сну, и дать возможность энергии вытечь из области перенапряжения.

Третьей зоной являются *мышцы по краям носа*, ведущие вниз до рта и подбородка. Это наиболее часто работающие и тренированные мышцы человеческого организма, а потому склонные к перенапряжению. Они напрямую связаны с мозгом и процессом перевода интеллектуальной энергии в словесное выражение через речь. Процесс этот столь автоматизирован, что мышцы готовы к вербализации внутренних образов, даже когда человек и не собирается говорить. Чтобы ослабить напряжение, рекомендуется сделать ряд непривычных движений челюстью, перекашивая ее, словно человек зевает или пьян.

Особенно стоит обратить внимание на *зажимы подбородка*. Иной раз бывает невозможно даже сдвинуть подбородок человека с места. Актер может открыть рот, но подбородок зажат, как и прежде. Добавляет закрепощение и подвижный язык, совершающий быстрые самопроизвольные движения, о которых актер порой даже не догадывается. С этим зажимом бывает не так-то просто справиться, иногда помогает надавливание большим пальцем под подбородок¹.

Четвертой и основной зоной напряжения является *задняя часть шеи*. Напряженные мышцы и нервы, идущие через широкие плечи к узкой задней части шеи и черепа, могут создавать «бутылочное горлышко» напряжения, от которого очень трудно избавиться. Попытка массажа иногда вызывает острую боль, и мышцы, обычно способные удерживать

¹ Эти выводы о важности и сложности расслабления нижней челюсти совпадают с позицией практиков метода Фельденкрайза. Подробнее см.: *Feldenkrais M. Awareness Through Movement*. NY: Arkana, 1972. P. 68–69.



Л. Страсберг ведет упражнение на релаксацию. Институт Страсберга, 1976

большую нагрузку, вдруг откликаются болью при малейшем внешнем усилии расслабить их. Тогда, медленно двигая шею актера в разных направлениях, можно помочь ему найти конкретные места перенапряжения. После того как актер локализовал точки зажима с посторонней помощью, устранить их самостоятельным усилием воли оказывается гораздо проще.

Позднее, в работах 1960–1970-х годов, к этим типичным областям перенапряжения Страсберг добавил еще и *зону мышц и нервов верхней и нижней части спины*. Именно здесь, по открытиям современной психологии, мускулы хранят память наиболее сильного эмоционального опыта, часто драматического. Без раскрепощения этих мышц эмоции не могут освободиться и быть выраженными полностью.

Страсберг обращает внимание, что во время упражнений на релаксацию студент часто сталкивается с приливом эмоций, словно поднимающимся из него. Порой это пугает и препятствует выполнению упражнения по раскрепощению. Ведь первым автоматическим импульсом актера бывает попытка остановить возникающую эмоцию, не дать ей выразиться в физическом проявлении. (Что делать, это — следствие социальной обусловленности нашего поведения.) Однако, напротив, актер должен дать эмоции возможность выразить себя. В упражнении это достигается, если позволить себе издать прямо из груди легко и спокойно вибрирующий звук: «Ааааааааа...», — и эмоция найдет выход, выразится через этот звук. «Но при этом надо продолжать движения по раскрепощению, иначе звук станет облегчением напряжения [relief], а не избавлением от него [release]. И привычка вмешиваться и не выражать себя укрепитя, а не устранится» (DP, 129).

Если вышеописанная процедура не высвобождает эмоциональные переживания, а, наоборот, препятствует релаксации, актер может издать

резкий, активный взрывной звук из груди: «Ха!» Это дает выход более сильным эмоциям.

Начинающие делать вышеописанные упражнения на релаксацию чаще всего не могут определить разницу между напряженным и расслабленным состоянием. Этому учатся с помощью педагога, который проверяет напряжение мышц актера. При его содействии актер все точнее и точнее понимает и чувствует разницу между зажимом и свободой в своем теле. Хотя с развитием релаксационных способностей порой возникает и обратный эффект — актер начинает преувеличивать размер собственной зажатости просто за счет того, что стал сознательнее контролировать себя и заботиться о расслаблении.

Разбирая в своей книге основные области перенапряжения, Страсберг дает первые рекомендации по расслаблению каждой из них. Дальнейшие примеры и методики могут быть найдены в записях сессий в Актерской студии, а также в учебном пособии Л. Халл, его ученицы и впоследствии педагога Метода¹. Анализ педагогической практики Страсберга показывает, насколько серьезно относился он к вопросам раскрепощения. Иной раз, планируя поработать над сценой из пьесы, Страсберг так и не доходил до нее, увязнув в проблемах по релаксации тела студента или актера, необходимой настройке их инструмента, всерьез полагая, что пытаться сыграть сцену на расстроенном инструменте невозможно. В этой требовательности есть что-то от максималистского «не верю!» Станиславского, порой также прерывавшего актера в первый момент выхода на сцену.

Все описанные занятия по релаксации проводятся индивидуально или в небольших группах. С каждым актером — подолгу. Даже беглое знакомство с релаксационными методиками Страсберга заставляет перепроверить ставшую сегодня уже привычной, а порой и единственной системой групповых тренингов в российской театральной школе, когда в течение полуторачасового занятия педагог может уделить непосредственному взаимодействию с телом каждого студента лишь несколько минут. Конечно, мы не умаляем роль и значение групповых тренингов. Но практика Страсберга ставит вопрос об индивидуальных релаксационных занятиях. Мы привыкли к необходимости индивидуальных занятий по речи, по вокалу. Но индивидуальных занятий, чтобы познать свое тело, чтобы научиться базовым навыкам релаксации в соответствии с требованиями Станиславского, в расписаниях отечественных театральных учебных заведений нет. Хотя во многих зарубежных театральных школах индивидуальные навыки снятия напряжения мышц приобретаются студентами именно во время индивидуальных занятий по технике Александра и прочим техникам телесно-ориентированной психотерапии². Таким об-

¹ См.: Strasberg at the Actors Studio. P. 88–94; Hull L. Strasberg's Method As Taught by Lorrie Hull. P. 21–32.

² Метод австралийского актера Ф. Матиаса Александра (Frederick Matthias Alexander, 1869–1955) получил мировое распространение. Он основывается на сознательной коррекции неправильного использования мышц тела (в первую очередь неверного положение головы и шеи)

разом, тренинг не только выделен в отдельный предмет, но и является индивидуальным занятием.

Страсберг подчеркивает роль *осознанности* проведения релаксационных упражнений на каждом их этапе. Ничто не должно делаться механически, формально. Награда, которую актер получит за долгие и упорные занятия релаксацией, велика. Она — в возможности выразить свой внутренний мир. Ведь слишком часто актер глубоко проживает и тонко чувствует изнутри, но напряжения тела не дают возможности выявить это, и зритель, даже не подозревая о богатстве души исполнителя, видит лишь привычные штампы невыразительности (*habits of non-expression*).

Такая постановка проблемы — беспрепятственного выражения правды интенсивных внутренних чувств актера — принадлежит Страсбергу. Безусловно, упражнения на релаксацию, бывшие нормой в Первой студии МХТ и переданные Болеславским и Успенской ученикам Лабораторного театра, входили и в ежедневные занятия актеров театра «Групп». Но, как утверждает Страсберг, только в период своей работы в Актерской студии он осознал, что «актер может испытывать чувства, но при этом не быть способным выразить их» (DP, 94). Именно в Актерской студии и частных классах, где педагогика была нацелена на индивидуальное обучение, эта проблема была осознана как одна из центральных в мастерстве актера.

Шекспировский Гамлет, которого вновь вспоминает Страсберг, поражен способности актера «заставить свою душу страдать по собственному вымыслу, по собственной прихоти... из-за ничего, из-за Гекубы!» и задавался вопросом: «Что б сделал он, когда б имел мотив и повод [the motive and the cue] для страсти, как я!»¹ Английское *cue* переводится и как мотив, и как повод, и как театральная реплика. А сегодняшний компьютерный словарь расширяет значения слова *cue* до значения, обретающего смысл, особенно точный в силу своего конкретно-прикладного значения. *Cue* — это команда вызова.

Так вот, Страсберг цитирует Жака Копо, называвшего неспособность актера найти такую «команду вызова страсти» «актерской борьбой с собственным я». И настаивает, что до него никто в истории театра не отдавал себе отчета, что актер может «бороться со своим я», может даже найти «программу запуска страсти», но при этом может оказаться неспособным *выразить ее!* (DP, 94)

Природу этого болезненного разрыва Страсберг справедливо видит в тех привычках повседневного поведения — штампах выразительности (*habits of expression*), которые возникают в человеке на протяжении всей его жизни. Социальный индивидуум приучается выражать свои чувства

и учит обращать внимание на то, как мы управляем своим телом при самых обычных видах деятельности. Во многих странах мира действуют Общества педагогов техники Александра (см.: <http://www.alexandertechnique.com>).

¹ Гамлет. Акт 2, сцена 2. Подстрочный перевод автора исследования

и эмоции не в соответствии с причиной, характером и силой внутренних эмоциональных откликов, а в соответствии с тем, что позволяет общество или его окружение. И речевая и двигательная «манерность» (*manipulism*), которую педагоги, проводящие прослушивание абитуриентов, воспринимают как ломание или наигрыш, является естественно-привычным (но отнюдь не естественным по сути!) способом выражения внутреннего мира (порой даже богатого и полного внутренних страстей) кандидата в актеры. Вильгельм Райх, а вслед за ним и Александр Лоуэн¹ связывают такие паттерны поведения² (в театре — штампы выразительности) с «броней характера», и благодаря учебным пособиям Л. В. Грачевой о теории и практике актерского тренинга этот термин стал не только знакомым, но и используемым в российской театральной педагогике³.

Многие страницы «Сочиненных чувств» посвящены примерам борьбы с такого рода «броней характера», со штампами выразительных средств, с актерской манерностью. Способы преодоления этих актерских проблем позволяют Ш. Карнике заметить, что «взгляды Страсберга предлагают терапевтический подход к актерским проблемам: чтобы освободить средства выразительности, желающий играть на сцене должен осознать и переступить блоки, вскрыть в душе вытесненное из сознания»⁴.

Но если американский театровед негативно относится к этой «терапевтической» составляющей методов Страсберга, видя в этом примесь психоанализа, то нам представляется, что для отечественной театральной педагогики чрезвычайно важно познакомиться с «историями болезни» различных актеров и предложениями Страсберга по их «врачеванию». Ценность приводимых примеров — в индивидуализированной конкретности каждого случая (за точными описаниями встает конкретный актер или актриса со своими проблемами; кажется, знающие люди из Актерской студии или историки американского театра могли бы даже легко угадать, о ком идет речь) и вместе с тем в точной градации и типологизации актерских психологических зажимов, проводимой острым глазом педагога. Вот несколько таких примеров из «Сочиненных чувств» с классификацией подмеченных актерских проблем и способов их решения, сформулированных Страсбергом:

¹ Вильгельм Райх (Wilhelm Reich, 1897–1957) — выдающийся австрийский психоаналитик и мыслитель, основатель телесно-ориентированной психотерапии (ТОП); Александр Лоуэн (Alexander Lowen, 1910–2008) — известный американский психоаналитик, один из основателей биоэнергетического анализа.

² Паттерн (англ. pattern от лат. patronus — модель, образец для подражания, шаблон, стиль), в психологии — набор стереотипных поведенческих реакций или последовательностей действия.

³ «Броня характера» — совокупности защитных механизмов, которые блокируют переживание той или иной эмоции, она существует не только на уровне психики, но и на уровне тела, где проявляется в постоянном мышечном напряжении — «зажимах». См.: Грачева Л. В. Тренинг внутренней свободы. Актуализация творческого потенциала. СПб., 2003. С. 6, 25; Грачева Л. В. Актерский тренинг: Теория и практика. СПб., 2003. С. 18.

⁴ Carnicke S. Stanislavsky in Focus. 2nd ed. P. 161.

1. Снятие моторных зажимов через временное ограничение подвижности актера. Страсберг рассказывает о талантливой и прекрасно сложенной актрисе, руки которой были в непрерывном суетливо-мелком движении, с которым ни ей, ни режиссерам не удавалось справиться. И тогда на одной из репетиций ее руки были по указанию Страсберга привязаны к колонне, на которую опирался балкон зала. Это ограничило бесконтрольное трепетание ее рук, заставило помнить о них. Лишь когда внутренний импульс оказался достаточно силен, актриса, забыв о запрете, одним широким движением порвала контролирующую нить, и ее жест был действительно необходимым и полным выразительности (DP, 96).

Этот прием, восходящий к работе Станиславского по ограничению средств внешней выразительности (метод «безжестия» в «Месяце в деревне» 1909 года; актеры, сидящие на руках), успешно используется театральными педагогами и сегодня. Пожалуй, до своего радикального применения он доведен в сцене репетиции монолога Жанны д'Арк в фильме «Начало», где режиссер приказывает принести топор, чтобы «отрубить руки» начинающей актрисе (ее играет И. Чурикова), не знающей, куда их деть.

2. Освобождение актера через анализ психотравматического опыта, послужившего причиной мышечного закрепощения. Иногда невозможно избавить актера от зажима, а как следствие — и от штампов выражения, не проанализировав его жизненный опыт, не добравшись до конкретного случая, который обусловил появление бессознательной привычки. Вот один из примеров.

Актриса, сделавшая карьеру на радио и работавшая со Страсбергом в Актерской студии, испытывала необычные сложности при релаксации. При общем прогрессе в выполнении релаксационных упражнений ей очень трудно давалось освобождение задних мышц шеи — впрочем, это зона излишнего внутреннего напряжения для очень многих. Когда Страсберг попытался помочь ей откинуть голову достаточно далеко назад, чтобы опереть ее на спинку стула и расслабить напряженные мышцы, актриса пожаловалась, что из-за артрита не может сделать этого и что если она отклоняет голову назад, то испытывает острую боль в шее. Чтобы исследовать проблему, Страсберг, поддерживая ее шею, стал поощрять актрису расслабиться и доверить голову его руке. Педагог просил предупредить его, если начнутся болевые ощущения. Когда актриса добилась вполне приличного расслабления (кроме, опять же, мышц шеи), педагог стал медленно двигать ее голову назад — по паре сантиметров за движение, ожидая, когда актриса сообщит о первом признаке появившейся боли. Так сантиметр за сантиметром голова в конце концов достигла спинки стула, а испытываемая так и не почувствовала никаких ожидаемых ею признаков боли. Но она утверждала, что не могла свободно пошевелить этой частью тела с самого раннего детства!

Дальнейшие расспросы привели к неожиданному признанию актрисы. «Будучи ребенком она спала вместе со старшей сестрой в одной постели

и много вертелась. И тогда сестра пригрозила убить ее, если она не будет лежать неподвижно. С тех пор девочка выработала способность к неподвижности, даже окоченелости тела, которая неизбежно сосредоточилась именно в шее. Она призналась далее, что, хотя доктор осмотрел ее и определил начальные признаки артрита, причин для таких острых болей, на которые она жаловалась, найдено не было. Очевидно, и напряжение, и боли были результатом выработанного условного рефлекса. Раскрепощение этих областей оказалось принципиально необходимым для ее освобождения от напряжения и манерности, которые препятствовали ее свободному выражению себя на сцене» (DP, 97).

3. «**Оппозиционная установка**». Следующий тип актерских проблем связан с тем, что Страсберг называет «оппозиционной установкой» (DP, 97).

В процессе выполнения упражнений на релаксацию, когда актер кажется вполне расслабленным, педагог часто пытается проверить подлинность освобождения мышц. Для этого он поднимает руку актера за кисть. Если актер действительно раскрепощен, то в тот момент, когда педагог отпускает кисть, рука падает естественным образом. А если мышцы руки были напряжены, она остается висеть в воздухе. Тут актер понимает, что рука должна была бы упасть, и опускает ее вниз механически. Однако он прекрасно отдает себе отчет в том, что *имитирует* расслабление. Так происходит обычно.

«У некоторых же людей, даже если все их тело начинает расслабляться, — рассказывает Страсберг, — как только я подымаю руку за кисть и пытаюсь отпустить ее — рука замирает, хотя нет никаких признаков нежелания дать ей опуститься. Я обнаружил, что это обычно означает врожденный или выработанный условный рефлекс на сопротивление всему, что ни потребуют. Возникло ли у человека желание сделать что-либо или ему приказано сделать это — первой реакцией его инструмента (его тела), первым ответом его желанию будет отказ» (DP, 98).

Страсберг не предлагает единого метода искоренения этой актерской проблемы, полагаясь, пожалуй, на опыт и интуицию педагога в каждом конкретном случае. Важнее другое: педагог предупрежден о типе актерской проблемы — значит, вооружен.

Вот конкретный пример. Страсберг описывает работу с актрисой, успешно работавшей над освобождением мышц, но все еще не справлявшейся с излишним напряжением, которое проявлялось как при релаксационных упражнениях, так и при игре на сцене. Во время одного из таких упражнений педагог приподнял ее руку — чувствовалось некоторое напряжение и присутствие «оппозиционной установки». «Я сказал ей, — продолжает Страсберг, — что она все еще напряжена, ожидая, что она сделает попытку расслабить мышцы. Она не отвечала. Я повторил свое замечание и, чтобы убедиться, что она слышала и может ответить мне, слегка стукнул ее по руке. Она мгновенно расслабила нужную область. Что-то заставило меня спросить: “Вас наказывали в детстве?”

Она ответила: “Да”.

— Часто?

— Да.

— И, несмотря на это, вы были очень упрямой?

— Да.

Это позволило объяснить и степень напряженности актрисы, и ригидность мышц ее шеи и спины во время релаксационных упражнений¹. По мнению некоторых психиатров, это именно те зоны, которые аккумулируют травматические эмоциональные переживания» (DP, 98).

Тут Страсберг определяет границу своих возможностей — такого рода напряжения не снимаются никакими физическими упражнениями. Работать над этими областями необходимо лечебными психофизическими тренингами, разработанными во многих школах современной психологии.

4. Следующий пример Страсберга не только вскрывает роль привычки (*habit*), но и выявляет, до какой степени жизненный опыт и ложные установки могут определять поведение человека в целом и сценическое поведение актера в частности. Педагог столкнулся с начинающей актрисой, испытывавшей трудности в освобождении мышц всего тела. Необычным было чрезмерно сильное напряжение ног, в особенности *зажим ступней*. А в ее игре во время показа педагог подметил некоторый внутренний конфликт, происходящий не в персонаже, а в самой актрисе — словно что-то бессознательно сопротивлялось в ней тем заданиям, которые она же себе ставила. Стало ясно, что проблемы не в анализе логики поведения и чувств персонажа — необходимо понять противоречия в самочувствии самой актрисы. Дело не двигалось с мертвой точки, пока на одном из занятий ученица случайно не обмолвилась, что, когда она впервые вышла на сцену, ей сказали, что она никогда не станет актрисой, потому что она «настоящая леди». Продолжив по настоянию педагога свой рассказ, она созналась, что отец противился ее выбору профессии, утверждая, что «все актрисы — проститутки». Более того, следя за ее первыми актерскими пробами, отец все время твердил: ты не так ходишь, не так сидишь. Леди сидят или ходят не так!

Стало ясно, что каждый раз, выходя на сцену, девушка подсознательно чувствовала, что превращает себя в «проститутку». Но дальше — больше. Оказывается, отец видел, как его дочь впервые показывала сцену Бланш из «Трамвая “Желание”». И когда она вышла на сцену в нижнем белье, у отца, по ее словам, «вообще башню снесло» (DP, 100).

Страсберг, естественно, переспросил:

«— И что он сказал? Неважно, что у него “башню снесло”. Повторите, что именно он вам сказал?»

¹ Ригидность — состояние, при котором снижена переключаемость, приспособляемость психических процессов к меняющимся требованиям среды.

— Он сказал: ты же не ... И я сказала: нет. И тогда он сказал: если ты и играешь сцену в одной комбинации, то по крайней мере сиди как леги. (Смех в классе.)

— Это важно. И, значит, когда вы выходили, вы больше думали о том...

— ...как сидеть...

— ...и как ставить свои ноги, а не о своем персонаже.

— Да. Потому что вы сказали, что я — смесь Бланш и Стеллы.

— Что я сказал?

— Вы сказали, что не можете понять, кого я играю — Бланш или Стеллу. В этот момент мне просто захотелось убежать.

— Вы правы. Понятно.

— Я не могла оставаться здесь. Я была так смущена

— Нет, вы не были смущены. Вы были запрограммированы, вы были во власти ложной установки» (DP, 100).

Страсберг разъясняет читателю: это пример сильной предварительной установки, внедренного рефлекса поведения в сочетании со специфическими обстоятельствами первого предъявления сложной сцены. Все эти факторы наслоились на изначальный опыт перенапряжения, который продолжал воздействовать на возможность выразить себя на сцене. В этом конкретном случае раскрытие актрисой своей тайны и поддерживающий ее смех действительно имели «терапевтический» эффект, начавший выправление психофизики молодой женщины.

5. Перечень актерских проблем и тревог Страсберга скрупулезен — сюда входят и те, о которых порой не задумываются ни режиссер спектакля, ни зрители. Так, препятствием к выражению внутренних чувств, а в итоге и препятствием к сценической выразительности может стать элементарная боязнь забыть текст. Анализируя эту актерскую проблему, рассматривая собственный опыт актера — и в молодые годы (до «Групп»), и более поздний, когда после долгого перерыва в актерской деятельности ему пришлось выйти на съемочную площадку, — Страсберг справедливо указывает, что в конце концов трудности с запоминанием текста сводятся к способности концентрироваться на том, что делает актер на сцене или в кадре. И преодолеваются они опять же последовательными тренингами релаксации мышц и концентрации внимания.

Рассказ Страсберга о своей работе в Актерской студии действительно напоминает коллекцию «историй болезней», коллекцию актерских проблем, с которыми актеры предстают перед педагогом. Найти методы их «лечения» — вот задача педагога.

Перечисляет эти проблемы Страсберг почти радостно, уверенный в своем умении помочь актеру и в существовании выработанных приемов такой помощи. Это ощущение радости владения методикой напоминает рассказы об уроках и репетициях М. О. Кнебель, которая никогда не «мрачнела» от неудачного показа, не огорошивала, как это часто бывает при разборе, суждением о том, что сцена решена неправильно, и тем самым не лишала актеров или студентов их творческого запала и энергии. Опытный педагог сообщала об ошибках почти радостно, в ощущении

того, что знает, как помочь: это же такое удовольствие — поправить и сделать работу лучше!¹

И в изложении Страсберга перечисление препятствий, встающих на пути актера к самому себе, также не представляется непролазными дебрями, где увязнут и погибнут все мечты об обретении вдохновенного творчества. Каждый раз советы педагога предлагают конкретные и реальные пути к достижению подлинного творческого самочувствия.

При этом Страсберг доверяет актеру. Он знает, что его проблемы совсем не в том, что актер недостаточно понимает роль. Ведь «если бы понимание роли было бы главным требованием для успешной игры на сцене, то режиссер, критик или драматург играли бы гораздо лучше самого актера», — позволяет себе поиронизировать педагог (DP, 102).

Многолетнее исследование взаимосвязи умения актера *вызывать переживание* и его способности *выразить это переживание* в живой динамической форме привело Страсберга к акцентированию необходимости *длительной подготовительной работы актера над собой*, прежде чем он начнет работать над ролью. По выводам Страсберга, чем больше актер сосредоточивается на жизни своего персонажа, тем в большей мере он сталкивается с проблемами собственного инструмента, который отвечает не только на требования актерской воли, но и на все накопленные импульсы, желания, условные рефлексy, привычки и манеры поведения и выражения. Они настолько автоматические, что актер может не подозревать о них, а вследствие этого может не быть в состоянии справляться с ними.

Страсберг также делает вывод о необходимости разделять подходы к разным типам актеров. Одни — это те, кто ограничены в способности *испытывать* эмоции, другие — те, кто проживают глубоко и интенсивно, но были воспитаны в социальном окружении, не поощрявшем их способность *выражать* эту интенсивность чувств.

Актеры второго типа в простых эмоциональных ситуациях выражают себя вполне ясно и убедительно, но чем сильнее эмоциональное переживание, тем менее они способны выразить его. В этой ситуации нет необходимости бороться с чем-то, напротив, необходимо *расслабиться* и постараться не использовать привычные формы выражения (*habitual forms of expression*). Импульс пробьется сам и создаст новую форму выражения, соответствующую материалу пьесы, а не привычкам актера (DP, 103).

Таким образом, преодоление описанных выше проблем вновь возвращает нас к тренингу психофизической релаксации актера.

В точности диагностики актерских проблем, в разработанности методик их преодоления заключается безусловный вклад Страсберга в мировую театральную педагогику. Однако близость формы, в которой происходит исправление актерских вывихов в релаксационных упражнениях Страсберга, к психоаналитическим сеансам привело критиков Метода к утверждениям, что способы работы с актером, описанные выше,

¹ Запись беседы с Г. З. Цхвиравой, выпускником М. О. Кнебель 1985 года. 1996 год. Архив автора.

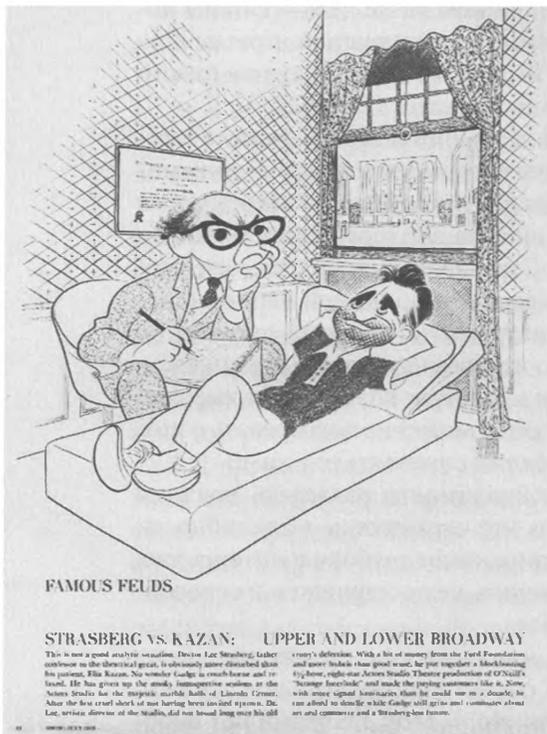
правильнее было бы относить к практике психоаналитиков или психотерапевтов. Противники Страсберга требовали «не заниматься самостоятельным психоанализом и “дешевой” психиатрией» (цит. по: DP, 103), а Д. Ричардсон, один из самых яростных критиков, даже выдвинул в адрес педагогов Метода обвинения в аморальности¹.

Страсберг вступает в полемику с оппонентами. Он не отрицает, что его методы работы порой приводят к результатам, напрямую не связанным с работой актера².

Поскольку педагог актерского мастерства имеет дело с живым человеком, его способом думать, чувствовать, проявлять эмоции, вести себя в различных ситуациях и выражать себя, он неизбежно вторгается в области, которыми занимаются другие, в том числе и сугубо медицинские практики. Но намерения различны, даже противоположны! Конечная цель психоаналитика или психолога, помогающего пациенту релаксировать, — устранить, исключить умственные и эмоциональные напряжения и беспокойства. Работа педагога актерского мастерства не связана с подавлением переживания или эмоций. Ее цель в том, чтобы помочь актеру осознать, поставить под контроль и применить все, что он имеет за душой, к задачам творчества.

«Я не подавляю жизненных переживаний! — подчеркивает Страсберг. — Я помогаю каждому конкретному человеку постигнуть глубинные источники его переживаний и творческих способностей и научиться воссоздавать их по собственной воле в процессе достижения художественного результата» (DP, 104).

Страсберг подчеркивает существенное различие в использовании эмоционального перенапряжения в разных видах искусства. Да, во все века



Знаменитые соперники: Страсберг vs Казан.
Рисунок А. Хиршфелда 1963 года, когда Э. Казан стал руководителем Линкольн-центра, а Страсберг открыл Театр Актерской студии

¹ О позиции Д. Ричардсона см. ниже, с. 727–728.

² В качестве примера Страсберг приводит историю молодой актрисы, которую несколько лет назад доктора единодушно уверили, что она никогда не сможет стать матерью. Тем не менее в один прекрасный день медики подтвердили ее подозрение о беременности. Сообщая ей об этом, они добавили, что произошло это, безусловно, лишь благодаря релаксационным тренингам, которыми она усердно занималась последние месяцы (DP, 104).

многие художники, как наиболее остро чувствующая часть человечества, страдали умственными или эмоциональными отклонениями. Порой это придавало обостренность и выразительность их творческой самоотдаче, как в случае Стриндберга, Ван Гога, Арто. Творец даже может испытать особое вдохновение, идущее от его человеческих страданий, и это страдание художника оказывается вполне «результативным», если творческий процесс имеет возможность происходить в любое время и в любом месте, и в итоге такого напряженного и *единичного* акта творчества возникает стихотворение, роман, картина.

В актерской профессии, однако, процесс творчества привязан к конкретному времени и месту и должен быть воспроизводимым из вечера в вечер. «Поэтому, — заключает Страсберг вполне по Станиславскому, — меня интересует достижение сознательного контроля творческих способностей, которые в других видах искусств могут делать свою работу бессознательно и спорадически» (DP, 105).

Исходя из вышеизложенного, понятно стремление Страсберга отмежеваться от любых лечебных психофизических, психотерапевтических, психоаналитических практик, используемых в том числе и для релаксации. Отчасти поэтому он заодно невысоко отзывается и о возможностях использования йоги в процессе воспитания актера и пишет, что «хотя лица, практикующие дзен, медитацию и прочее, получают пользу для своей повседневной жизни, эти тренинги не помогают актеру *выразить себя* на сцене (курсив мой. — С. Ч.)» (DP, 105). В таком отношении к йоге Страсберг не сходится со Станиславским, который во многом черпал свои представления о единстве души и тела из практики древнеиндийских мудрецов. При этом Страсберг не может отрицать йогических корней ряда своих релаксационных, да и многих других тренингов (характерен его рассказ об упражнениях Успенской, передавшей своим американским ученикам увлечение йогой, царившее в Первой студии). Думается, настороженность Страсберга к практическим занятиям по йоге во многом связана с коммерческим, поверхностно-оздоровительным ее использованием в послевоенной Америке, когда бум йоговской гимнастики, приправленной лишь общими сведениями о йоговской философии, захлестнул всю страну. Ведь и Станиславский предостерегал своих учеников Оперной студии от восприятия йоги лишь как «гимнастики»¹.

А сегодня, когда во всем мире возникает огромное количество «абсолютно новых», гарантирующих «стопроцентный результат — или мы вернем ваши деньги» актерских методик, находящихся на перекрестке собственно мастерства актера и медицинских, терапевтических, спортивных,

¹ Применение практики йоги, направленной на достижение внутреннего покоя, к театральному творчеству, требующему внешней выразительности, не лишено противоречия. С этими проблемами столкнулся в свое время и Ежи Гротовский, познания и практическое вовлечение которого в йогу намного превышали опыт американского педагога. Анализ причин, по которым Гротовский, пытаясь применить йогу в театральном творчестве на основе *подлинных* индусских текстов, зашел в определенный тупик, см. в: Черкасский С. Д. Станиславский и йога. С. 40–42.

диетических, психотерапевтических методик, когда эти новые лицензированные (купил лицензию у автора методики — и можешь преподавать), продвигаемые по принципам сетевого маркетинга методики начинают занимать все большее место на рынке образовательных услуг в области воспитания актера, предостережения Страсберга кажутся более чем обоснованными.

При этом с середины 1950-х Страсберг ввел в Актерской студии занятия по системе психофизического тренинга тай-чи (Tai Chi Ch'uan)¹, что явилось следствием его непрерывного поиска различных способов релаксации и давнего интереса к восточному театру².

Разработка методов релаксации, эффективных именно для актерского творчества, занимает основополагающее место как в теоретических работах Страсберга, так и в его практической деятельности. Но свобода и раскрепощение тела и сознания актера — это лишь *необходимое условие* для актерского творчества. И не случайно, посвятив более половины главы книги принципам релаксации и способам ее достижения, Страсберг тем не менее справедливо указывает, что двумя основными, наиболее важными направлениями его работы в театре «Групп» и Актерской студии стали исследования, связанные с *импровизацией и аффективной памятью*.

Импровизация и этюды

Анализируя в третьей части книги учебную программу театра «Групп», мы привели достаточно много примеров этюдов-импровизаций как в работе над спектаклем (этюды на атмосферу и на жанр сцены в «Люди в белом», на взаимоотношения персонажей массовых сцен в «Доме Коннелли», на чувство ансамбля), так и в работе актера над собой (тренинг творческого самочувствия и воображения актера в этюдах-импровизациях на заданное слово, задания-перевертыши и т. д. и т. п.).

Поэтому сейчас нам необходимо выяснить истоки и суть использования импровизации в педагогике Страсберга и соотнести его практику с исследованиями Станиславского.

Для начала необходимо сделать уточнение о терминологии, используемой русским и американским педагогами для наименования своих сценических проб. Общеизвестно, что Станиславский использовал для этого слово «этюд», отчасти заимствованное из практики художников и музы-

¹ См.: Gordon M. Stanislavsky in America. P. 141.

² Увлечение китайским актерским искусством возникло у Страсберга еще после гастролей Мей Ланфана в Нью-Йорке в 1930 году. Последующее знакомство с Пекинской оперой в 1960-х заставило Страсберга говорить о китайском театральном искусстве как об одном из явлений мирового театра, оказавших на него наиболее сильное влияние наравне с театрами Станиславского и Брехта. Занятия по тай-чи и по сей день входят в учебное расписание Института Страсберга (LSTFI).

кантов, где оно обозначает предварительный набросок, пробу того или иного момента будущей картины или музыкальное упражнение. В переводе с французского «этюд» означает изучение, исследование, учение, а В. И. Даль, относя это слово к творческой деятельности, объясняет его как опыты, попытки, образчики для обучения¹. Для Станиславского этюд — это практическая психофизическая проверка, живая проба актера, открытого к сиюминутным реакциям на предлагаемые обстоятельства, поведение партнера, собственные импульсы.

Пробы своих артистов Страсберг определяет другим словом — «импровизация» (*improvisation*). Однако анализ его учебной и репетиционной практики сразу же выявляет, что термин этот используется Страсбергом в том же самом смысле, в каком Станиславский употребляет слово «этюд». При этом, вероятнее всего, отход от терминологии создателя Системы может быть объяснен чисто лингвистическими причинами. Ведь если в русском языке заимствованное из французского слово *этюд* воспринимается как вполне русское, то в английском слово *étude* продолжает звучать и выглядеть как иностранное. Поэтому Страсберг предпочитает использовать английское слово *improvisation*, лишь пару раз употребляет французское слово *étude*, чтобы соотнестись с термином Станиславского.

Сам же Станиславский, напротив, крайне редко употреблял термин «импровизация» (в «Работе актера над собой» это слово встречается не более пяти раз), что, по мнению Н. А. Филатовой, во многом «объясняется историческим развитием его театральной эстетики. Во времена формирования “системы” эталоном импровизационного творчества в театре являлась... комедия дель арте», а значит, само слово импровизация было накрепко привязано к этому стилю актерской игры².

И хотя при разговоре о режиссерской и педагогической деятельности Страсберга, чтобы сохранить его авторскую терминологию, мы часто писали и будем писать *импровизация* (или *импровизация-этюд*, подчеркивая близость к этюду по Станиславскому), необходимо отдавать себе отчет, что оба театральных деятеля говорят об одном и том же — об исследовании живыми актерскими пробами, об этюдном подходе к пьесе и роли.

Однако мировой театр знает и другие взгляды на цели и задачи импровизации. Излагая в «Сочиненных чувствах» различные, в том числе и не близкие ему подходы к самому понятию импровизации, Страсберг остается верным одной из сквозных тем своей книги — исследованию линий преемственности театральных идей. Поэтому он пытается проследить исторические корни импровизационной техники и отмечает закономерный и давний интерес к *текстовой импровизации*. Ведь комедианты дель

¹ См.: Зверева Н. А., Ливнев Д. Г. Словарь театральных терминов. М., 2007. С. 131–134.

² Филатова Н. А. Евгений Вахтангов: Опыт театральной педагогики. Владивосток, 1990. С. 17.

арте, знающие лишь сюжетный сценарий представления и ведущие диалог своими словами, легко добивались той свежести и спонтанности реакций, которая представляется необходимой для игры современного актера. Их реплики и монологи — даже заученные — производили впечатление сиюминутности и спонтанности именно потому, что актер никогда не знал, что и когда скажет ему импровизирующий в рамках сценария партнер. Тем самым техника дель арте являлась одним из способов решения извечной актерской проблемы «каждый раз — как в первый раз».

Страсберг знает, что и сам Станиславский пришел к этюдной технике, пройдя период интереса к *текстовой* импровизации — и не только как способу решения проблемы «каждый раз как в первый раз», но и как способу сочинения пьесы. Ведь «идея коллективного создания пьесы учениками или молодыми актерами совместно с автором и режиссером-педагогом зародилась у Станиславского еще в 1911 г. после посещения А. М. Горького на Капри. Создавая Первую студию МХАТ, одной из ее основных задач он считал проведение опытов “по горьковскому методу”¹. И литературное наследие писателя сохранило несколько сценариев для этой экспериментальной работы, на основе которых должны были импровизировать актеры².

Потом в Студии появился тогда еще начинающий писатель А. Н. Толстой, который принес пьесу-сценарий. По воспоминаниям студийца А. Д. Дикого, «Константин Сергеевич предложил нам сразу же после беглого чтения “сыграть” ее первый кусок. Мы попробовали... и ничего не вышло. Костенел язык, путались мысли, на сцене царил невообразимый хаос, а уж “зажим” у нас всех был такой, что Станиславский только за голову схватился. Идея не давалась, был какой-то порок в плане, которого Константин Сергеевич поначалу не мог разгадать»³.

Похожие эксперименты проводились в 1910-е годы и в самом Художественном театре, где Станиславский даже сумел вовлечь в них В. И. Немировича-Данченко. Александр Блок отражает эти опыты в дневниковой записи октября 1912 года: «Актерам (молодым по преимуществу) дается канва, сюжет, схема, которая все “уплотняется”. Задавший схему (писатель, например) знает ее подробное развитие, но слова даются актерами. Пока схема дана Немировичем-Данченко из актерской жизни в меблированных комнатах»⁴.

Станиславский был не одинок в своем интересе к текстовой импровизации. Но если создатель Системы пытался в этот период ухватить ее принципы «в меблированных комнатах», то С. Э. Радлов, развивая ряд идей Мейерхольда, вел поиски на территории условного небытового теа-

¹ Виноградская И. Н. Комментарии // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 4. С. 389.

² См.: Горький А. М. Письмо К. С. Станиславскому. 1912. 29 сент. // Собр. соч.: В 30 т. М., 1955. Т. 29. С. 259–270; Горький А. М. Сценарий «Сцена пьяного» // Русские классики и театр. М., 1947. С. 372–374.

³ Дикий А. Д. Повесть о театральной юности. С. 243.

⁴ Блок А. А. Дневники 1912 года. Запись 29 марта // Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. С. 162.

тра, восходящего к принципам античности. Словесную импровизацию Радлов полагал «самым бескомпромиссным средством увлечения зрителя и доставления ему эстетического наслаждения»¹. И подчеркивая, что она имеет свою отдельную и достаточно трудную технику, выделял навыки, необходимые актеру-импровизатору: «строгая конструктивность речи, применение четко выделенных приемов построения фразы, жонглирование синтаксическим строем изумляющего обилия речи, фейерверк слов, фонтан синонимов»².

А в 1930-е годы — это было уже в Оперно-драматической студии — Станиславский вновь возвращается к идеям текстовой импровизации. Совместно с писателем П. Романовым он предполагал осуществить опыт, подобный пробам Первой студии, и пробовал подойти к созданию пьесы путем развития этюда о полете в стратосферу³.

Однако, имея ценность эксперимента, все эти опыты по импровизации текста актером так и не смогли кардинально решить ни одну из поставленных Станиславским задач — ни проблему создания полноценного драматургического произведения, ни проблему сиюминутности существования актера в уже написанных пьесах (ведь от них, естественно, никто отказываться не собирался⁴). И недаром позднее Н. В. Демидов категорически отрицал продуктивность импровизации, связанной с сочинением нового текста, и полагал ее как минимум бесполезной для воспитания актерских навыков. Импровизации «внешней» он противопоставлял импровизацию «внутреннюю», то, что сегодня мы бы назвали импровизационным самочувствием. «Текст дан, дано и движение, и мизансцены. Остальное свободно, т. е. то, что и нужно больше всего в театре», — утверждал Демидов⁵.

Но вернемся к попыткам использования импровизации в МХТ в 1912 году, ведь приведенная выше запись А. А. Блока имеет интереснейшее продолжение. Оказывается, одновременно с импровизационными пробами на основе сценария Немировича-Данченко Станиславский ведет другие репетиции, где тоже лишает актера текста драматурга. Блок записывает: «...так же репетируют Мольера (!), предполагая незнание слов: подробно обрисовав характеры и положения, актерам предоставляют заполнить безмолвие словами...». Восклицательный знак в этой цитате принадлежит поэту-драматургу, и ему же принадлежит первая оценка нового репетиционного метода — «...Станиславский говорит, что они уже

¹ Цит. по: Толшин А. В. Воспитание творческих установок // Инновации и образование: Сборник материалов конференции. Серия "Symposium". Вып. 29. СПб., 2003. С. 452.

² Радлов С. Э. Словесная импровизация в театре // Статьи о театре, 1918–1922. С. 60.

³ См.: Кристи Г. В., Прокофьев В. Н. Комментарии // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. С. 522.

⁴ Линия поисков в области текстовой импровизации в русском театре XX века нашла свою кульминацию в организации театра «Семперанте» (1917–1938), репертуар которого был целиком основан на спектаклях с импровизационным текстом.

⁵ Демидов Н. В. Творческое наследие. Т. 3. С. 445.

приближаются к мольеровскому тексту (узнаю его, восторженный человек!)»¹

Итак, по Блоку, репетиции идут «так же» — актеры импровизируют текст. Так же, но не так! Ведь в этих работах импровизация используется для разных целей: в одном случае — для создания текста новой пьесы, в другом — для освоения текста уже написанного авторского произведения. То, ради чего актер начинает играть своими словами, собственно говоря, и разделяет два подхода — этюд как импровизационное сочинение нового текста и этюд как исследование авторского текста и жизни, стоящей за ним. Ведь замеченные Блоком репетиции 1910-х годов, в которых актеры «приближаются к мольеровскому тексту», есть не что иное, как первые шаги *этудной техники репетиций*, в полной мере развитой Станиславским лишь в исследованиях 1930-х годов и впоследствии зафиксированной и разработанной в трудах М. О. Кнебель².

Необходимо согласиться с выводом А. Д. Дикого о причинах неудач коллективного сочинения пьес в Первой студии и МХТ: «Тогдашняя ошибка Станиславского заключалась в том, что он видел в этюдах на почве сценария путь к творчеству пьесы, а не путь освоения уже существующего текста ее. Актер не может подменить драматурга; он не писатель и в этой сфере не одарен. Его область — не область творчества слова, а область творчества человеческих характеров на почве слова, уже созданного, с помощью его и исходя из него. <...> Актер не может импровизировать на почве несуществующей роли»³.

И столь же верен другой вывод: «...для самого Станиславского опыт импровизации даром не прошел. Через многие годы Константин Сергеевич нащупал способ превращать слова роли в “собственные” слова актера, органически звучащие в его устах»⁴. Но уже во времена Первой студии в поисках Станиславского, идущих через разнообразие и порой противоречивые друг другу пробы — коллективного сочинения текста пьесы (сценарии Горького, Немировича-Данченко, А. Толстого), этюдов на «преджизнь» персонажей (репетиции с О. Гзовской, описанные в первой части этой книги), этюдного приближения к тексту автора (репетиции Мольера), — нащупывался путь к этюдному методу 1930-х годов.

Не прошли даром эти опыты и для режиссерско-педагогической работы Страсберга времен «Групп» и даже конца 1920-х годов. Он осваивает проблему импровизации и разных ее предназначений, уже зная путь, пройденный Первой студией МХТ. Именно поэтому Страсберг изначально понимает, а впоследствии и внятно разъясняет в своей книге различие между импровизацией как способом *сочинения текста пьесы* на глазах зрителя (как в комедии дель арте) и импровизацией (= этюдной технике)

¹ Блок А. А. Дневники 1912 года. Запись 29 марта // Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. С. 162.

² См.: Кнебель М. О. О действенном анализе пьесы и роли. М., 1961; Кнебель М. О. Поэзия педагогики. М., 1976 и др.

³ Дикий А. Д. Повесть о театральной юности. С. 244.

⁴ Там же.

как способом исследования жизни персонажа и пьесы. Последний подход характеризует собственную позицию Страсберга. Для него импровизация — это не способ сочинения текста, а именно *этюдное «исследование чувственной жизни актера и персонажа»* (DP, 106). И Страсберг настаивает, что именно в этом главная, «первичная» ценность этюдов-импровизаций Станиславского для обучения актера.

Здесь уместно еще раз вспомнить афористически-точное высказывание Станиславского последних лет: «этюдами мы вспоминаем жизнь», которое неслучайно так часто цитирует Л. А. Додин, ученик Бориса Зона, свидетеля наиболее глубоких опытов Станиславского тридцатых годов в области этюдной техники¹. Для Страсберга «вспоминать жизнь» — значит активизировать запасы эмоциональной памяти.

Необходимо отметить, что заслуга расширения территории применения этюдов-импровизаций в практике американского театра принадлежит, судя по всему, именно Страсбергу. Ведь Р. Болеславский и М. Успенская, как мы видели, активно использовали этюды в уроках, но в процесс репетиций Болеславский их не включал. (Напомним свидетельство Рут Нельсон, уже приведенное в третьей части: работа Страсберга над «Коннелли» с помощью импровизаций-этюдов «абсолютно отличалась от того, что делал Болеславский. Тот работал прямо с текстом»².) Получается, что Страсберг первым стал использовать этюды-импровизации не только как учебные упражнения, но и как *способ репетировать*.

Более того, американские исследователи отмечают даже некоторое опережение во внедрении этюдных подходов в репетиции «Груп» по сравнению с практикой создателя Системы. Так, Ш. Карнике пишет: «Некоторые подходы позднего Станиславского явно проникли и в репетиционные методы американских актеров. Рут Нельсон описывает репетиции с Гарольдом Клёрманом в театре “Груп” в подробностях, которые невольно напоминают работу Станиславского над “Тартюфом”»³. А Р. Эллерманн, уточнив, что в процитированных Карнике воспоминаниях актриса рассказывает о репетициях «Дома Коннелли» в первое лето «Груп», которые вел не Клёрман, а Страсберг, задается важным вопросом. Как получилось, что уже в 1931 году практическая работа Ли Страсберга (который, по мнению критиков Метода, якобы свел систему Станиславского до акцента на эмоциональной памяти) воспроизводила принципы работы Станиславского над «Тартюфом» 1936–1938 годов, пронизанной методом физических действий? Получается, что Страсберг использовал этюдный подход в репетициях пьесы в 1931 году, когда Станиславский даже еще не создал свою последнюю студию и не ввел такие приемы в репетиционную практику?⁴

¹ См.: Зон Б. В. Встречи с К. С. Станиславским // К. С. Станиславский: Материалы, письма, исследования. С. 457; Колотова Н. «Этюдами мы вспоминаем жизнь»: Интервью с Л. А. Додиним // Балтийские сезоны. 2004. № 9. С. 30.

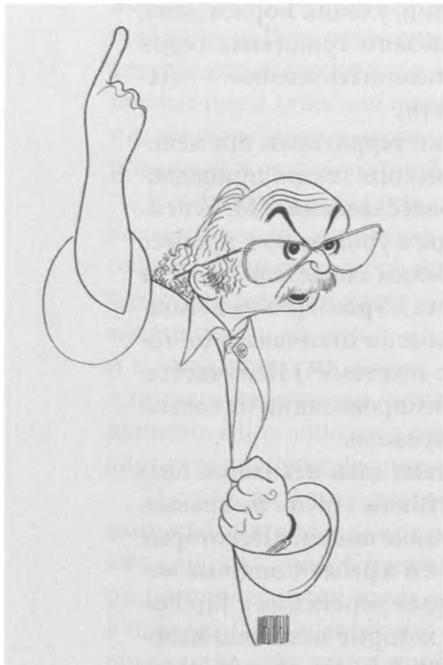
² Nelson R. Looking Back: 1974–1976 // Educational Theatre Journal. 1976. Vol. 28. №. 4. P. 528.

³ Carnicke S. Stanislavsky in Focus. 2nd ed. P. 201.

⁴ Ellermann R. Letter to S. Tcherkasski. March 2008. Архив автора.

Конечно, как было показано выше, Станиславский использовал отдельные этюдные подходы еще со времен Первой студии, но использование этюдов-импровизаций в репетициях спектаклей «Групп» 1931–1934 годов выглядит, пожалуй, более последовательным.

Таким образом, мы вторично сталкиваемся с ситуацией, когда ученики «опережают» Станиславского в каких-то пробах и исследованиях и когда, благодаря «воздушным путям искусства», творческие эксперименты по обе стороны океана оказываются схожими. Однако, как и в случае с Болеславским, предвосхитившим некоторые размышления своего учителя 1930-х годов о действии, мы не будем спешить безоговорочно отдавать Страсбергу пальму первенства, а увидим в этом совпадении-опережении использования этюдов-импровизаций в работе Страсберга над пьесой плодотворность этюдных подходов Первой студии, переданных ему в учебных классах Лабораторного театра и обладающих столь сильным потенциалом развития. Иными словами, увидим в этом еще одно доказательство значимости раннего, базового периода Системы.



Л. Страсберг. Рисунок А. Хиршфелда. 1978

Итак, как формулирует сам Страсберг, «целью наших экспериментов с импровизацией было позволить актеру и в процессе обучения, и в процессе репетиций развить необходимый поток [flow] мыслей и ощущений, который и приводит к спонтанности существования на сцене» (DP, 91)¹. Сопряжение импровизаций-этюдов с психологической концепцией flow (потокового сознания), предложенной М. Чиксентмихайи, еще более подчеркивает действенность и вдохновенность искомого Страсбергом состояния актера².

Основная ценность импровизации-этюда для Страсберга — в «исследовании чувственной жизни актера и персонажа» (DP, 106), в возможности «стимулировать непрерывность потока восприятия и мыслей актера» (DP, 108). Необходимо разрушить привязку всех мыслей исполнителя

¹ В современной российской школе эти умения тренируются в том числе и в отдельных упражнениях на цепочки мыслей, воображения и физических действий и ощущений. См.: *Фильштинский В. М. Три упражнения // Как рождаются актеры*. СПб., 2001. С. 35–40.

² Концепция потока или потокового состояния (flow), предложенная во второй половине XX века Михаем Чиксентмихайи (р. 1934), описывает психическое состояние фокусированной мотивации, в котором человек полностью включен в то, чем он занимается. Состояние в потоке характеризуется деятельным сосредоточением, полным вовлечением и нацеленностью на успех в процессе деятельности и наиболее полным использованием эмоций для обучения и исполнительской деятельности.

только к заученным строчкам диалога, открыть его для сиюминутного восприятия окружающего. В качестве одного из частных примеров Страсберг приводит знакомый прием: «В процессе обучения или репетиций я часто сознательно меняю предметы, партнеров, другие детали сцены, чтобы продемонстрировать артистам, что они сразу говорят и делают то, к чему приготовились», и просто не видят партнера или изменившуюся обстановку на сцене (DP, 108).

Страсберг справедливо связывает трудности создания «иллюзии первого раза» и развития способности жить на сцене «каждый раз как в первый раз» с преодолением того, что называется *ожиданиями* (anticipation) актера. Именно здесь кроется опасность обозначения вместо проживания. Страсберг пишет: «Актер, играющий персонажа, говорит: “Я не понимаю” — и тем самым обозначает, что он не понимает. Но персонаж, как и любой живой человек, который говорит: “Я не понимаю”, в момент произнесения этой фразы *активно ищет* смысл того, что было сказано. Таким образом, актер предлагает результат, а персонаж действительно озабочен обдумыванием и обнаружением смысла сказанного. Актер спросит: “Вы кто?” — и будет спокойно ждать ответа. А живой человек, даже если и ждет ответа, активно старается *выяснить, что за человек перед ним*. Лицо может казаться знакомым или незнакомым, он может перепутать этого человека с другим, и прочее. Когда персонаж говорит: “Я не знаю, куда идти”, он обычно *решает*, куда же он может пойти. А актер просто сообщает, что он не знает куда идти, не решая при этом возникшей проблемы (курсив мой. — С. Ч.)» (DP, 108).

Перечитаем приведенные выше предложения Страсберга, направленные на воссоздание непрерывных процессов мышления и чувственных и эмоциональных откликов на сцене. Слишком часто критики Метода упрекают Страсберга в недостаточном внимании к действию. Но если внимательно посмотреть на его анализ поведения человека, то что, как не действенную линию поведения, акцентирует Страсберг в процитированном фрагменте текста? При всем ощущении себя «фанатиком подлинных эмоций», Страсберг никогда не грешил одномерным пониманием актерского существования и методически добивался от своих актеров целостного воспроизведения жизни во всем ее объеме.

Создатель Метода также подчеркивает, что импровизации-этюды не только воссоздают процесс мыслей и реакций (ответных чувств), но и помогают «раскрывать логику поведения персонажа в сцене». Здесь Страсберг предугадывает положения этюдного метода и разведки телом (термин М. О. Кнебель) метода действенного анализа (DP, 91). Кроме того, импровизации-этюды оказываются незаменимы в поисках жанровой природы актерского существования, и многочисленные пробы летних семестров «Групп», о которых мы рассказывали, — яркое тому подтверждение¹.

¹ Напомним лишь, как на репетициях спектакля «Люди в белом» актеры под руководством Страсберга делали два контрастных упражнения-этюда для исследования настроения и ритма

Страсберг так подробно останавливается на выяснении своего понимания импровизации и ее ценности для воспитания драматического актера, потому что в современном театральном мире импровизация (*improvisation*) используется чрезвычайно многообразно и в разных целях. Не углубляясь в этот вопрос, отметим, что бытует даже отдельное театральное направление, существующее по своим особым правилам, называемое «импровизационный театр», которое, чтобы подчеркнуть его отличие от традиционного театра, часто называют «Импро» (*Impro*). Это направление сформировалось в контексте экспериментов американки Виолы Сполин (*Viola Spolin*, 1906–1994) и англичанина Кейта Джонстона (*Keith Johnstone*), чьи книги по «театральным играм» стали краеугольным камнем современных тренингов по театральной, игровой и коммуникативной импровизации¹. С их помощью импровизация из инструмента репетиции и актерского тренинга развилась в независимый театрально-зрелищный жанр, были выработаны техника игры и форматы *Impro* и *Theatresports* («Театральных боев»)². Импровизационная техника также положена в основу субкультуры хеппенингов, перформансов, флэшмобов, а сегодня она даже увязывается с интерактивностью поведения зрителя, воспитанной компьютерными технологиями и социальными сетями.

Именно поэтому Страсбергу потребовалось достаточно усилий, чтобы отмежеваться в своей книге от многообразных интересных, но чуждых ему разновидностей импровизации. «Сегодня импровизацию, похоже, считают либо словесным упражнением, либо игрой, способствующей разогреву ак-

сцены операции. Вначале эту ситуацию разыгрывали как сцену без слов с воображаемыми предметами под музыку второй части Седьмой симфонии Бетховена, и, в отличие от пьесы, пациент умирал на операционном столе. И тут же повторяли ситуацию совсем в другом ключе, по законам театра дель арте, — врачи разрезали пациента, потом зашивали и только тут обнаруживали, что часть их инструментов осталась внутри несчастного больного. Понятно, что сцена в спектакле — одна из лучших, по рассказам американской критики, — была совсем не похожа на эти подготовительные импровизации, но именно этюдное исследование ситуации помогло разогреть воображение актеров, позволило прорваться к пониманию сути происходящего в сцене. В терминологии современной российской театральной школы мы могли бы назвать эти пробы этюдами на атмосферу, на ритм, на жанр.

¹ См.: *Spolin V. Improvisation for the Theater: A Handbook of Teaching and Directing Techniques*. Northwestern University, 1963. *Johnstone K. Impro: Improvisation and the Theatre*. NY: Theatre Arts Books, 1979.

² Отмечая падение интереса «среднего человека» к театру, ставшему «чересчур элитарным», К. Джонстон поставил задачу заинтересовать театром тех, кто ходит на различные спортивные соревнования (от футбола до бокса), — ту самую аудиторию, для которой писал свои пьесы Шекспир. Джонстон предложил соединение элементов театра и спорта для формирования гибрида, названного «*Theatresports*». В «Театральных боях» две команды разыгрывают импровизационные сцены, основанные на предложениях зрительской аудитории, которая продолжает вносить их по ходу сюжета, отзывает и назначает судей, определяет победителя.

О первом в России международном фестивале импровизационных театров «Театральные бои», проходившем в 2008 году в Петербурге, см.: *Дунаева А. IMPRO // Империя Драмы*. 2008. № 16 (май). С. 8.

тера. Часто импровизацию полагают упражнением на сочинение слов, что иллюстрируют отдельные яркие работы «Второго города»¹. За импровизацию ошибочно принимают попытки сыграть автора своими словами. Эти подходы имеют мало общего с *первостепенной ценностью импровизации для обучения актера*, импровизации, под которой я подразумеваю *исследование* чувств актера и его персонажа (курсив мой. — С. Ч.)» (DP, 106).

Приведем лишь один пример, в котором будет видно, как широко понимает возможности импровизации-этюда Страсберг. Вот его рассказ о показе на одной из сессий в Актерской студии.

Актриса готовилась к сцене, где Маша из чеховских «Трех сестер» признается сестрам в любви к Вершинину. Она предварила сцену импровизацией, в которой аккуратно открыла воображаемую дверь, вошла в некое замкнутое пространство, преклонила колени и стала молиться. Связь этого этюда со сценой, которая должна была последовать, была неясна. Актриса закончила этюд и вышла. Затем вернулась в выгородку, предназначенную для сцены. Села на диван и обняв подушку, заговорила: «Сестры, я должна сознаться...». Подлинность ее существования была поразительна, слезы и смех спонтанно перемежали ее слова...

После показа актриса объяснила суть своей пробы. Она вспомнила, что, когда ей предложили эту роль, ей захотелось играть Машу именно в тот момент, когда она прочла эту сцену-исповедь. Она не анализировала своего решения, не пыталась разобраться в своих чувствах и побуждениях — просто согласилась.

Однако в уже готовом спектакле актриса никак не могла найти себя, не было успеха ни у зрителя, ни у премьерной критики. Никак не удавалось обнаружить что-то свое в этой сцене, не получалось найти созвучия, параллели со своей жизнью. Она стала вспоминать свой первый отклик на пьесу и задалась вопросом, что же именно побудило ее так охотно принять роль. И только тогда ей удалось осознать давно забытое.

В возрасте шести лет ей предстояло идти на исповедь. Ей не в чем было исповедоваться, но няня рассказала историю, которая глубоко ее тронула. Бог послал Святого Петра на землю, чтобы тот принес самое прекрасное, что только можно найти. Поиски посланца были долгими и непростыми. Дважды возвращался Святой Петр со своими находками, и дважды принесенное не принималось. И вот он вернулся в третий раз, плотно сжимая кулак. И когда он открыл руку, там была одна-единственная слеза. Слеза ребенка, упавшая во время исповеди. И Бог принял это как самое прекрасное из того, что только можно найти на земле.

Этот рассказ произвел такое глубокое впечатление на девочку, что после него она попыталась расплакаться во время исповеди. Она даже стала

¹ «Второй город» ("The Second City") — шоу импровизационных комедий, существующее в США с 1959 года по наши дни, одна из наиболее ярких практических реализаций идей и методов В. Споллин.

придумывать истории, которые могли бы ее растрогать. Но все было тщетно. Она страдала — ей не в чем было исповедоваться.

И вот сейчас, анализируя этюдом-импровизацией свой первый отклик на сцену из «Трех сестер», актриса смогла оживить свои детские переживания. Ведь именно они бессознательно повлияли на ее решение играть роль, сделали переживания чеховской героини интуитивно близкими и понятными ей. И в импровизационной пробе, сделанной в Актерской студии, воссоздание и проживание давнего события оказались для актрисы принципиально важной подготовкой, позволившей сыграть до того трудную сцену (DP, 110)¹.

В целом же разнообразие импровизаций-этюдов в классах Страсберга позволяет убедиться, насколько активно американский педагог исследует ими реальность пьесы и ролевого материала. Именно исследовательская функция импровизации-этюда является главным для импровизации по Страсбергу, и в этом, безусловно, состоит основополагающее сходство его режиссерско-педагогической работы с этюдными подходами Станиславского.

Упражнение на эмоциональную память

Когда речь заходит о Методе и аффективной-эмоциональной памяти, кто, безусловно, мы подходим к центральному моменту, как определяющему вклад Страсберга в сокровищницу мирового театрально-педагогического искусства, так и связанному с основной критикой Метода.

Обсуждение проблем, связанных с использованием феномена аффективной памяти в актерском искусстве, — разговор, имеющий первостепенное значение для нашего исследования. Мы уже касались его при рассмотрении эволюции взглядов Станиславского на аффективную (эмоциональную) память, где показали неослабевающий интерес создателя Системы к этому элементу творческого самочувствия. Говорили мы и о подходах Болеславского к тренингу эмоциональной памяти. В этой части книги мы продолжим исследование, при этом акцентируем то, что написано об аффективной памяти в книге «Сочиненные чувства». Очень важно увидеть, что сам Страсберг считает необходимым сообщить читателю об аффективной памяти и ее использовании в творчестве актера в качестве первого знакомства с темой и как самое главное в ней.

Американский педагог начинает с уточнения терминологии, используемой в трудах Станиславского и Болеславского. Страсберг вспоминает, что на уроках в «Лэб» Болеславский говорил об *аналитической памяти* (analytic memory) и *памяти чувств* (memory of feeling) (DP, 111). И уточ-

¹ В современной российской театральной школе такого рода этюды, направленные на чувственное постижение мотивов поведения персонажа, на сближение своего эмоционального опыта и переживаний персонажа, называют *ассоциативными этюдами*. См.: *Фильштинский В. М.* Открытая педагогика. С. 130.

няет: «Аналитическая память тренируется в упражнениях с воображаемыми предметами, в нашей работе [в Актерской студии] мы называем этот аспект аффективной памяти памятью ощущений [sense memory]. <...> То же, что Болеславский называл памятью чувств [memory of feeling], мы называем эмоциональной памятью [emotional memory]» (DP, 111). При этом Страсберг отмечает, что термин *аффективная память* (более широкое понятие) часто смешивается с термином *эмоциональная память*¹. Но, учитывая, что сам Станиславский употребляет понятия *аффективная память* и *эмоциональная память* как синонимы (мы помним о вынужденности появления второго термина в литературных трудах и практике Станиславского), Страсберг соглашается использовать в своей книге оба термина также как синонимы.

Итак, зафиксируем словарь Станиславского, Болеславского и Страсберга. Для всех троих феномен человеческой психики, который вслед за Рибо называют аффективной памятью, состоит из двух частей. Правда, каждый из практиков называет эти части чуть по-разному.

Станиславский с 1910-х годов использует понятия память пяти чувств (воспоминания об ощущениях пяти чувств) и аффективная память, в 1930-е годы заменяет последний термин на эмоциональную память (память на чувствования) и использует оба термина аффективная — эмоциональная память как синонимы. В сегодняшнем словаре Системы чаще всего говорят о памяти ощущений и эмоциональной памяти.

Болеславский в занятиях 1920-х годов разделяет *аффективную память* на *аналитическую память* (analytic memory) и *память чувств* (memory of feeling или memory of emotion). В «Шести уроках» термин *аналитическая память* (analytic memory) не употребляется, Болеславский говорит о *пяти органах чувств* (all the five senses), термины *память чувств* (memory of feeling) и *память эмоций, эмоциональная память* (memory of emotion) употребляет как синонимы.

Страсберг в своей практике, начиная с 1930-х годов, разделяет *аффективную память* на *память ощущений* (sense memory) и *эмоциональную память* (emotional memory). Но в своей книге часто, вслед за Станиславским, использует оба термина как синонимы.

Понимание важности феномена аффективной памяти для творчества актера стало одним из важнейших открытий, сделанных Страсбергом на уроках Болеславского и Успенской в Лабораторном театре. Недаром первые книги, которые купил тогда молодой Ли (купил, а не взял в библиотеке,

¹ Смешение понятий *аффективная память* и *эмоциональная память* в русском языке восходит еще к моменту публикации «Психологии чувств» Т. Рибо в 1898 году (пер. с франц. М. Гольдсмита). В этом издании, которое читал Станиславский, название XI главы первой части дается по-разному: в оглавлении — «Память чувств», а в тексте книги — «Аффективная память» (Стб. 151, 152). Современные переводы дают название главы как «Аффективная память» (Рибо Т. Болезни личности. Опыт исследования творческого воображения. Психология чувств. Мн., 2002). В англоязычном издании (The Psychology of the Emotions. London: Walter Scott Ltd, 1898), которое читал Страсберг, глава называется «The Memory of Feelings» («Память чувств»).

хотя был очень беден в ту пору), были книги Теодюля Рибо и среди них «Психология чувств»¹. Там он прочитал то, что потом будет цитировать в своей итоговой книге.

В центре внимания Страсберга оказывается вопрос, впервые поставленный Рибо в главе «Память чувств» (или «Аффективная память»). Французский психолог, экспериментально доказавший существование этого феномена человеческой психики, обсуждает возможность «сознательного, волевого воссоздания пережитых ранее эмоций вне связи с изначальным происшествием, которое их спровоцировало» (DP, 111). Да, согласно экспериментам Рибо аффективной памятью обладают (пусть и в разной степени) все люди, но в какой мере аффективные чувства могут вызываться *сознательным усилием воли*?

Страсберг приводит примеры практических исследований Рибо, в которых наблюдаемых просили воскресить в памяти какое-либо эмоциональное воспоминание. В одном из опытов Рибо молодой человек лет двадцати по заданию психолога попытался припомнить чувство апатии, охватившей его в первый день пребывания в казарме. Он закрыл глаза и погрузился в свои мысли. Сперва он почувствовал *слабые мурашки* внизу спины и *ощущение* чего-то неприятного, что не хочется вспоминать. Потом вспомнил *ощущение тяжести*, легкое *сжатие горла*. Это неловкое чувство было связано со *смутными ощущениями*, впрочем, не совсем ясными. Еще позже он вдруг «с *большими подробностями*» увидел двор казармы, где он гулял, далее этот образ сменился *видом коридора третьего этажа спального корпуса*. Тут он увидел себя *сидящим у окна и смотрящим* на весь этот лагерь. И хотя это видение почти сразу улетучилось, осталось какое-то *неясное ощущение*, что вот он сидит у окна, смотрит вниз... И тогда «возникло *чувство подавленности, скуки, ненужности и тяжести в плечах*». А через это у испытуемого уже сегодня возникло и сохранялось чувство апатии (DP, 112)². В этом примере для Страсберга принципиально важно подчеркнуть участие в процессе сознательного вызова и воссоздания чувства *памяти ощущений*.

Сам Рибо отмечает как характерную особенность аффективной памяти медленность ее возвращения. Более того, как раз из-за трудностей, которые большинство людей испытывают при волевой активизации своего предыдущего эмоционального опыта, некоторые ученые продолжают ставить под сомнение сам факт существования аффективной-эмоциональной памяти. Однако Страсберг утверждает, что в ходе практического тренинга он обнаружил, что при достаточной тренировке такая активизация вторичных аффективных чувств (recall) может быть осуществлена достаточно быстро, всего лишь за одну минуту.

¹ См.: Ellermann R. Letter to S. Tcherkasski. 8 Jan. 2010. Архив автора.

² Страсберг пересказывает наблюдение V из главы XI «Аффективная память» книги Рибо «Психология чувств». См.: Рибо Т. Болезни личности. Опыт исследования творческого воображения. Психология чувств. С. 494.

Так возникли знаменитые «минутные паузы» (“take a minute”), которые актеры Метода берут перед выходом на сцену или перед съемкой кадра для экспресс-выполнения упражнения на эмоциональную память. Небезынтересно, что эти минутные настройки имеют некоторую параллель в практике актеров Системы. Американский критик Норрис Хоугтон в книге «Московские репетиции» 1936 года, которую, безусловно, читал и Страсберг, рассказывает о приеме вхождения в предлагаемые обстоятельства, подмеченном им у актеров Художественного театра: «Актер должен уметь контролировать свое внимание. Для этого в МХТ есть любимое выражение — “быть в круге”. Дабы актер не был отвлечен от своей игры, он помещает себя в центр воображаемого круга, из которого не выходит, пока играет. Это чрезвычайно важно и сложно. Говорят, Немирович-Данченко достигает этого, разглядывая свои запонки; одна из актрис закрывает на минуту глаза, и после этого — она “в круге” и для нее не существует ничто кроме мира сцены»¹. Этот пример из практики актеров МХТ Страсберг дополняет наблюдением за самоуглубленностью спортсменов, которые тоже «берут минуту» перед ответственным стартом или подходом к снаряду.

В дальнейшем анализе Страсберг опирается на следующую, уже устоявшуюся на сегодняшний день, классификацию типов памяти:

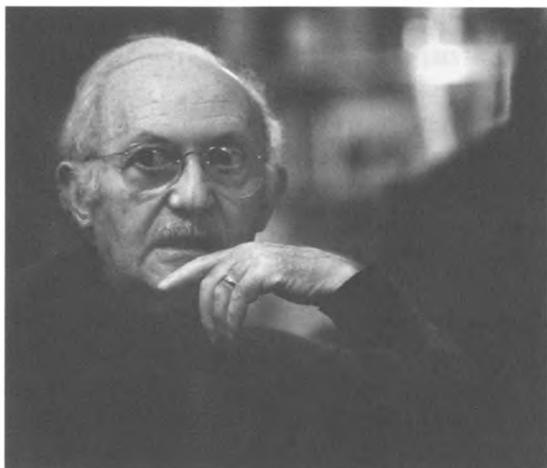
1. Умственная, интеллектуальная (mental) память, легко поддающаяся нашему контролю. Мы вспоминаем, где и когда мы были вчера, перемножаем числа, запоминаем номера телефонов, и для большинства людей в этом нет никакой проблемы.

2. Физическая (physical) память. Она отвечает за контроль мышечных движений и может быть как сознательной, так и бессознательной. В детстве мы учимся завязывать шнурки или ездить на велосипеде, сознательно контролируя наши движения, но, после того как навык освоен, он закрепляется в физической (мышечной) памяти, которая функционирует автоматически.

3. Аффективная память, которая «состоит из двух частей — памяти физических ощущений (sense memory) и эмоциональной памяти (emotional memory)» (DP, 113).

Интерес театральной педагогики к последнему типу памяти связан с тем, что именно она, по Страсбергу, «является основным материалом для подлинного повторного проживания [reliving] на сцене» (DP, 113), или — в терминах Станиславского — для процесса переживания (real experience on stage). Именно благодаря памяти эмоций — аффективной памяти — памяти на чувствования — эмоциональной памяти актер не просто из спектакля в спектакль повторяет заученные на репетициях слова и движения, а воссоздает эмоции здесь и сейчас. И путь к подлинности актерского проживания в педагогике Страсберга лежит через упражнения

¹ Houghton N. Moscow Rehearsals. NY: Grove Press Inc., 1962. P. 58.



на эмоциональную память (emotional memory exercises)¹.

Задача *упражнения на эмоциональную память* — воскресить по собственной воле определенное чувство, испытанное актером в жизни, и вторично испытать его. Необходимо начать с релаксации, с раскрепощения, чтобы снять возможные препятствия между деятельностью мозга и всем организмом, побуждаемым к ответной реакции. Страсберг подчеркивает, что «наличие умственного или физического перенапряжения часто является результатом *ожидания*, каким именно образом придет эмоция, которое только мешает ее спонтанному проявлению» (DP, 115). Отсюда простой вывод — к моменту прохождения упражнения актер должен иметь достаточный навык в релаксации.

Чтобы начать само упражнение, актер выбирает эпизод из своего прошлого опыта. Сознательно *не думая* о себе и не пытаясь напрямую вызвать эмоции и чувства, связанные с этим жизненным опытом, актер вспоминает сенсорные реалии (чувственные ощущения) выбранного момента жизни и по-



Л. Страсберг. 1970-е

¹ Обратим внимание на еще одну терминологическую путаницу, которая существует в литературе о театре. «Делать упражнение на эмоциональную память» может быть сказано по-английски или полностью — *to do emotional memory exercise*, или кратко, на актерском жаргоне, — *to do emotional memory*. Такого рода сокращения типичны для практиков американского театра говорит об *emotional memory*, порой невозможно определить, идет ли речь об *упражнении* на эмоциональную память или о психофизиологическом *свойстве* человека, именуемом эмоциональная память. Поэтому утверждения актеров или педагогов, оппонировавших Страсбергу, что они «против эмоциональной памяти (against emotional memory)», чаще всего означают протест против *упражнения* на эмоциональную память. Ведь отрицать наличие эмоциональной памяти в психофизиологии человека на сегодняшний день уже невозможно. А вот активизация эмоциональной памяти действительно может достигаться самыми разными способами — и через упражнение на эмоциональную память по Страсбергу, и через действие, и через ритм — примеры этого в практике Станиславского мы уже приводили выше, в пятой и в девятой главах.

следовательно воскрешает их в своей памяти. В какой-то момент выполнения упражнения конкретность чувственного ощущения, какая-то точная деталь или ощущение (запах пирожков, например, или ощущение влажного южного воздуха) спровоцирует (по Станиславскому — «выманит» из подсознания) эмоцию, связанную с этим чувственным опытом.

Для упражнения Страсберг советует брать эмоциональные события, отделенные от сегодняшнего дня достаточным временным промежутком (однажды даже называет конкретный срок — не менее семи лет). Актер начинает вспоминать ситуацию из своей жизни минут за пять до воскрешаемого эмоционального момента.

Подчеркнем еще раз — правильный процесс стимулирования эмоциональной памяти идет через вспоминание *ощущений*. Страсберг настаивает: «Актер не может думать вообще. Двор [который он вспоминает] состоит из множества объектов, которые он видит, слышит, осязает и т. д. Только через сенсорную конкретность, только через точность ощущений этих объектов можно стимулировать эмоции. Не достаточно сказать: “было жарко”. Актер должен определить абсолютно точно, в каком месте тела он ощущал ту самую жару, которая ему сейчас вспомнилась. Актер локализует внимание в этой области, чтобы не просто вспомнить, но чтобы повторно прожить-прочувствовать именно этот момент. Он вспоминает, во что был одет — вид одежды, ткань, ощущения при контакте ее с телом. Актер вспоминает событие, вызвавшее эмоцию, не с точки зрения *последовательности истории*, но с точки зрения *различных ощущений, связанных с ним* (курсив мой. — С. Ч.)» (DP, 115).

В ходе выполнения упражнения педагог, ведущий занятие, многочисленными вопросами направляет внимание актера на мельчайшие подробности сенсорной реальности вспоминаемого жизненного эпизода. Его задача — не дать актеру вспоминать «вообще», а отвечать на все более и более конкретные вопросы о своем физическом самочувствии¹. И успешное действие механизма аффективной памяти в упражнении на эмоциональную память во многом зависит от того, насколько хорошо актер может концентрировать свое внимание на памяти ощущений. Иными словами, насколько он способен явственно вспомнить и до определенной меры заново прочувствовать (пережить-прожить) зрительные образы, запахи, звуки, вкусы, тактильные ощущения.

Чтобы отвести типичные упреки в адрес Метода, что он вмешивается в личную жизнь актеров и дает «возможность режиссерам и педагогам вести медицинскую и психоаналитическую практику без лицензии»², подчеркнем важное различие. В психотерапии пациент пытается вызвать воспоминание рассудочно, посредством анализа. Его задача — словами

¹ При достаточном опыте актер сам задает себе эти вопросы, но в период овладения техникой упражнения дисциплинирующие вопросы извне необходимы. Иначе велика опасность сползти к логическому вспоминанию истории или, наоборот, начать напрямую думать об эмоциях и чувствах, связанных с вспоминаемым жизненным эпизодом.

² Richardson D. Acting Without Agony: An Alternative to the Method. P. 3.

пересказать ход событий, чтобы дать представление психотерапевту о том, что же именно произошло. Естественно, во время такого рассказа ощущения, чувства и эмоции, хранящиеся в памяти, могут вырваться сами собой, но внимание пациента направлено не на воссоздание своего чувственного опыта, а на вспоминание произошедшего и рассказ врачу конкретной истории или события.

В упражнении на эмоциональную память по Страсбергу актер, напротив, совсем не озабочен рассказом педагогу (а впоследствии, при индивидуальном выполнении упражнения, — самому себе) связной истории. Страсберг настаивает, что не хочет знать, что *произошло*. Он направляет внимание студента на доскональное воссоздание *физически-чувственных подробностей*, которые тот вызывает из памяти в процессе воображаемого вторичного проживания события, ощущаемого так, как будто оно происходит здесь и сейчас. Актер даже должен вести рассказ в настоящем времени, а не в прошлом: «я вижу», а не «я видел». Актеру задают или он сам себе задает бесконечное количество вопросов об ощущениях реальных произошедшего события. Как холодно было? Из чего была сделана ручка двери? Как эта дверь скрипнула? Как долго вы стряхивали воду с зонта? Откуда слышался голос женщины? Каким тоном она говорила? Исследование сосредоточено не на истории, но на том, как нервная система вбирала в себя чувственные моменты происшедшего¹.

Когда актер детально вспоминает все эти подробности, происходит одно из двух. Либо он обнаруживает уже существующий внедренный условный рефлекс, сенсублизованный в нервной системе и подсознании, и в тот момент, когда эта «болевая точка» срабатывает, возникает повторное чувственное проживание. Либо тщательное воссоздание события на уровне всех ощущений приводит к переводу этого чувственного опыта в условный рефлекс и созданию в ходе упражнения «болевого точки». Другими словами, либо актер обнаруживает условный рефлекс, уже сформированный природой, либо актер помогает природе создать новый условный рефлекс и его включатель (своего рода лампочку академика Павлова).

Если в результате упражнения актер смог вычленил и запомнить найденный сенсорный пусковой механизм («триггер» в терминологии Метода²), то это значит, что он смог найти верный ключ к конкретному чувству. И после ряда повторных упражнений для последующего воссозда-

¹ Страсберг соглашается, что некоторые педагоги Метода неправильно проводят упражнение. Они хотят знать, что произошло, хотят знать *историю* (естественно, так легче «вести» студента). Страсберг настаивает, что этого делать не надо и он лично никогда этого не требует! Здесь соединяются и этический момент, и суть упражнения. Ведь чем меньше актер рассказывает *историю*, тем лучше он может сосредоточиться на сиюминутной работе пяти органов чувств. И в идеале педагог начинает говорить со студентом, лишь когда тот испытывает затруднения с концентрацией на памяти ощущений (DP, 149).

² Английское слово *trigger* означает спусковой курок, пусковой механизм, генератор пусковых импульсов. В словаре Станиславского ближе всего к этому англоязычному понятию Болеславского, а потом и Страсберга находится термин «манок», однако, чтобы сохранить специфику смысла, который вкладывают в этот элемент психотехники англоязычные педагоги, мы предлагаем

ния чувства проходить вышеописанный сложный и длительный путь каждый раз не понадобится. Достаточно иметь этот «ключ от чувства» — триггер. По мере постоянных упражнений актер оказывается способным вызвать в себе требуемое чувство посредством актуализации нужного момента памяти ощущений так же просто, как тренированный музыкант вспоминает тональность, а тренированный танцор — необходимую группировку мышц для исполнения движения.

Конечно, практическое проведение упражнения имеет ряд методических тонкостей и особенностей. Часть из них вскрывается Страсбергом на страницах «Сочиненных чувств». Например, он замечает: «Очень часто, по мере приближения актера к моменту интенсивной эмоциональной реакции, тело создает противоборствующее напряжение, чтобы предотвратить ее, — никто не хочет заново проживать потрясения. Когда актер подходит к пиковому моменту воспоминания, он должен быть в состоянии сохранять концентрацию на ощущениях, иначе можно потерять волевой контроль и актера захлестнут эмоциональные переживания» (DP, 115).

Говоря о другой проблеме — страхе «улететь и не вернуться», который новички испытывают перед началом упражнения на эмоциональную память, Страсберг подчеркивает, что сама суть упражнений на эмоциональную память, разрабатываемых в Методе, связана с установлением *контроля над выражением* эмоций. Именно поэтому эта часть работы по Методу — тренинг внутренних навыков — предваряется интенсивной подготовительной работой в области самоконтроля своего аппарата, релаксации мышц и концентрации внимания.

Но главное, раскрывая ход упражнения на эмоциональную память, Страсберг всемерно подчеркивает приоритет процессов чувственного восприятия над логически-действенными подходами к моделированию воспоминания. Предлагаемый им путь принципиален: дорогой ощущений — к подлинному чувству!

Аффективная память как основа художественной креативности

Страсберг настаивает на универсальности использования аффективной памяти в художественном творчестве. Отвечая оппонентам Метода, возражающим против необходимости и целесообразности опоры на аффективную память в работе актера, Страсберг приводит многочисленные примеры ее применения в работе представителей других искусств. А также описывает функционирование аффективной памяти в повседневной жизни человека.

использовать этот термин без перевода и по-русски будем писать его как «триггер». Таким же образом, без перевода, это слово используется, к примеру, в радиоэлектронике.

Начинает Страсберг с примера, ставшего уже классическим в литературе о Методе, — описания феномена аффективной памяти из первой части романа Марселя Пруста «По направлению к Свану» (1913), романа, который сам по себе является развернутой записью процессов действия памяти. Пруст не только указывает на ее существование, но и раскрывает, как аффективная память возникает через память ощущений. Вкус пирожных, запах сигареты, складка на пижаме или необычное положение почти засыпающего тела — все эти пришедшие на память ощущения высвобождают поток эмоциональной памяти такой силы, какой никогда не вызвать лишь рассудочными усилиями.

Пруст размышляет о природе прошлого, порой оберегающего от нас свои запасы, и в предложенном ниже эпизоде описывает усилия героя, схожие с усилиями актера при выполнении упражнения на эмоциональную память. Разница лишь в том, что актер, задав себе в качестве темы воспоминаний конкретный эпизод своей жизни, пытается через волевое воссоздание ощущений привести себя к повторному (аффективному) проживанию эмоций, сопровождавших это событие, а лирический герой Пруста, напротив, оказавшись застигнутым врасплох мощным аффективным переживанием, невольно пытается извлечь из своей памяти эпизод прошлого, в котором были задействованы те же ощущения. Но, несмотря на разную направленность вектора их усилий, и актер, и герой Пруста решают одну задачу — *установление связи памяти ощущений с эмоциональной памятью*. Мы приведем полный текст этого фрагмента романа Пруста, лишь частично процитированный Страсбергом, и в предложенной ниже большой цитате акцентируем курсивом мысли писателя, отражающие указанную выше связь¹.

Итак, Пруст пишет: «Пытаться воскресить его [прошлое] — напрасный труд, все усилия нашего сознания тщетны. *Прошлое находится* вне пределов его досягаемости, *в какой-нибудь вещи (в том ощущении, какое мы от нее получаем)*, там, где мы меньше всего ожидали его обнаружить. Найдем ли мы эту вещь при жизни или так и не найдем — это чистая случайность.

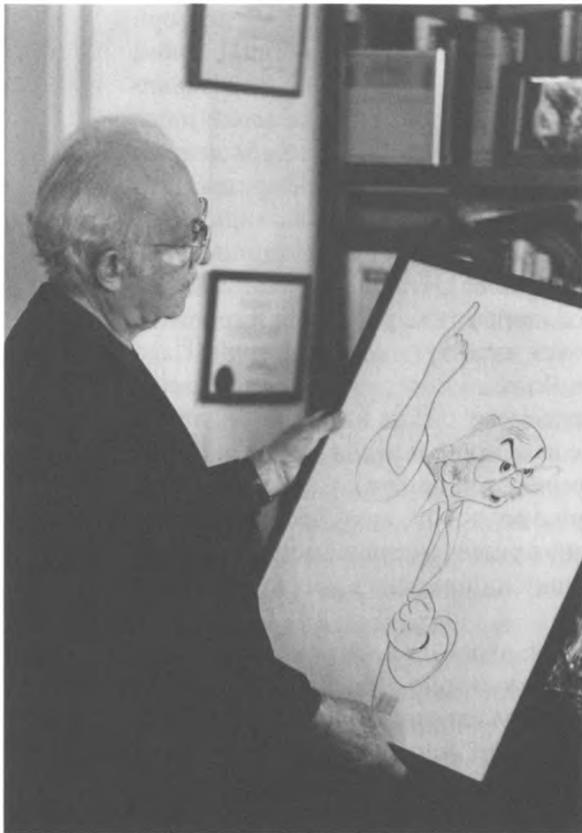
<...> ...В один из зимних дней, когда я пришел домой, мать, заметив, что я прозяб, предложила мне чаю, хотя обычно я его не пил. Я было отказался, но потом, сам не знаю почему, передумал. Мама велела принести одно из тех круглых пышных бисквитных пирожных, формой для которых как будто бы служат желобчатые раковины пластинчатожаберных моллюсков. Удрученный мрачным сегодняшним днем и ожиданием безотрадного завтрашнего, я машинально поднес ко рту ложечку чаю с кусочком бисквита. Но как только чай с размоченными в нем крошками пирожного коснулся моего нёба, я вздрогнул: во мне произошло что-то

¹ Прием анализа текста Пруста посредством выделения его части курсивом был использован в диссертационной работе Е. А. Артемьевой «Осмысление системы Станиславского в американской театральной культуре» (М., 2008), но там внимание театроведа привлекли далеко не все моменты, имеющие отношение к теме практической работы актера.

необыкновенное. На меня внезапно нахлынул беспричинный восторг. Я, как влюбленный, сразу стал равнодушен к превратностям судьбы, к безобидным ее ударам, к радужной быстролетности жизни, *я наполнился каким-то драгоценным веществом; вернее, это вещество было не во мне — я сам был этим веществом.* Я перестал чувствовать себя человеком посредственным, незаметным, смертным. Откуда ко мне пришла всемогущая эта *радость? Я ощущал связь меж нею и вкусом чая с пирожным*, но она была бесконечно выше этого удовольствия, она *была иною происхождения.* Так откуда же она ко мне пришла? Что она означает? Как ее удержать? Я пью еще одну ложку, но она ничего не прибавляет к тому, что мне доставила первая; третья действует чуть-чуть слабее второй. Надо остановиться, сила напитка уже не та. *Ясно, что искомая мною истина не в нем, а во мне. Он ее пробудил*, но ему самому она не известна, он способен лишь без конца повторять ее, все невнятной и невнятной, а я, сознавая свое бессилие истолковать выявление этой истины, хочу, по крайней мере, еще и еще раз обратиться к нему с вопросом, хочу, чтобы действие его не ослабевало, чтобы он немедленно пришел мне на помощь и окончательно все разъяснил. Я оставляю чашку и обращаюсь к своему разуму. Найти истину должен он. Но как? <...>

И я вновь и вновь задаю себе вопрос: что это за *непонятное состояние, которому я не могу дать никакого логического объяснения и которое тем не менее до того несомненно, до того блаженно, до того реально, что перед ним всякая иная реальность тускнеет?* Я пытаюсь вновь *вызвать в себе это состояние.* Я мысленно возвращаюсь к тому моменту, когда я пил первую ложечку чаю. Я испытываю *то же самое состояние, но уже без прежней свежести восприятия.* Я требую от разума, чтобы он сделал еще одно усилие и хотя бы на миг *удержал ускользающее ощущение.* Боясь, как бы ничто не помешало его порыву, я *устраняю все преграды, всякие посторонние мысли, я ограждаю мой слух и внимание от звуков, проникающих из соседней комнаты.* Когда же разум устает от тщетных усилий, я, напротив, подбиваю его на отвлечения, в которых только что ему отказывал, я разрешаю ему думать о другом, разрешаю набраться сил перед высшим их напряжением. Затем, уже во второй раз, я убираю от него все лишнее, сызнова приближаю к нему еще не выдохшийся вкус первого глотка и чувствую, как *что-то во мне вздрагивает, сдвигается с места, хочет вынырнуть, хочет сняться с якоря на большой глубине; я не знаю, что это такое, но оно медленно поднимается; я ощущаю сопротивление и слышу гул преодоленных пространств.*

То, что трепещет внутри меня, — *это, конечно, образ, зрительное впечатление: неразрывно связанное со вкусом чая, оно старается, следом за ним, всплыть на поверхность.* Но оно бьется слишком глубоко, слишком невнятно; я *с трудом различаю неопределенный ответ*, в котором сливается неуловимый вихрь мелькающих передо мной цветов, но я не в состоянии разглядеть форму, попросить ее, как единственно возможного истолкователя, перевести мне свидетельское показание ее современника,



Л. Страсберг с рисунком А. Хиршфелда. [1978]

ее неразлучного спутника — вкуса, попросить ее пояснить мне, о каком частном случае, о каком из истекших периодов времени идет речь.

Достигнет ли это воспоминание, этот миг былого, притянутый подобным ему мигом из такой дальней дали, всколыхнутый, поднятый со дна моей души, — достигнет ли он светлого поля моего сознания? Не ведаю. Сейчас я ничего уже больше не чувствую, мгновенье остановилось, — быть может, оно опустилось вновь; кто знает, всплывет ли оно еще когда-нибудь из мрака? Много раз я начинал сызнова, я наклонялся над ним. И всякий раз малодушие, отвлекающее нас от трудного дела, от большого начинания, советовало мне бросить это занятие, советовало пить чай, не думая ни о чем, кроме моих сегодняшних огорчений и планов на завтра — ведь эту жвачку можно пережевывать без конца.

И вдруг воспоминание ожило.

То был вкус кусочка бисквита, которым в Комбре каждое воскресное утро (по воскресеньям я до начала мессы не выходил из дому) угощала меня, размочив его в чаю или в липовом цветке, тетя Леония, когда я приходил к ней поздороваться. *Самый вид бисквитика ничего не пробуждал во мне до тех пор, пока я его не попробовал; быть может, оттого, что я потом часто видел это пирожное на полках кондитерских, но не ел, его образ покинул Комбре и слился с более свежими впечатлениями; быть может, оттого, что ни одно из воспоминаний, давным-давно выпавших из памяти, не воскресало, все они рассыпались; формы — в том числе пирожные-раковинки, каждой своей строгой и благочестивой складочкой будившие остро чувственное восприятие, — погибли или, погруженные в сон, утратили способность распространяться, благодаря которой они могли бы достигнуть сознания. Но когда от далекого прошлого ничего уже не осталось, когда живые существа перемерли, а вещи разрушились, только запах и вкус, более хрупкие, но зато более живучие, более невещественные, более стойкие, более надежные, долго еще, подобно душам умерших, напоминают о себе, надеются, ждут, и они, эти еле ощутимые*

крохотки, среди развалин *несут на себе, не сгибаясь, огромное здание воспоминанья*.

И как только я вновь ощутил *вкус размоченного в липовом чаю бисквита*, которым меня угощала тетя (хотя я еще не понимал, почему меня так обрадовало это воспоминание, и вынужден был надолго отложить загадку), в то же мгновение старый серый дом фасадом на улицу, куда выходили окна тетиной комнаты, *пристроился*, как декорация, к флигельку окнами в сад, выстроенному за домом для моих родителей (*только этот обломок старины и жил до сих пор в моей памяти*). А *стоило появиться дому* — и я уже видел городок, *каким он был утром, днем, вечером, в любую погоду, площадь, куда меня водили перед завтраком, улицы, по которым я ходил, далекие прогулки в ясную погоду*. И, как в японской игре, когда в фарфоровую чашку с водой опускают похожие один на другой клочки бумаги и эти клочки расправляются в воде, принимают определенные очертания, окрашиваются, обнаруживают каждый свою особенность, становятся цветами, зданиями, осязаемыми и опознаваемыми существами, все цветы в нашем саду и в парке Свана, кувшинки Вивоны, почтенные жители города, их домики, церковь — весь Комбре и его окрестности, — *все, что имеет форму и обладает плотностью* — город и сады, — *выплыло из чашки чаю*¹.

Количество параллелей с процессом выполнения упражнения на эмоциональную память поразительно. Пруст успевает отметить необходимость концентрации внимания (*«я устраняю все преграды, всякие посторонние мысли, я ограждаю мой слух и внимание от звуков, проникающих из соседней комнаты»*), справедливо говорит о волевом усилии, необходимым для активизации запасов нашей памяти (*«требую от разума, чтобы он сделал еще одно усилие и... удержал ускользящее ощущение»*), предлагает тактику этого процесса (*«когда же разум устает от тщетных усилий, я, напротив, подбиваю его на отвлечения»*), указывает на внутреннюю энергию памяти ощущений и связь эмоционального воспоминания с ощущениями (*«образ, зрительное впечатление: неразрывно связанное со вкусом чая»*, *«только запах и вкус, более хрупкие, но зато более живучие... несут на себе, не сгибаясь, огромное здание воспоминанья»*).

Пруст даже словно предсказывает внутреннее сопротивление актерского организма, неизбежно возникающее при выполнении упражнения на эмоциональную память (Пруст: *«малодушие, отвлекающее нас от трудного дела, от большого начинания, советовало мне бросить это занятие»*; Страсберг: *«никто не хочет заново проживать потрясения»*).

Поистине, если бы этот текст не был написан Прустом, такой гимн аффективной памяти надо было написать самому Страсбергу!

Думается, что именно высвобождение «атомной энергии» эмоциональной памяти, таящейся в хрупких ощущениях кончиков пальцев или тонких запахах из наших воспоминаний, и обеспечило вершинные достижения

¹ Пруст М. По направлению к Свану / Пер. с фр. Н. М. Любимова. М., 1973. С. 72–75.

актеров Метода. В ней — источник раздирающего душу крика-вопля Марлона Брандо «Стелла-а-а!» из «Трамвая “Желание”», страстного монолога слепого полковника — Ал Пачино из финала «Запах женщины» и множества других вершинных актерских проявлений, которые навеки остаются в памяти зрителя.

Подчеркивая объективность использования аффективной памяти в творческом процессе, выявляя, что Рибо и Станиславский не изобрели, а *открыли* этот природный феномен, который является основой креативности, Страсберг обращается к примерам использования аффективной памяти в других видах искусств. И неслучайно начинает с анализа творчества английских романтиков. Ведь вся английская романтическая поэзия XIX века как раз и размышляла о том, как чувства прошлые переплавляются в чувства нынешние. Недаром великий английский поэт Уильям Вордсворт¹ утверждал, что «поэзия есть спонтанное выражение... чувств; она возникает тогда, когда о пережитых волнениях вспоминают в тишине»².

Страсберг рассматривает знаменитое стихотворение У. Вордсворта «Нарциссы» (1804). И приводит свидетельство сестры поэта Дороти Вордсворт, что одно из самых музыкальных произведений английской поэзии возникло как отклик на реальную ситуацию, когда во время прогулки они с братом натолкнулись на прелестный озерный пейзаж. И чудесные цветы отвлекли поэта от мрачных дум, заставили просветлеть душой.

*Но сердцу было невдогад,
Какой мне в них открылся клад.
Ведь ныне в сладкий час покоя
Иль думы одинокий час
Вдруг озарят они весною,
Пред оком мысленным явась,
И сердцем я плясать готов,
Ликуя радостью цветов³.*

В этом литературном произведении (к сожалению, теряющем в русском переводе удивительную музыку и ритм английского текста) мы опять выделили курсивом интересующий нас механизм действия аффективной памяти. Вордсворт точно пишет, что воспоминание подспудно хранилось за порогом сознания (*клад*, или, как сказал бы Болеславский, «золотой

¹ Уильям Вордсворт (William Wordsworth, 1770–1850) — английский поэт-романтик, выдающийся представитель «озерной школы».

² “Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings: it takes its origin from emotion recollected in tranquility” — дословно: «Поэзия это спонтанный прилив сильного чувства, она берет свое начало из эмоций, вспоминаемых в состоянии покоя (безмятежности)». См.: Wordsworth W. Preface to Lyrical Ballads. URL: <http://www.english.upenn.edu/~jenglish/Courses/Spring2001/040/preface1802.html> (дата обращения 15.10.2015).

³ Вордсворт У. Желтые нарциссы / Пер. И. Лихачева // Вордсворт У. Избранная лирика. М., 2001. [На англ. языке с параллельным рус. текстом]. См. также: URL: http://lib.ru/INOOLD/WORDSWORTH_W/wordsworth1_1.txt (дата обращения 23.02.2011).

ларец» воспоминаний). Память ощущений — вспышка-озарение (flash upon that inward eye) приводит к воссозданию в душе поэта забытого чувства, и его сердце переполняется пережитыми некогда эмоциями и «пляшет с цветами» (My heart with pleasure fills / And dances with the daffodils¹).

Кроме строчек Вордсворта, Страсберг анализирует примеры из поэзии Кольриджа и Байрона, затем расширяет территорию доказательств — приводит свидетельства использования аффективной памяти в творчестве художника В. Кандинского², поэта и драматурга Т. Элиота³. Думается, что уже процитированные афористически точные слова Ю. В. Трифонова «вспоминать и жить — это цельно, слитно, не уничтожаемо одно без другого»⁴ говорят об осознании того же механизма человеческой памяти.

Многообразный анализ, проведенный Страсбергом, достаточно убедительно выявляет, что «аффективная память является решающим элементом при создании большинства художественных произведений» (DP, 116). Различие лишь в том, что во многих видах творчества аффективная память выводит художника на просторы вдохновения, когда тот уединен в своей работе. А в исполнительском искусстве механизм аффективной памяти должен быть включаем актером, исполнителем в присутствии зрительного зала — здесь и сейчас, в заранее назначенное время и многократно. Это и определяет формы и требования к тренингу аффективной — эмоциональной памяти актера.

Наука об аффективной памяти: подсказки актерам

Аргументируя значимость аффективной памяти в искусстве и исследуя методологию ее использования в творчестве актера, Страсберг, в полном согласии с подходами Станиславского, привлекает выводы современной ему науки.

В первую очередь он опирается на работы канадско-американского нейрохирурга Уайлдера Пенфилда⁵, который еще в 1933 году в ходе операционного лечения пациентов, страдающих эпилепсией, обнаружил, что электрическая стимуляция отделов головного мозга приводит к повторному проживанию событий жизни пациента. Так, молодая мать неожиданно

¹ Wordsworth W. Complete Poetical Works. URL: <http://www.bartleby.com/145/ww260.html> (дата обращения 23.02.2011).

² Василий Васильевич Кандинский (1866–1944) — русский живописец, график и теоретик изобразительного искусства, один из основоположников абстракционизма.

³ Томас Стернз Элиот (Thomas Stearns Eliot, 1888–1965) — англо-американский поэт, драматург, литературный критик и философ, лауреат Нобелевской премии.

⁴ Трифонов Ю. В. Исчезновение. Время и место. Старик: Романы. С. 155.

⁵ Уайлдер Г. Пенфилд (1891–1976) — выдающийся канадский нейрохирург американского происхождения, занимался лечением эпилепсии; создал функциональные карты коры головного мозга. Его роман «Факел», изданный на русском языке в 1964 и 1994 годах, описывает жизнь Гиппократа.

почувствовала себя на кухне, прислушивающейся к голосу ребенка, играющего во дворе, при этом все элементы исходного опыта воспроизвелись с поразительной точностью: шум от соседей, звук проезжающей машины; другой пациент заново пережил ощущения в концертном зале, и каждый инструмент звучал ясно и четко. Впервые столкнувшись с этим явлением ретроспективной памяти, своего рода флэшбэком, Пенфилд был настроен достаточно настороженно. В попытке подтвердить сделанное открытие и проследить источник ощущений пациентов, Пенфилд повторно стимулировал ту же самую точку коры головного мозга. В *каждом из тридцати случаев* пациент заново проживал свой прежний опыт. Пенфилд назвал такую реакцию «реакцией опыта», или «эмпирическим откликом» (experiential response), т. е. основанным на предыдущем опыте человека. В обыденной жизни схожие процессы «реакции опыта» стимулируются факторами условного рефлекса. Так, при упоминании о возможной встрече с врагом или свидании с возлюбленной наше сердце начинает биться сильнее. И даже в отсутствие человека мы реагируем на него при одном лишь упоминании его имени.

Продолжая эксперименты, Пенфилд попробовал воздействовать на самые разные области коры головного мозга и обнаружил, что только стимуляция височных долей приводит к сообщениям пациентов об осмысленных и связанных воспоминаниях. При этом у большинства в памяти восстанавливались события их детства. Эти воспоминания часто содержали конкретику (цвет, звук, движение) и эмоциональное содержание первоначального переживания. В результате многолетних экспериментов Пенфилд выдвинул гипотезу, что мозг «записывает» информацию о каждом событии или предмете, на которые обращает внимание. И что эта запись хранится без изменений в нашем «банке памяти», хотя и может быть забыта в повседневной жизни¹.

Открытие Пенфилда имело революционное значение, наука сделала серьезный шаг в сторону от вековых идеалистических представлений о памяти как о некоей неуловимой духовной субстанции. Теперь ученые пытались обнаружить *материальные* механизмы ее функционирования. При этом локализация «ответственности» за механизмы аффективной памяти в определенных зонах коры головного мозга, выявленная экспериментально, не только открыла возможность дальнейшего ее естественного-научного исследования, но и подтвердила возможность использования феномена аффективной памяти, устойчивого и подверженного развитию. Стало ясно, что этот механизм человеческой психики надежно обращаем в элемент психотехники актера.

Однако если мы попробуем оценить, как развивалось научное понимание вопроса об аффективной памяти после открытия У. Пенфилда, то

¹ Основные труды У. Пенфилда «Кора головного мозга человека», «Эпилепсия и функциональная анатомия головного мозга» были опубликованы уже в начале 1950-х годов, а последний труд «Загадка интеллекта» — в 1975 году.

с удивлением обнаружим, что природа аффективной — эмоциональной памяти не только не прояснена окончательно современной психологией и психофизиологией, но даже само ее наличие было частично оспорено.

И поскольку выразивший такое сомнение П. В. Симонов долгие годы занимался исследованиями психофизиологии творчества актера¹, стоит приглядеться к его позиции повнимательнее. Вот к каким соображениям привели его исследования по произвольному воспроизведению актерами различных эмоций: «Нам не раз приходилось читать о так называемой “эмоциональной памяти”. Согласно этим представлениям, эмоционально окрашенное событие не только оставляет неизгладимый след в памяти человека, но, став воспоминанием, неизменно вызывает сильнейшую эмоциональную реакцию каждый раз, когда какая-либо ассоциация напомнит о пережитом ранее потрясении. ...Мы просили своих исследуемых *вспоминать о событиях их жизни* (курсив мой. — С. Ч.), связанных с наиболее сильными эмоциональными переживаниями. Каково же было наше изумление, когда такого рода намеренные воспоминания только в очень ограниченном проценте случаев сопровождались выраженными сдвигами кожных потенциалов, частоты сердечбиений, дыхания, частотно-амплитудных характеристик электроэнцефалограммы»².

Дальнейший анализ ученого показал, что эмоциональная окраска воспоминаний зависит не от силы эмоций, пережитых в момент самого события, а от актуальности этих воспоминаний в данный момент жизни человека. «Как тут было не вспомнить чеховского Ионыча, — заключает П. В. Симонов, — который с иронической усмешкой проезжает мимо дома любимой им некогда девушки, мимо балкона, где он провел ночь в состоянии потрясения и восторга»³. Так существование аффективной памяти было вновь поставлено под сомнение.

Однако П. В. Симонову оппонирует автор фундаментального труда «Эмоции и чувства» Е. П. Ильин: «Думается, что этот вывод Симонова излишне категоричен. Во-первых, он сам отмечает, что в определенном количестве случаев вегетативное выражение эмоций при их воспоминании все же отмечалось (это, кстати, подтвердилось и в исследованиях Е. А. Громовой и др.⁴). Во-вторых, тот факт, что физиологическое отражение эмоций наблюдалось в основном в случаях воспоминания значимых событий, не отрицает наличия “эмоциональной памяти”, спаянной с событийной памятью. Неудача же с воспроизведением эмоциональных реакций могла быть связана с различной эмоциональностью исследуемых»⁵.

¹ Павел Васильевич Симонов (1926–2002) — известный российский ученый, директор Института высшей нервной деятельности РАН, автор книги «Метод К. С. Станиславского и физиология эмоций» (М., 1962).

² Симонов П. В. Эмоциональный мозг. М., 1981. С. 3–4.

³ Там же.

⁴ См.: Громова Е. А. Эмоциональная память и ее механизмы. М., 1980.

⁵ Ильин Е. П. Эмоции и чувства. СПб., 2001. С. 245.



Ли Страсберг на занятиях в Институте Страсберга. 1970-е

Продолжая полемику с П. В. Симоновым, имеет смысл дать слово давней работе В. П. Осипова «Курс общего учения о душевных болезнях», в которой добротнo суммируются эксперименты самого Рибо¹. «Исследование [Рибо] показало, что 60 человек из 100 могут воспроизводить вкусовые и обонятельные образы, причем 12 % воспроизводят любые из этих образов по желанию. Чувство голода воспроизводится в половине исследованных случаев, чувство жажды — чаще; большинство не помнит болевых ощущений, но есть лица, воспроизводящие их весьма живо. Большинство не воспроизводит аффективных состояний, эмоций, как таковых, а вспоминает связанные с ними события, иногда лишь сообщая им легкую эмоциональную окраску; *но встречаются лица, несомненно обладающие настоящей аффективной памятью, действительно переживающие в воспоминании известную эмоцию. Такие лица должны чаще встречаться среди артистов сцены, музыкантов-композиторов* (курсив мой. — С. Ч.)»².

Согласившись с абсолютно ясными выводами В. П. Осипова, рискнем и мы возразить П. В. Симонову, используя его же пример. В том-то и дело, что окунувшийся в обывательщину доктор Дмитрий Ионович Старцев из провинциального города С. — не «артист сцены» и не «музыкант-композитор». И он попросту не наделен аффективной памятью. А доводы о том, что часть людей не обладают *развитой* эмоциональной памятью, не подрывают, а укрепляют возможности ее использования в работе представителей творческих профессий вообще и в создании творческого самочув-

¹ Виктор Петрович Осипов (1871–1947) — российский психиатр, невропатолог, физиолог и психолог, ученик В. М. Бехтерева. С 1929 по 1947 год — директор Государственного института мозга им. В. М. Бехтерева.

² *Осипов В. П.* Курс общего учения о душевных болезнях. Берлин, 1923. (Глава XI. Память). URL: www.psychiatrycourse.ru/11_glava_01.html (дата обращения 6.08.2010).



Ли Страсберг на занятиях в Институте Страсберга. 1970-е

ствия актера в частности. Эта избирательная, не поголовная наделенность эмоциональной памятью создает вынятный критерий отбора лиц, пригодных к обучению «на актера». Недаром профессор СПбГАТИ А. С. Шведерский, обращаясь к первокурсникам, говорил, что в первую очередь им надо развивать *чувствилище*, и этот ненаучный язык был вполне понятен будущим актерам¹.

Такой вывод подтверждают и эксперименты Лаборатории психофизиологии исполнительских искусств СПбГАТИ, выявляющие различные показатели у актерской и контрольной группы при тестировании воспроизводимости памяти ощущений².

Кроме того, сразу бросается в глаза, что при проведении эксперимента П. В. Симонов шел вразрез с практикой Страсберга и его методическими рекомендациями. Ведь для успешности эксперимента по активизации аффективной памяти надо было не «вспоминать о событиях» (а как раз это Симонов просил делать своих респондентов), а активизировать память ощущений. Именно поэтому Страсберг предостерегает против интеллектуального вспоминания, призывая актера думать только об *ощущениях*. И именно поэтому первые опыты П. В. Симонова по психометрической фиксации аффективной памяти оказались негативными. Не случайно в более поздней работе 1987 года Симонов уже не так категорично высказывается по поводу эмоциональной памяти и восстанавливает элемент системы Станиславского в его правах³.

¹ Автор не раз слышал эту фразу А. С. Шведерского — и в период учебы в мастерской М. В. Сулимова в 1980–1985 годах, где тот преподавал актерское мастерство, и в период совместного преподавания в СПбГАТИ в 1990–2000-х годах.

² См.: *Грачева Л. В.* Актерский тренинг: Теория и практика. Кроме того см.: *Грачева Л. В.* Жизнь в роли и роль в жизни: Тренинг в работе актера над ролью. М., 2011. С. 220–306.

³ *Симонов П. В.* Мотивированный мозг. М., 1987. С. 80.

Теперь, утвердившись в самом факте существования феномена аффективной памяти, расширим круг рассматриваемых трудов по психологии и нейрофизиологии за рамки обсуждаемых Страсбергом исследований Т. Рибо и У. Пенфилда и отметим результаты психологических экспериментов, полезные при практическом использовании эмоциональной памяти в творчестве актера. Опорой для такого анализа будет уже упомянутая фундаментальная работа Е. П. Ильина «Эмоции и чувства». Здесь в разделе «Эмоциональная память» содержится обзор полемики по вопросам эмоциональной памяти, ведущейся в течение XX века, которую мы уже частично осветили. Приведем дополнительный ряд соображений российских и зарубежных ученых, имеющих прикладное значение для актерского творчества¹, и снабдим их своими комментариями, акцентирующими вопросы театральной педагогики.

1. В своих исследованиях, положивших начало обсуждению эмоциональной памяти, Теодюль Рибо выделил «ложную» аффективную память, когда субъект *чисто интеллектуально* вспоминает, что в данной ситуации он испытывал какую-то эмоцию, но саму эту эмоцию *не переживает*. Это наблюдается, например, при воспоминании давно прошедших увлечений. В. П. Осипов уточняет: «Ribot выделяет ложную аффективную память, заключающуюся в представлении события с присоединением к нему аффективного отпечатка, отличая ее от настоящей, заключающейся в действительном воспроизведении прежнего аффективного состояния с присущими ему чертами; в первом случае скорее вспоминается самый факт, наличие эмоции, во втором случае переживается самая эмоция»².

- Теперь ясно, что чувства Ионыча в связи с «давно прошедшими увлечениями», о которых шла речь в примере П. В. Симонова, вернее, отсутствие этих чувств — это пример «ложной» аффективной памяти. Рибо словно предупреждает актеров — остерегайтесь подделки. *Подлинная эмоциональная память* — та самая, которая может быть использована в театре, — должна затрагивать не только голову, но и все существо актера, все ощущения его органов чувств. Это стоит сравнить с записью урока М. А. Успенской 1925 года, сделанной Л. Страсбергом: «Аффективная память бывает двух типов: *интеллектуальная, или рассудочная* [brain or mental], и *настоящая память чувств* [memory of feeling]. Первая просто сообщает вам, как все должно происходить, но именно память чувств (ощущений) [memory of feelings (senses)] позволяет вам сделать все [живым]»³. Не будем сейчас придираться к рукописной записи Страсберга, совмещающей память чувств и память ощущений (разделение их в классах «Лэб» достаточно ясно из преды-

¹ См.: Ильин Е. П. Эмоции и чувства. С. 244–248.

² Осипов В. П. Курс общего учения о душевных болезнях. Берлин, 1923. (Глава XI. Память). URL: www.psychiatrycourse.ru/11_glava_01.html (дата обращения 6.08.2010).

³ Strasberg L. Notes from Laboratory Theatre. Entry of 12 Jan. 1924 [1925] in Ouspenskaya class // Lee Strasberg Archive at LSTFI, New York.

дущего изложения). Важно другое — и Станиславский, и Болеславский, и Успенская, а вслед за ними и Страсберг едины в понимании способа воспроизведения эмоций — только память ощущений, а не интеллектуальное воспоминание позволяет актеру сделать все живым на сцене, «полной мертвого реквизита и придуманных вещей»¹.

2. Существенный интерес для театральной педагогики представляет вопрос об интенсивности аффективного чувства в сравнении с исходным. Как отмечает П. П. Блонский², разница между впервые испытанной эмоцией и воспроизведенной не только в интенсивности переживания (представляемая эмоция слабее), но и в его качестве. У Джеймс, наоборот, отметил противоположную особенность эмоциональной памяти: «Человек может даже приходить в большую ярость, думая о нанесенном ему оскорблении, чем непосредственно испытывая его на себе, и после смерти матери может питать к ней больше нежности, чем при ее жизни»³.

- Естественно, последняя позиция более симпатична Страсбергу. Требуется дальнейшее исследование: необходимо ли сделать однозначный выбор между позициями Блонского и Джеймса, или все дело в различиях индивидуальностей субъектов исследований, принадлежности к разным *типам актера* (аффективного, эмоционального, имитатора и рационалиста, по формулировке Н. В. Демидова). Это определит «целевую аудиторию» упражнений на эмоциональную память и подкрепит наше предположение, высказанное в третьей части на примере полярных творческих индивидуальностей Ли Страсберга и Стеллы Адлер, о необходимости различного тренинга для разных психофизических типов актеров.

3. Интересны эксперименты П. П. Блонского, которые выделяют *эффект следа* от сильно пережитой эмоции: она в последующем может возбуждаться и более слабыми стимулами подобного же рода, т. е. становится для человека латентным доминантным очагом, «больной мозолью», случайно задев которую можно вызвать новую сильную эмоциональную реакцию.

- Это подкрепляет методологию Страсберга по отысканию пускового механизма (trigger) — чувственного стимула, который запускает эмоцию. Необходимо, чтобы повторное (не менее чем трехкратное, советует Страсберг) выполнение упражнения на эмоциональную память смогло вычленить и зафиксировать в ощущениях памяти актера этот самый «след» эмоции («больную мозоль», или «красную тряпку для быка», или «лампочку академика Павлова» — можно называть по-разному), который впоследствии и будет почти мгновенно вызывать эмоцию через активизацию этого стимула-следа, или триггера.

¹ *Strasberg L. Notes from Laboratory Theatre. Entry of 12 Jan. 1924 [1925] in Ouspenskaya class // Lee Strasberg Archive at LSTFI, New York.*

² Павел Петрович Блонский (1884–1941) — русский философ, психолог, с 1919 года руководил Московской академией народного образования, в 1930–1941 годах работал в Институте психологии, участвовал в разработке теории педологии, разработал генетическую теорию памяти.

³ *Джемс У. Психология. М., 1991. С. 273.*

4. Еще один спорный и важный для нас вопрос: какие эмоциональные переживания лучше запоминаются — положительные или отрицательные? З. Фрейд утверждал, что лучше сохраняются в памяти положительные эмоции, и обосновывал это вытеснением из памяти всего, что вызывает тягостные ощущения¹. П. П. Блонский, напротив, доказывал, что лучше запоминаются отрицательные эмоции, и подкреплял свой тезис как рассуждениями о биологической целесообразности этого, так и рядом исследований². Так, он пишет, что животное, забывающее то, что причиняет ему страдание, обречено на быструю гибель. С этим постулатом Блонского трудно спорить. Но трудно не согласиться и с его оппонентами, которые видят в более легком забывании неприятного полезный для жизни эффект — охрану от болезненных переживаний.

- Кроме того, П. П. Блонский отмечает, что чем ближе события (например, случившиеся вчера), тем чаще вспоминается приятное, чем неприятное, а чем дальше (например, что было в детстве), тем чаще вспоминается неприятное, чем приятное. Приятное чаще вспоминают те, кто неудовлетворен теперешним своим положением (например, неудачники, старики).

Не вступая в полемику с Блонским, отметим, что этот вопрос и размышления о соотношении личного опыта и склада характера актера с его отзывчивостью на запуск различных эмоций тесно увязаны с педагогической тактикой режиссера-педагога, ведущего упражнение на эмоциональную память или применяющего его в спектакле. Мы еще приведем примеры педагогического мастерства Страсберга в этом вопросе.

5. Эксперименты Е. А. Громовой 1970-х годов³ подтвердили вывод, что одним из свойств эмоциональной памяти является ее постепенная эволюция во времени. Вначале воспроизведение пережитого эмоционального состояния является сильным, ярким. Однако с течением времени это переживание становится все слабее. Эмоционально окрашенное событие легко вспоминается, но уже без переживания эмоции, хотя и с некоторым аффективным отпечатком: недифференцированным переживанием приятного или неприятного.

- Этот довольно очевидный вывод практической психологии приводит к серьезным последствиям для театральной педагогики — эмоциональную память, как и всякую другую, надо тренировать! И такая работа должна стать элементом регулярного тренинга актера.

6. А вот более частное замечание, принадлежащее Б. М. Федорову. Подтверждено, что память о пережитой боли сохраняется очень долго (кроме родовых болей). Этот страх заставляет людей предпочесть удалить

¹ См.: Фрейд З. Психопатология повседневной жизни. М., 1925; Фрейд З. Психология масс и анализ человеческого «я». М., 1925.

² См.: Блонский П. П. Память и мышление. М., 1935.

³ См.: Громова Е. А. Эмоциональная память и ее механизмы. М., 1980.

зуб, чем лечить его с помощью бормашины, знакомство с которой состоялось еще в раннем детстве¹.

- Этот результат экспериментальной психологии дает обоснование для одного из важных упражнений в методике Страсберга — упражнения на «острую боль», о котором речь еще впереди.

Завершив предпринятое вслед за Страсбергом обращение к выводам науки о природе аффективной памяти несколько неожиданно. Как мы уже писали, в свое время Станиславский легко воспринял идеи Рибо именно потому, что ощущал действие схожих механизмов в своем актерском организме. Знаменитое «понять — значит почувствовать» Станиславского уже не раз служило путеводной звездой в нашей работе при обобщении эмпирического опыта. Поэтому позволим себе в этом разделе исследования поделиться личным чувственным опытом и рассказать эпизод из своего детства.

При этом приводимый ниже рассказ-самонаблюдение о неожиданном использовании механизма аффективной памяти не является ностальгическим воспоминанием, но предстает еще одним экспериментальным материалом-свидетельством. Именно практическое обнаружение действия аффективной памяти в собственном организме помогало мне принимать в свою режиссерско-педагогическую практику многие соображения психологов или отвергать их. И стало иллюстрацией того, как каждому поколению театральных практиков приходится заново открывать «давно известные истины».

Итак, будучи школьником, я был очень смешлив, и мой сосед по задней парте любил иногда провоцировать меня. Впрочем, и я не оставался в долгу. Поэтому, чтобы скрыть от учителя взрывы радостных эмоций, никак не связанных с серьезностью математических или химических формул, которые в этот момент писались на доске, и я, и мой товарищ периодически были вынуждены лезть под парту (для благовидного предлога использовались уроненные карандаш или «стирашка»). Но, несмотря на эту доморощенную конспирацию, количество замечаний в моем дневнике угрожающе росло, и вопрос о том, как справиться с собственной смешливостью, встал достаточно остро. Мне было необходимо научиться мгновенно переходить из одного психофизического самочувствия — неудержимого хохота, распиравшего все мое двенадцатилетнее существо, — к серьезной сосредоточенности. Способ для этого выработался случайно и сам собой. Однажды, когда я был готов вновь расхохотаться, я вдруг без всякой видимой причины вспомнил о бабушке, умершей года полтора тому назад. Конечно же, смех мгновенно замер, и через минуту я уже оказался способным разглядывать написанные в тетради формулы. С тех пор при очередной попытке моего соседа рассмешить меня я просто заставлял себя вспомнить о семейной потере, беззвучно шептал себе «бабушка умерла», перед глазами возникали поразившие

¹ См.: Федоров Б. М. Эмоции и сердечная деятельность. М., 1977.

меня выпрямленные от долгого лежания в постели ее седые волосы, и мой смех, готовый вырваться наружу, почти мгновенно замирал, уступая место горькому чувству утраты. И я оказывался в состоянии сосредоточиться на уроке. Причем, как я сейчас понимаю, то, что это не было имитацией сосредоточенности, доказывает моя способность действовать в этом вторичном аффективном чувстве — если меня вызывали к доске, то я мог решать задачу или отвечать урок на пятерку¹.

Стоит обратить внимание на то, что мой впечатлительный детский организм интуитивно работал вполне по Страсбергу. Ведь кульминацией неосознанно выполняемого упражнения, стимулом к вызову вторичной эмоции оказалась в итоге не длительная череда воспоминаний, а почти знаковое, ранящее воспоминание-картинка седых, непривычно не завитых, выпрямленных волос бабушки. При повторном использовании этого воспоминания для борьбы со смехом мне достаточно было даже не минуты, а секунд — просто перед глазами возникала картинка седых прямых волос, и возникала требуемая аффективная эмоция.

Со временем это неосознанно выполняемое «упражнение на эмоциональную память» видоизменилось. Страсберг пишет, что для выполнения упражнения на эмоциональную память лучше брать не свежие воспоминания, а подернутые пеленой времени. Ведь свежее воспоминание, которое работает сегодня, может перестать работать завтра. Так и произошло. Воспоминание о седых волосах бабушки уже не рождало во мне первоначального отклика, не возрождало острое чувство грусти и потери. Но любопытным образом возник другой механизм. При необходимости сосредоточиться, отгородить себя от развлекающих окружающих обстоятельств мои губы беззвучно шептали некую мантру, звуками напоминающую «бабушка умерла», но лишённую печального смысла, и этого было достаточно, чтобы возникала необходимая сосредоточенность. Это уже работал возникший за время невольной тренировки самого себя условный рефлекс (триггер, по Методу).

Стоит ли говорить, что все эти механизмы были не осознаваемы двенадцати-тринадцатилетним мальчиком. Но уже во взрослом и профессиональном возрасте, читая главу Станиславского об эмоциональной памяти, а тем более страницы Страсберга с описанием упражнения на эмоциональную память, я распознал в себе самом описываемый классиками театральной педагогики психологический феномен.

Подведем итоги нашего краткого обзора развития научных представлений об аффективной памяти. Сегодня, в начале XXI века, практическая психология набрала достаточно данных, чтобы было возможно утверждать, что эмоциональная память существует практически у всех людей. Правда, существует в разной степени. И именно ее развитость есть один

¹ Ныне мой давний сосед по школьной парте А. В. Толшин — актер Санкт-Петербургского академического театра Комедии им. Н. П. Акимова, доктор культурологических наук, одно время — мой коллега по преподаванию в СПбГАТИ.

из признаков пригодности к актерской профессии. Насколько эмоциональная память может быть тренируема и может ли «память на чувствования» стабильно вызывать вторичное проживание эмоций по воле субъекта — вот два вопроса, принципиально важные для целей театральной педагогики.

И Станиславский, и Страсберг одинаково положительно отвечают на вопрос о фундаментальности аффективной памяти для актерского творчества. Но их тактические подходы к ее использованию различны.

От Станиславского к Страсбергу: тактика использования аффективной памяти

Взгляды Станиславского на аффективную память и их эволюция нам известны и проанализированы в первой и третьей части книги. Именно Станиславский привнес в театральную педагогику пристальный интерес к механизмам аффективной памяти, практическому применению которых и были посвящены десятые-двадцатые годы. А в тридцатые годы Константин Сергеевич, справедливо говоря о капризности чувств, сосредоточил внимание на новом механизме их подманивания — через физические действия.

Позиция Страсберга иная — ему принадлежит углубленная разработка первого из упомянутых механизмов вызова чувства — через работу аффективной памяти, памяти чувств.

Американский педагог внятно формулирует отличие своего подхода от работы Станиславского в тридцатые годы: «В последний период своих исследований Станиславский сосредоточился на попытке стимулировать актерскую эмоциональную подлинность простыми и ненасильственными методами. К сожалению, правильное утверждение Станиславского о том, что эмоциями нельзя напрямую командовать, привело к ложному заключению, что они не могут быть стимулированы, что их нельзя побудить. Станиславский никогда не отказывался от требования к актеру быть способным *проживать* роль. Однако в связи с трудностями, с которыми он столкнулся, он надеялся стимулировать актера, *который был уже натренирован в эмоциональных реакциях* (курсив мой. — С. Ч.), посредством психофизических действий» (DP, 151).

Выделенное курсивом замечание принципиально — к выполнению психофизических действий «допускался» лишь актер, *уже*, то есть предварительно, натренированный в *эмоциональных реакциях*.

«Я же, — продолжает Страсберг, — никогда не испытывал трудностей в применении упражнений на эмоциональную память и развил целый ряд специфических подходов для ее использования» (DP, 151).

Таким образом, Страсберг, в полном согласии со Станиславским, полагает, что в то время как физические действия подчиняются нашей воле, чувства ей не подвластны. Мы не можем приказывать себе гневаться, или

ненавидеть, или любить. Соответственно, не можем приказать какому-либо из этих чувств, коли оно возникло, остановиться. Но вывод Страсберга отличен от выводов Станиславского, пришедшего к идее вызывать «капризное» чувство посредством физического действия. Страсберг утверждает, что мы можем сознательными усилиями вызвать вторичное переживание эмоций, *стимулируя их через память ощущений*, то есть используя сенсорные механизмы запуска эмоциональной памяти. «Эмоциональная память, — пишет Страсберг, — это память, присущая чувствам и вызываемая из подсознания работой пяти органов ощущений (т. е. памятью ощущений. — С. Ч.)» (DP, 59–60). Ценность этой формулировки в том, что она увязывает три важнейшие категории Системы — эмоциональную память, память ощущений и подсознание — и подсказывает механизм их использования и тренировки.

В третьей части мы показали, что Станиславский, «переключившись» в 1930-е годы на физические действия, не «запрещает» аффективную память, более того, на нее опирается, ставит ее подножием действия, шире — бытия на сцене. И Страсберг, выбирая свой путь достижения творческого самочувствия, точно так же не отрицает действенных подходов Станиславского. Это отражает переход Системы от раннего, аналитического периода, когда шло накопление знаний об отдельных ее элементах и происходило изучение способов их изолированного тренинга, — к синтезирующей ее стадии, которой свойственно свободное совмещение различных подходов и приемов, направленных на достижение главного в Системе — целостного вдохновенного творческого самочувствия актера.

Станиславский не оставил нам конкретных разработок по тренингу аффективной памяти. И «Работа актера над собой», и записные книжки Станиславского содержат лишь общие замечания: надо обогащать себя, и поскольку «аффективная память дает главный материал для создания роли в ее внутренней жизни», актер «должен расширять свой кругозор. Для этого он должен много знать, много видеть, много испытать и много наблюдать как за своей, так и за чужой жизнью. Науки, чтение, широкое образование, знания, путешествия, музеи, условия жизни людей, их психология — помогают обогащать аффективную память все новыми впечатлениями и переживаниями»¹. Судя по приведенным выше выдержкам из репетиционных и теоретических работ Станиславского, основным способом активизации аффективной памяти для него являлось *многократное прямое воспоминание актера об аналогичной жизненной эмоции*². И других методических указаний найти не удается.

¹ Станиславский К. С. Из записных книжек. Т. 2. С. 291.

² И лишь если «повторить на сцене такое же переживание в подходящей для этого роли» не получается, то, как пишет Станиславский, «надо прибегать к помощи психотехники с ее предлагаемым обстоятельством, магическим “если бы” и к другим возбудителям, вызывающим отклики в эмоциональной памяти» (Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 2. С. 310–311). К этим возбудителям-манкам Станиславский относит все без исключения элементы Системы, что

Приходится признать, что вопрос развития и тренинга аффективной памяти, при всем понимании важности этого феномена, был недостаточно разработан Станиславским, что и послужило причиной его сомнений в надежности ее использования для поимки «неуловимого» чувства. Ведь методы работы в Первой студии при использовании эмоционального багажа исполнителя действительно сводились к тому, что актера просили вспомнить схожую жизненную ситуацию (сосредоточиться, побыть в кругу) и — на сцену.

Сохранился интересный рассказ Веры Соловьевой, относящийся к периоду Первой студии МХТ. В сцене из «Сверчка на печи» слепая Берта — Соловьева должна была расплакаться, узнав, что Текльтон — Вахтангов не любит ее. Уже в Америке В. В. Соловьева вспоминала (запись Р. Эллерманна), что «это происходило само собой и без всяких усилий с ее стороны, причем абсолютно на каждом спектакле. Сознательно она ничего для этого не делала. Она плакала, и все тут. Другие студийцы были так поражены, что это безотказно происходит на каждом спектакле, что стали расспрашивать Веру, как она это делает, как она использует “систему”, чтобы так искренне плакать каждый вечер. <...> Так вот, Соловьева стала анализировать, за счет чего же она действительно так легко играет этот момент каждый вечер, и — оп! — все исчезло, остановилось, высохло. Тогда она стала использовать эмоциональную память. Она воспользовалась тяжелым воспоминанием (кажется, о смерти матери), и это сработало, но только на шесть-семь спектаклей, так что ей снова пришлось менять воспоминание, стимулирующее ее горькие слезы»¹.

Этот эпизод ясно очерчивает сложности, которые возникают при использовании аффективной памяти в актерском творчестве. Думается, многие актеры могли бы рассказать схожие истории. Так что же, аффективная память действительно ненадежна, она действительно «выдыхается», «срабатывается»? Или, может быть, выбраны не те воспоминания для подстановки под предлагаемые обстоятельства пьесы? Или дело в других особенностях актрисы?

Проблема заключалась в другом: в отсутствии разработанного тренинга и муштры эмоциональной памяти. Как рассказывала сама Вера Соловьева, Сулержицкий просто просил их сесть в уголок и подумать об эмоционально задевающим моменте их жизни — не выполнить методически продуманное упражнение, начинающееся с воссоздания ощущений, как это будут делать актеры Страсберга, а просто подумать — и, когда чувства придут, — выходить на сцену и играть.

Это приводило к описанной выше неустойчивости использования аффективной памяти в работе актеров Студии. И если самой В. Соловьевой в конце концов удавалось «чувствовать боль и плакать на каждом из

еще раз указывает на принципиальную их взаимосвязь, но не добавляет конкретности в вопрос о развитии и использовании самой аффективной памяти.

¹ Soloviova V. Undated interview to R. Ellermann. См.: Ellermann R. Letter to S. Tcherkasski. 29 Jan. 2011. Архив автора.

600 представлений [“Сверчка на печи”], то А. Жилинский¹ говорил, что он смог вызвать реальные слезы только четыре раза»².

Роберт Эллерманн, ведущий педагог нью-йоркского Института Ли Страсберга, которому посчастливилось учиться и у Веры Соловьевой, и у Ли Страсберга³, видит серьезную проблему в неразвитости методов тренинга аффективной памяти в современной театральной школе: «На занятиях по мастерству актера мы порой тренируем буквально все, а от аффективной памяти ожидаем, что она будет всегда срабатывать сама собой и срабатывать словно по волшебству. Что за чушь, что за невежество! Или мы думаем, что простым использованием ее в играх-импровизациях или этюдах на действие или увязыванием своего личного опыта с “зерном” роли мы обеспечиваем тренировку аффективной памяти? Но частое использование аффективной памяти (порой происходящее неосознанно или не напрямую) отнюдь не равно сознательному воспитанию и совершенствованию этого важнейшего актерского инструмента»⁴.



Л. Страсберг. 1970-е

Описанный пример потери актером доступа к своему багажу эмоций Р. Эллерманн интерпретирует с точки зрения Метода следующим образом: «Если бы Соловьева прошла через воспоминание о матери шаг за шагом по ощущениям, использовала бы внимание и воображение для воссоздания всех сенсорных реалий события и, проделывая все это, позволила бы своей нервной системе естественным образом обнаружить, где кроется “болевая точка”, а потом, после многократного воссоздания этого процесса во всех подробностях ощущений и чувств, начала бы воссоздавать все жизненные ощущения вокруг самой этой “болевой точки”, вероятнее всего, она действительно бы вытренировала свою память работать “на реплику” и безотказно»⁵.

В своей репетиционной практике Страсберг, безусловно, уделяет внимание и действию, и всем элементам Системы. Но начинает работу за-

В своей репетиционной практике Страсберг, безусловно, уделяет внимание и действию, и всем элементам Системы. Но начинает работу за-

¹ Андрей Матвеевич Жилинский (Олека-Жилинскас) (1893–1948) — актер, режиссер, педагог; работал в Первой студии МХТ, руководил Гос. театром Литвы (Каунас), где сыграл Гамлета в постановке М. А. Чехова (1932). Муж В. В. Соловьевой, с 1936 года вместе с ней вел педагогическую работу в США.

² *Gordon M. Stanislavsky in America*. P. 101.

³ Роберт Эллерманн — режиссер и педагог (см.: Предисловие), автор книги «Ли Страсберг», которая с 2009 года готовится к публикации в издательстве Routledge. Научная переписка с Р. Эллерманном позволила автору прояснить многие аспекты практического использования уроков Л. Страсберга и сегодняшнего воспитания актера Метода.

⁴ *Ellermann R. Letter to S. Tcherkasski*. 29 Jan. 2011. Архив автора.

⁵ *Ibidem*.

долго до репетиции, через тренинг необходимой для этой сцены и роли эмоциональной жизни актера, через «настройку души». Приоритеты именно таковы, потому что Страсберг видит диалектическую связь ведущих элементов Системы: действие, разумеется, связано с эмоциями и чувствами, *высвобождает* их, но не оно *порождает* их. Эмоции и чувства *порождает только аффективная память*. И в этом понимании — основополагающая преемственность урокам Станиславского и их творческое развитие.

По Страсбергу, после того как эмоциональная память была сознательно вытренирована и предварительно сознательно воссоздана много раз в форме упражнения, она может «не срабатывать» в спектакле только тогда, когда актер нарушает другие, общие условия создания творческого самочувствия. Например, когда актер:

- перенапряжен (не раскрепощен физически);
- или пытается напрямую вызывать эмоцию, вместо того чтобы использовать свою память ощущений для воссоздания живого раздражителя;
- или предвосхищает результат («вот на эту реплику я должна заплакать!»);
- или понуждает эмоцию (то, о чем предупреждал Станиславский), т. е. пытается сознательно повторить чувство и гарантированно сделать так, чтобы одно и то же чувство возникало каждый раз, в точно той же интенсивности и в ту же самую секунду спектакля;
- или играет текст, вместо того чтобы быть в обстоятельствах и действовать;
- или выбрал неверную для этой пьесы вспоминаемую реальность, и его личная ситуация не совпадает, не «склеивается» с обстоятельствами и событиями сцены¹.

Возникает другой вопрос, может ли чувство, вызванное посредством правильно выполненного упражнения на эмоциональную память по Страсбергу, все же увянуть и исчезнуть *после многократного использования*?²

Да, может. Но прежде чем актер действительно решит, что питательная энергия эмоциональной памяти о данном конкретном чувственном опыте иссякла, необходимо отместить все возможные препятствия, описанные выше, которые могли встать на пути ее воссоздания. Обычно проблема лежит как раз в этих нерешенных проблемах. Чаще всего дело в том, что актер физически несвободен, зажат, где-то напрягается. Или попросту ленится, не тратится. Книга Страсберга полна примеров того, как снятие мышечных или психологических блоков открывает каналы для выявления чувств, о чем мы уже писали выше.

¹ См.: Ellermann R. Letter to S. Tcherkasski. 29 Jan. 2011. Архив автора.

² Хотя тот же вопрос можно задать и про задачу и действие — гарантирует ли точный действенный разбор сцены, вдохновивший актера на репетиции, неуязвимость воздействия названного действия или задачи? Увы, актеры хорошо знают, что происходит, когда задача «перестает греть».

Нет нужды говорить, что тренинг эмоциональной памяти ведется не изолированно, в одном упражнении, но является частью сложного совокупного воспитания элементов творческого самочувствия актера. В работах Страсберга привлекает не только методология использования аффективной памяти, но и приоритетная разработка вопросов тренинга органов чувств и восприятия, техники релаксации и использования этюдов-импровизаций. Подходы Страсберга оказываются важными в борьбе с примитивизацией сценического действия, и привлечение аффективной памяти в его методологии ведет актера к подлинности его сценического *бытия*.

При этом Страсберг избежал распространенной ошибки многих (начиная с Ф. Ф. Комиссаржевского), противопоставляющих *аффективную память* и *воображение* и словно полагающих, что использование актером личных воспоминаний и аффективной памяти закрывает возможность использования воображения и наоборот. Такое противопоставление глубоко ошибочно. Страсберг рассматривает воображение как механизм, как свойство человеческого ума, функцию человеческого мышления. Суть этого механизма в соединении того, что *до начала* работы воображения никак не было связано; он позволяет «видеть» то, что не существует здесь и сейчас, через внутреннее видение, слух, обоняние и т. д. Но сам по себе механизм воображения не может помочь актеру прийти к истинному переживанию на сцене. У воображения нет собственного наполнения, нет собственной реальности. Чтобы воображение заработало, ему надо дать *пищу*. И эту пищу поставляют именно запасы *аффективной памяти*.

«Воображение — это процесс соединения различных реальностей для создания реальности, какой вы никогда не испытывали и не встречали, — пишет Страсберг. — Многие говорят — мы идем не от реальности, а от воображения. Но чистого воображения не бывает! За всем воображаемым стоит реальность, пусть неосознанная, без нее ничего невозможно представить. Вы не можете вообразить что-либо, что не составлено до какой-то степени из содержимого вашего опыта, из того, что реально существует»¹.

Комментируя свой многолетний опыт использования аффективной памяти по Страсбергу, Р. Эллерманн утверждает, что «все актеры, истинно одаренные аффективной памятью, могут вызывать ее многократно, они любят применять ее, получают удовольствие от возникновения чувств и говорят о живых процессах, происходящих в них, точно так же, как это описывал Страсберг. К сожалению, лишь немногие актеры обладают всеобъемлющей аффективной памятью. Именно они и поражают,

¹ Цит. по: *Ellermann R. A Russian Doll: Stanislavsky, Strasberg and Affective Memory: [Unpublished article]*. Архив автора исследования. От себя добавим, что Страсберг говорит именно об актерском, т. е. чувственном воображении — только оно может стать толчком к переживанию. Ведь хотя, например, математик может абстрактно представить четвертое измерение, актер лишен возможности вообразить его из-за отсутствия какого-либо чувственного опыта, из которого можно было бы составить-вообразить это умозрительное понятие.

как по-настоящему большие актеры, — подлинностью жизни на сцене, полной верой в происходящее вокруг. Это есть основа таланта. Ключевая его составляющая. Я уверен, что так много людей боятся использования аффективной памяти, потому что знают, что у них ее недостаточно, а потому их игра всегда будет слегка поддельной, слегка фальшивой. Аффективная память — основа переживания»¹.

Что же остается на долю тех, кто изначально в полной мере не наделен этим драгоценным для актера даром — развитой аффективной памятью? Да, собственно говоря, то же, что и при необходимости развития любых способностей, — тренинг и муштра, тренинг и муштра, тренинг и муштра...

Конечно, нельзя скидывать со счетов позицию многочисленных противников подходов Страсберга — кроме С. Адлер или Д. Ричардсона, их множество. И важнейшим для нас, пожалуй, является Михаил Чехов, который придавал приоритетное значение воображению и разошелся со Станиславским именно в вопросе о значимости аффективной памяти. Вспоминая о многочасовой беседе с Константином Сергеевичем в берлинском кафе на Курфюрстендамм в 1928 году, которая стала последней их встречей, М. Чехов писал: «...мы договорились (хотя и не согласились) относительно двух пунктов, вызвавших разногласия. <...> Оба пункта нашей беседы, в сущности, являются одним: *надо ли устранять или привлекать к творческой работе личные, не проработанные чувства актера?*»²

Развивая сопоставление двух методов — того, который он исповедовал в Первой студии, и того, к которому пришел в итоге творческого пути, Чехов сравнивал эмоциональную личную память актера с «маленьким грязным конвертом, который завалился в одном из карманов вашего старого, изношенного костюма. И вот мы вскрываем этот конверт и обнаруживаем пожелтевшую от времени полоску бумаги, на которой написано: “Если вы хотите почувствовать печаль на сцене, вспомните, как вам было грустно, когда в 1918 году вы не получили роли, которую вам так хотелось сыграть. Постарайтесь извлечь из памяти эту грусть — яснее, яснее, еще яснее”. Вы невероятным усилием напрягаете свой мозг, чтобы вспомнить эту давно забытую грусть, и дело кончается сильнейшей головной болью»³.

В этой выдержке из чеховской лекции, прочитанной в Голливуде, столь же иронии, сколь и незнания вновь открытых механизмов обращения к аффективной памяти. Ведь Чехов, в соответствии с опытом Первой студии, опять рисует попытку вспомнить чувство *напрямую*. К 1955 году, когда Чехов обращался к американским актерам с этими словами, Страсберг давно уже сформулировал, что «эмоциональная память... вызывается из подсознания работой пяти органов ощущений» (DP, 59–60), и подробно

¹ Ellermann R. Letter to S. Tcherkasski. 29 Jan. 2011. Архив автора.

² Чехов М. А. Жизнь и встречи // Чехов М. А. Литературное наследие: В 2 т. Т. 1. С. 158–159.

³ Чехов М. А. О пяти принципах внутренней актерской техники // Там же. Т. 2. С. 352.

разработал технику использования аффективной памяти в работе актера над собой и над ролью¹.

И если в истории американского театра и кино Страсберг-режиссер оставил значительный след своими спектаклями в театре «Групп», тридцатилетним руководством Актерской студией и звездными именами своих учеников, то в историю мирового театра XX века Страсберг войдет в первую очередь как педагог, подхвативший линию исследований Станиславского, связанную с аффективной памятью. Его упражнения на эмоциональную память стали своего рода визитной карточкой Метода, точно так же как упражнения с воображаемыми предметами или реплика «не верю!» стали знаковыми для массовых представлений о Станиславском.

Что же касается феномена аффективной памяти, то история ее исследования и применения в искусстве актера с работами Страсберга не закончилась. Клинические исследования локализации памяти в коре головного мозга У. Пенфилда, анализ степени наделенности отдельных людей аффективной памятью П. В. Симонова, исследования взаимосвязи думающего тела, эмоции и сознания А. Дамазио, Д. Гоулмана и многих других ученых создают базу для дальнейшего уточнения способов применения аффективной памяти в работе актера. Ее роль в теории актерского искусства и общей креативности личности продолжает уточняться, возникают новые методики ее психометрической фиксации для диагностики актерской одаренности. Современная психология, когнитивные науки, исследования «эмоционального мозга», исследования механизмов творческой интуиции подтверждают гениальные прозрения Станиславского начала XX века, которые были подхвачены Страсбергом и развиты им в стройную методику воспитания актера.

¹ Наличие исследований Л. Бюклинг и А. А. Кириллова позволяет оставить подробное рассмотрение вопроса соотношения взглядов К. С. Станиславского (а за ним и Л. Страсберга) и М. А. Чехова за пределами настоящего исследования. (См.: *Бюклинг Л.* Михаил Чехов в западном театре и кино. СПб., 2000; *Кириллов А. А.* Театр Михаила Чехова // Русское актерское искусство XX века: Вып. 1. СПб., 1992. С. 257–308; *Кириллов А. А.* Театральная система Михаила Чехова // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 3. М., 2004. С. 495–516, 615–621; *Кириллов А. А.* «Идеальный» театр Михаила Чехова // Вопросы театра. 2008. № 3–4. С. 243–252; *Кириллов А. А.* Чехов играет Чехова // Вопросы театра. 2008. № 3–4. С. 253–262.)

К тому же творческое сотрудничество гениального русского актера и «Групп», как мы уже рассказывали, так и не состоялось, как, впрочем, не состоялась по большому счету и «встреча» М. Чехова и американского театра. Как пишет А. М. Смелянский, «никакой своей школы у Чехова там [в Америке] не было и быть не могло. Он давал платные уроки желающим. Кто-то брал один-два урока, кто-то занимался дольше. Это не значит создать школу. Школу создал тогда Ли Страсберг, он и начал великую индустрию Станиславского в Америке» (*Смелянский А. М.* Торговать своей жизнью — прибыльное занятие: Интервью О. В. Егошиной // Новые Известия. 2009. 10 июня).

ГЛАВА ДВЕНАДЦАТАЯ

ПРАКТИКА МЕТОДА

Работа актера Метода над собой: последовательность упражнений в тренинге Страсберга

В отличие от Станиславского, который в своей педагогической практике «не придерживался какой-либо строгой последовательности при тренировке элементов самочувствия актера» и в «туалете актера» комбинировал их в самых различных сочетаниях¹, Страсберг жестко определяет порядок обучения актера. Мысль о строгой последовательности упражнений, о «поэтапности» тренировки актерского организма повторяется Страсбергом многократно, он настаивает на соблюдении «основных этапов и *последовательности* (курсив мой. — С. Ч.) подготовки актера, предшествующей работе над спектаклем» (DP, 123). Эта последовательность, по Страсбергу, «развивается от простого — к более сложному, от объектов, которые находятся в нашем непосредственном окружении, — к объектам, которые существуют лишь в нашей памяти; от внешних объектов, доступных наблюдению, — к внутренним объектам, которые можно воскресить, лишь используя внутреннюю сосредоточенность. Мы движемся от одного объекта внимания к комбинации нескольких. Таким образом, актер оказывается подготовленным к ряду проблем, с которыми ему предстоит встретиться в отрывке или в пьесе. Далее к тем различным действиям, которые воссоздает актер, мы добавляем слова. Если подойти к словам слишком рано, что является тенденцией большинства программ подготовки актера, возникает опасность, что произнесение реплик окажется основным занятием актера и то, что он будет делать, станет лишь иллюстрацией текста, не связанной с поведением персонажа» (DP, 124).

Начиная изложение своей методологии, Страсберг в очередной раз подчеркивает преемственность создателю Системы: «Все, с чем мы имеем дело в этих упражнениях, — релаксация, концентрация, память физических ощущений, эмоциональная память — было определено Станиславским» (DP, 121). Именно это позволяет нам сделать лишь обзор упражнений Метода, останавливаясь в основном на тех упражнениях, которые либо оказываются новыми для традиционного тренинга системы Станиславского, либо отличаются своей интерпретацией.

¹ Кристи Г. В. Примечания // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. С. 488.



Ли Страсберг перед началом занятия в Институте Страсберга. 1970-е

В предыдущей главе мы показали, что решение любых творческих задач актера начинается с релаксации. Однако, как формулирует Страсберг, «релаксация — это только прелюдия к основной заботе актера — необходимости сосредоточения. Все, что ни делает актер, имеет две стороны. Релаксация связана с концентрацией» (DP, 130).

Задачей нового этапа работы актера является развитие способности *контролировать, разделять и приспосабливать свое внимание*. «Талант актера, — пишет Страсберг, — выявляется лишь в той мере, в какой тренирована его способность концентрировать внимание. Именно подлинная концентрация внимания позволяет актеру сосредоточиться на воображаемой реальности пьесы, а значит, *концентрация* — это и есть ключ к тому, что ошибочно искали только в *воображении* (курсив мой. — С. Ч.)» (DP, 131).

Внимание, его концентрация нужны Страсбергу не сами по себе. Они необходимы для создания «того уровня веры, при котором актер способен проживать воображаемые события и реалии пьесы во всей полноте произвольных психологических реакций и откликов, сопровождающих подлинный [real] жизненный опыт» (DP, 132)¹.

¹ Для сравнения, К. С. Станиславский утверждал, что «внимание с расслабленными мышцами — это первое, что открывает *подсознательные функции*» (см.: Станиславский репетирует. С. 306).

Поэтому неудивительно, что упражнения Страсберга на внимание и память будут пронизаны острым интересом к сенсорной, чувственной их составляющей. Это не просто упражнения с «пустышками» на тренировку памяти физических (а порой всего лишь механических) действий, а подлинная проверка памяти бытия человека — памяти ощущений, действий, мыслей. И действительно, Страсберг формулирует: «Путь к подлинной концентрации в первых упражнениях лежит через память физических ощущений [sense memory]. Эти упражнения включают работу с воображаемыми предметами» (DP, 132).

Таким образом, оттолкнувшись от детальных упражнений на аналитическую память Р. Болеславского и М. Успенской, несущих «генную память» уроков Первой студии, методика *упражнений на концентрацию* Страсберга (аналог упражнений на память физических действий и ощущений) счастливо избежала механистической интерпретации этих упражнений, бытовавшей в российском театральном образовании 1940–1960-х годов, когда они выродились в упражнения на память чисто физических движений.

Рассмотрим последовательность упражнений в работе актера над собой, ставшую уже классической в воспитании актера по Методу и приводимую Страсбергом в книге «Сочиненные чувства».

1. **Утренний напиток (Breakfast drink).** Актер пьет воображаемый кофе или чай, молоко, апельсиновый сок — то, что он обычно пьет во время завтрака. Главный враг этого упражнения — попытки актеров «имитировать физическое действие» (DP, 133). Страсберг не торопит студентов, поощряет к остановкам и перепроверкам. Ведь когда мы просто читаем текст, мы в состоянии делать это достаточно быстро, но когда надо запомнить строчки, то мы замедляемся, перепроверяем себя, возвращаемся назад. И в самом первом упражнении тренинга воспитывается умение *проверять*, закладывается *принцип проверки*, соотношения упражнения с действительностью. Ведь «умение прерывать машинальное функционирование работы нервов и мышц для того, чтобы создать присутствие объекта для себя, а не просто подсказать его присутствие зрителю, является частью процесса *создания* реальности, а не *имитации* ее (курсив мой. — С. Ч.)» (DP, 133).

2. **Перед зеркалом (Mirror).** В этом упражнении женщины чаще всего причесываются, наносят воображаемый макияж, а мужчины обычно бреются. Однако выбор конкретных действий остается на усмотрении студента.

Страсберг приоткрывает любопытный момент педагогической тактики: «Есть определенная логика в том, что это упражнение идет вторым. Оно не только тренирует студента, но и позволяет педагогам “подглядеть” за ним, понять, с кем они имеют дело, и соответствующим образом подкорректировать ход упражнения. Актер, склонный к самолюбованию, не будет поощряем к этому, а робкому актеру, совсем себя не знающему, будет предоставлен шанс разглядеть себя поближе» (DP, 134).

Страсберг, казалось бы заслуживший в театре «Груп» репутацию режиссера-деспота, старается не насиловать студента, не торопит его: «Мы не повторяем каждое упражнение до его полного совершенства. Не стоит все время испытывать возможности актера. Он вернется к этим упражнениям позже, сейчас же важнее проверить каждое из пяти чувств, нежели заикливаться на одном. Это та же логика тренинга, как в спорте. <...> Никто же не начинает с требования, чтобы футболист сразу забил гол. Напротив, все начинается с растяжек, бега, разминки мышц... К сожалению, слишком многие педагоги подталкивают актера к достижению немедленного результата, не давая ему времени развить свои способности и войти в форму» (DP, 134–135).

3. Повседневное действие (Daily activity). В этом упражнении Страсбергу принципиально добиться, чтобы актер почувствовал разницу между мышечной и сенсорной реальностью. Актера просят выполнить *простое повседневное действие*, которое он многократно делал до этого в жизни, — например, снять или надеть туфли, зашнуровать шнурки, постирать рубашку, вколотить гвоздь. Иногда актера просят поработать с ощущениями, испытываемыми при надевании или снятии нижнего белья, потому что эти предметы близко касаются чувствительных зон тела. Главное — стимулировать отклик органов чувств, сенсорный отклик.

Если актер продолжает испытывать трудности, Страсберг предлагает поработать с кусочками трех тканей — например, шелка, меха, шерстяной ткани. Задача актера становится проще — он сосредоточен не на всем предмете, а только на его текстуре. Он проверяет ткань, ощупывая ее, подбрасывая в воздух, притрагиваясь ею к разным частям руки, лица, шеи. Актер обнаруживает, что работа его мышц одинакова с каждой из тканей, но сенсорный опыт совсем разный. Это помогает почувствовать разницу между последовательностью мышечных движений с воображаемым предметом, которые часто воспроизводятся имитационно и штампованно, и чувственным откликом, который необходимо пробудить (DP, 135). Так в последовательности упражнений закрепляется *принцип проверки*, введенный в самом первом упражнении, который становится основой методики.

4. Упражнение «Под лучами солнца» (Sunshine). Это первое упражнение, *не включающее в себя какие-либо мышечные действия*. Актер работает над ощущениями тела под лучами солнца. Ему не позволяют имитировать позу, в которой он загорает на пляже, и свое поведение там. Его задача — вообразить солнце, солнечные лучи, сидя на стуле в обычной релаксационной позе. Однако актеру разрешается слегка пошевелить той частью тела, в которой он хочет добиться ощущения жгучего солнца. Это легкое движение действует как побуждение соответствующей части тела ответить мысленным приказам и в то же время сбрасывает напряжение с других частей тела.

5. Упражнение «Острая боль» (Sharp pain) проверяет не только присутствие, но и *интенсивность памяти ощущений*. Здесь актер впервые

имеет дело с объектом внимания, который «не потрогаешь» и с которым «не поупражняешься», он имеет дело с *чувственной памятью*. Воссоздаваемая боль, выбранная актером для исследования, должна быть локализована в одной области — необходимо, чтобы актер знал, где именно концентрировать внимание.

Исходная вспоминаемая реакция на боль должна быть интенсивной, значительной. Если актер честно пробует воссоздать ее, то можно ожидать, что она появится вновь, причем с той же остротой. «Многие актеры вначале удивлены и напуганы интенсивностью, с которой приходит воображаемая реальность, — пишет Страсберг. — В глубине души они всегда полагали воображаемую реальность несуществующей или просто метафорой реальности. Теперь они сталкиваются с *реальностью воображения* (курсив мой. — С. Ч.). Воссозданная боль развивается до степени, которой они и не предполагали. Теперь они впервые осознают, что актерская игра заключается не только в том, чтобы заставить поверить других; подлинное воображение актера не может пассивно представлять себе что-то, оно воссоздает жизненный чувственный опыт во всей полноте. И именно это убеждает актера в собственном присутствии [presence]¹ и реальности [reality] и тем самым дает ему веру в то, что он делает» (DP, 137).

6. В следующих упражнениях продолжается *исследование интенсивности памяти ощущений*. В упражнении, включающем **острые вкусовые ощущения (sharp taste)**, актера просят сперва поработать с реальным объектом — лимоном или уксусом, например. Домашняя работа с реальным объектом дает возможность проверить, насколько точно работает память ощущений (происходит дальнейшее утверждение принципа проверки).

7. Работа продолжается с **резким запахом (sharp smell)**. В этом упражнении актер проверяет действие своих органов обоняния, тренирует их память.

8. Те же задачи ставятся в упражнении с **острым пронзительным звуком (sharp noise)**, только здесь тренируется слуховая память артиста.

Продолжая выполнять упражнения на память ощущений, актер последовательно проводит себя через ряд упражнений, в которых по отдельности исследует восприятие различных звуков, зрительных образов, тактильных, вкусовых и обонятельных ощущений, т. е. по очереди дает задания каждому из своих пяти органов чувств.

9. Далее актер переходит к упражнению, включающему **всеобъемлющую, совместную работу всех пяти органов чувств (overall sensation)**². Причем воздействие на них идет не по локальным участкам, но по всему телу. Принять ванну, потом душ, очутиться в парной или сауне. Или побыть под холодным ветром, под сильным дождем³.

¹ Смысл театрального термина *presence* не исчерпывается значениями *присутствие, включенность* из словаря общей лексики. Пожалуй, *presence* ближе всего к «я есмь» Станиславского.

² Подчеркнем, что устойчивое словосочетание «пять органов чувств», безусловно, означает физические ощущения. *Sensation* — ощущение.

³ В российской театральной школе этот раздел тренинга называется *упражнениями на взаимодействие со средой, или упражнениями на стихии*.

Страсберг замечает, что именно «эти упражнения, похоже, играют главную роль в полном пробуждении актерского восприятия (курсив мой. — С. Ч.)» (DP, 158).

Советы и замечания по выполнению этих упражнений, в общем, традиционны и во многом знакомы актерам, воспитанным в школе Станиславского. Страсберг обращает внимание на то, что разные части тела реагируют на воздействие среды по-разному, добивается включенности всего тела, акцентирует внимание на дыхании.

Однако он также отмечает, что упражнение имеет важный дополнительный эффект. Происходит попутное снятие многих зажимов и внутренних барьеров актера¹. Иногда даже не нужно знать, где локализован блок, или можно даже не подозревать о его существовании. «Проработка» тела в этом упражнении позволяет без особого анализа и теоретизирования вызвать чувственные ощущения в этих зонах и тем самым преодолеть бессознательные комплексы и процессы торможения и высвободить заблокированный чувственный опыт актера. Именно поэтому в упражнениях на совместную интенсивную работу всех пяти органов ощущений часто приходится сталкиваться с высвобождением сильных эмоций. Значит, открываются каналы восприятия, что ведет к полноте, а в итоге — и к яркости актерского выражения.

Упражнения на совместную работу пяти ощущений часто ведут и к более точному пониманию психологического типа личности актера. В конце упражнения «душ» Страсберг часто проверяет подлинность веры актера. Он просит исполнителя посмотреть на него, сохраняя при этом все ощущения упражнения. В большинстве случаев люди поворачиваются, но не могут прямо взглянуть на педагога. Они смеются, краснеют, отвечают сконфуженно, при этом бывают не в состоянии объяснить свое смущение. После наводящих вопросов они обнаруживают, что это происходит потому, что они чувствуют себя обнаженными. (Это, подчеркивает Страсберг, лишний раз доказывает, до какой степени может работать *воображение!* Актеры же знают, что они одеты, однако воображаемая реальность (*imaginary reality*), которую они создали, имеет ту же силу, что и буквальная правда.)

Однако в некоторых случаях реакция другая. Когда актеры поворачиваются и смотрят на педагога, ничего особенного не происходит. Они совсем не против, чтобы на них смотрели, похоже, им это даже нравится. Страсберг делает предположение, что такого типа индивидуальностям чувство обнаженности перед другими нравится из-за подавленного

¹ По Б. В. Зону, в пересказе В. М. Фильштинского, это не попутный эффект, а основной способ снятия зажима: «Как только появляется увлеченность и осмысленность существования на сцене, зажимы уходят». У Станиславского читаем: «...живая задача и подлинное действие (реальное или в воображаемой жизни, хорошо обоснованные предлагаемыми обстоятельствами, в которые искренне верит сам творящий артист) естественно втягивают в работу самую природу. Только она умеет в полной мере управлять нашими мышцами, правильно напрягать или ослаблять их» (*Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 2. С. 197–198*).

желания «любви» (Страсберг поясняет, что имеет в виду не сексуальное влечение, но желание контакта, общения). А они испытывают сложности с этим, что приводит к стеснительности. И действительно, в разговоре актеры этого типа признают, что в момент «обнажения», которое происходит в этом упражнении, они получают положительные эмоции, словно что-то высвобождается в них (DP, 139–140).

Длительное наблюдение актеров и различных проявлений их психологических проблем в процессе выполнения упражнений на концентрацию позволяет Страсбергу сделать следующее обобщение: «Терапевтическая польза искусства, в особенности в актерской профессии, заключается в возможности поделиться чувственным опытом и эмоциями, которые в противном случае заблокированы и подавлены и не могут быть выражены иначе, как в художественной и контролируемой форме. Вышеказанное не стоит путать с эксгибиционизмом» (DP, 140).

Занимаясь с каждым студентом отдельно, Страсберг, как видно, имеет возможность в базовых упражнениях на концентрацию внимания и воображения решать многие психологические проблемы самого актера. В глубине проработки знакомых нам упражнений, в методике соединения упражнений на внимание с коррекцией на ранней стадии личностных проблем, которые могут препятствовать будущей актерской выразительности, — несомненный вклад Страсберга в развитие этого раздела тренинга по Станиславскому. Детальность индивидуального подхода к каждому студенту также не может не вызывать уважения.

К концу описанного выше этапа занятий актер Метода получает начальное представление о вопросах концентрации и оказывается способным продолжать непрестанную тренировку своего чувственного аппарата самостоятельно. Отсюда начинается тренинг длиной в жизнь.

Вторым этапом работы актера над концентрацией станет одновременное выполнение нескольких упражнений первого этапа. Они превращаются в упражнения на многоплоскостное внимание, в которых происходит совмещение предыдущих упражнений с одним доминирующим объектом внимания.

10. Упражнение «Личный предмет» (Personal object). К моменту выполнения этого упражнения актер уже приобрел опыт в настройке восприятия при совместной работе пяти чувств. Теперь в упражнение вводится воображаемый предмет, который принадлежит или хорошо знаком актеру. В терминологии Страсберга предмет становится «личным», «персональным», когда актер связывает с ним какую-то реальную или вымышленную, но глубоко задевающую его личную историю. Это может быть детская игрушка, подарок любимого человека, важное письмо, любимые ювелирные украшения.

Любое предыдущее упражнение могло вызвать активное эмоциональное включение студента (это зависит от его предыдущего опыта), но именно упражнение с личным предметом является первым упражнением, напрямую нацеленным на получение эмоционального отклика. И здесь

педагог должен быть особенно внимательным — нельзя, чтобы студент *побуждал* себя к проявлению эмоций. «Если возникает эмоция — а если подобран подходящий предмет, то она обычно возникает, — актер должен отпустить ее, дать ей происходить, — комментирует выполнение упражнения Л. Халл. — В этом, да и в любом другом упражнении, когда эмоция проявляет себя, актер должен оставаться ненапряженным. Иными словами, он плачет или смеется, но не “строит рожи”, не напрягает свои лицевые мышцы. В жизни мы все привычно напрягаем мышцы, чтобы сдерживать эмоции, но актер должен отпустить свои мышцы, включая лицевые, и быть в упражнении свободным»¹.

11. Далее в упражнении на память пяти чувств добавляется «звуковое действие» (*vocal action*). Обычно это песня, которая может напеваться или мычаться без слов. Задача не в том, чтобы исполнить песню в нужном ритме и тональности, но в том, чтобы *позволить ей быть окрашенной* (*permit it to be colored*) той реальностью, которую создает актер. Обычно актеры, даже не подозревая этого, стремятся петь песню «как положено», но Страсберг добивается обратного — подчинить характер звукового (а впоследствии и словесного) действия сиюминутному самочувствию актера. Он справедливо увязывает выполнение этого начального упражнения с дальними целями актерской подготовки.

В качестве примера Страсберг предлагает представить ситуацию, когда режиссер дает задание вести монолог Гамлета «Быть или не быть» в невероятно возбужденном состоянии, будто персонаж пьян или истерически смеется. «Актер невольно вынужден бороться с бессознательным стремлением читать монолог “как положено”: вдумчиво, с богатым духовным наполнением, глубоким бархатным голосом», — иронизирует Страсберг. И хотя актер уже обучен и в состоянии создавать правдивое самочувствие опьянения или взрывного смеха, каждый раз, когда он начинает говорить, «мускул языка» тянет его к привычной форме подачи монолога².

Страсберг настаивает, что с самых ранних этапов актерской подготовки необходимо готовить актера к борьбе с привычными словесными шаблонами, что необходимо сознательно направлять усилия на то, «чтобы актер умел контролировать произвольные привычки и штампы сценической речи, чтобы умел позволять словам принимать значение, вытекающее из чувственного опыта или поведения» (DP, 142). Эти положения в особенности важны для англо-американской театральной традиции, связанной с доминантой слова, где актеры так часто превращаются в «говорящие головы», а зрители по-прежнему ходят *слушать*, а не *смотреть* пьесу. Но, думается, предостережения Страсберга не напрасны и для российских актеров.

12. Упражнения следующего этапа становятся сложнее ввиду добавления и совмещения нескольких задач. Вдобавок к совместной работе пяти

¹ Hull L. *Strasberg's Method As Taught by Lorrie Hull*. P. 65.

² Страсберг указывает, что выражение «мускул языка» принадлежит К. С. Станиславскому.

чувств (overall sensation), или личному предмету (personal object), или звуковому упражнению (sound exercise) актера просят воссоздать какую-нибудь простейшую **повседневную физическую деятельность** — одеваться, умываться, чистить зубы, причесываться, готовить завтрак и т. д. (классический набор действий для такого рода упражнений сформировался еще со времен Станиславского). Только здесь, впервые в разработанном порядке упражнений своего тренинга, Страсберг предлагает обратить внимание на *логическую последовательность* выполняемой деятельности. Актер продолжает поддерживать подлинность работы органов чувств в воображаемой ситуации и в то же время подчиняет свое поведение необходимой логике физических действий. Особое внимание уделяется тому, чтобы, сосредоточившись на логике действий, актер не потерял подлинность ощущений.

13. В этот же момент обучения Страсберг обычно добавляет в упражнение **монолог**, достаточно известный, например, из классической драматургии. «Актер не должен исполнять монолог с тем смыслом, который он имел бы в непосредственном контексте пьесы, напротив, он позволяет ему [permits it] испытать воздействие тех ощущений, над которыми актер работает. К примеру, монолог может быть произнесен в сауне, в момент восприятия личного предмета и одновременно в сонном состоянии или состоянии возбуждения и т. д. Слова принимают абсолютно новое значение и объем, которые впоследствии могут быть востребованы режиссерской интерпретацией» (DP, 142–143)¹.

Комбинации перечисленных выше упражнений для одновременного выполнения могут быть более чем разнообразны. Это может быть комбинация двух упражнений (например, упражнение на совместную работу всех пяти органов чувств и личный предмет), комбинация трех (упражнение на совместную работу всех пяти органов чувств, личный предмет и звуковое действие — песню) или даже комбинация четырех². Порядок подсоединения упражнений выбирает сам студент. Можно начать с воссоздания работы всех своих органов чувств (например, я нахожусь под сильным дождем) и добавить личный предмет. А можно начать с подробного воспоминания о любимой чашке, подаренной еще в детстве, а потом почувствовать себя вместе с ней в сауне. Эта поступенчатость присвоения всего объема предлагаемых обстоятельств является принципиальной для тренинга актеров Метода. Страсберг не предлагает сразу оказаться под балконом любимой, он нацеливает актера на подробное воссоздание работы органов чувств молодого человека, который теплой южной ночью крадется после бала в незнакомый дом. Потом добавляет новый объект внимания — девушку на балконе. И только когда актер чувственно освоит и этот объект, заживет им, он может начинать монолог. Причем

¹ Разнообразие комбинаций в такого рода заданиях см.: Hull L. Strasberg's Method As Taught by Lorrie Hull. P. 45–50.

² Подробнее см.: Ibidem. P. 47, 279.

не монолог Ромео (о Ромео речи еще нет, работа идет над собой, а не над ролью), а любой другой — на этом этапе тренинга важна не логика предлагаемых обстоятельств, а способность актера окрасить текст своими сиюминутными переживаниями.

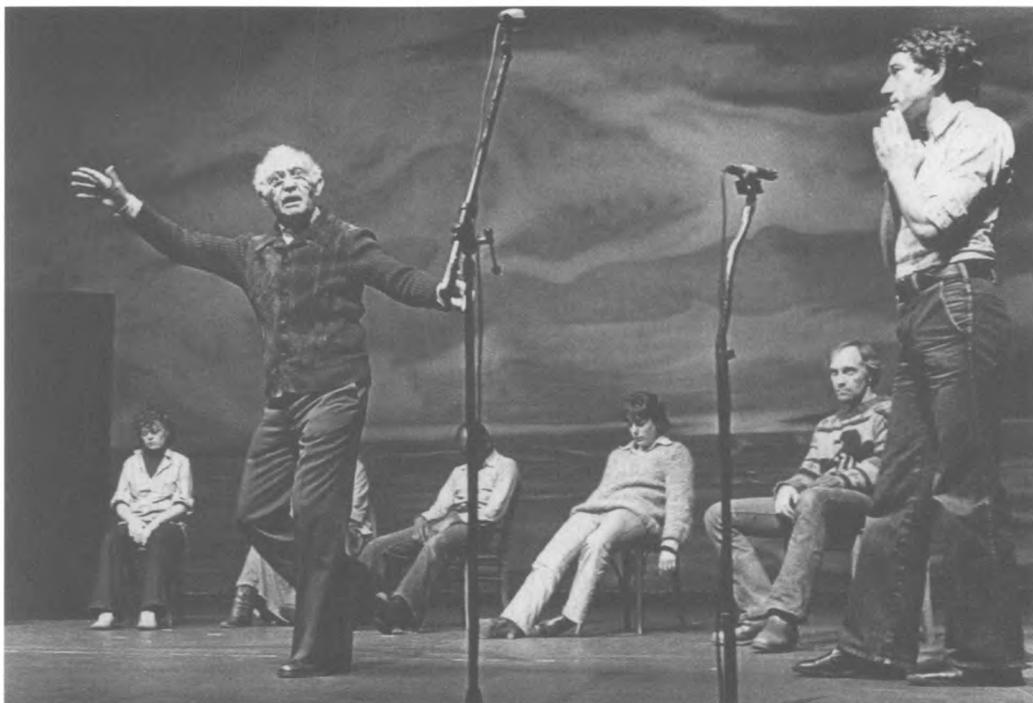
Небезынтересно, что, когда Страсберг рассказывает, как в наработанное уже самочувствие, «подманенную» правду ощущений актера внедряется новое обстоятельство, он все время говорит о том, чтобы актер *позволил* (permit) этому новому ощущению произвольно выразить себя. Актер словно должен *впустить* в себя новый импульс и позволить органам чувств делать свою бессознательную работу. Страсберг употребляет этот глагол очень часто: *позволяй, позволяй, позволяй!* Невольно напрашиваются параллели с демидовским «*пускай себя!*»¹

14. После того как актер полностью освоился с этим рядом упражнений, следующим шагом становится проверка его *отзывчивости к внешним указаниям* (английское слово *direction* — указание — имеет один корень с *director* — режиссер). В тот момент, когда в ходе выполнения упражнения первого или второго уровня актер достигает необходимого самочувствия и в состоянии поддерживать его определенное время, педагог-режиссер просит **добавить новое обстоятельство**, например боль, и пройти сквозь всю последовательность набора ощущений еще раз. Или упражнение на ежедневную деятельность, например бритье или макияж, начатое в теплой ванной комнате, по указанию педагога продолжается в обстоятельствах жгучего холода. Актер должен позволить словам и всему поведению адаптироваться к новому обстоятельству. С этого момента обучения актер имеет дело не только с задачей создания реальности чувственного опыта, но и с задачей выражения этой реальности самыми разнообразными способами. Характерно замечание Страсберга, проявляющее его понимание взаимоотношений режиссера и актера: «Это готовит актера к любым требованиям, которые могут быть предъявлены к нему в репетиции или постановке. Актер порой может не соглашаться с этими требованиями, но, несмотря на это, он должен быть способен выполнить их в совершенстве» (DP, 143). Такая позиция, отражая реальность расстановки сил в коммерческом театре, тем не менее отстаивает достоинство актера как мастера своего дела, способного подлинно прожить любые предложенные ему обстоятельства, оставляя вопросы их выбора и композиции, а также прочтения пьесы на ответственность режиссера.

Начиная с этого этапа обучения Страсберг активно поощряет актера к выходу за пределы обыденного, привычного поведения и ищет полноту и яркость выражения, несвойственную повседневным проявлениям. Шагом на этом пути является следующее упражнение.

15. «**Наедине с собой**» (**Private moment**). Это упражнение было под-
сказано известным положением Станиславского о «*публичном одиночестве*» актера на сцене. Страсберг рассказывает, что долгое время видел

¹ См.: Демидов М. В. Творческое наследие. Т. 1. С. 272–273.



Л. Страсберг ведет семинар по Методу. Бохум, Германия, 1978

в этой фразе лишь указание на необходимость концентрации — и не более того. Но однажды ему пришло в голову, что поведение людей, когда они одни, порой действительно существенно отличается от поведения на публике. Возникла идея исследовать поведение человека в этих обстоятельствах в отдельном тренинге. И в середине 1950-х Страсберг разработал упражнение *Private moment* — «Наедине с собой» (буквальный перевод — личный, персональный, приватный, сокровенный момент, случай, ситуация). Для краткости будем называть его также *упражнение «Наедине»*.

Страсберг объясняет суть этого упражнения и подходы к нему через конкретный пример. Известно, что многие люди, не обладающие достаточным слухом, поют только наедине с собой. И мгновенно останавливаются, если кто-нибудь, даже очень близкий, прервет их уединенность. Если спросить их, что они делали, — обычным ответом будет «ничего». Это ясный пример ситуации, когда человек готов или может заниматься чем-либо только в уединении. И таких примеров великое множество. Люди разговаривают с собой, они «спорят» с другими людьми. Они не сумасшедшие, но есть что-то внутри них, что может быть выражено только тогда, когда они одни. Многие танцуют или ведут себя диким образом, оказавшись наедине с самим собой.

При этом не надо путать ситуацию «наедине с собой» с моментами, когда человек просто один в помещении. И не всякое занятие делает ситуацию

«уединенной». Личностным является не само занятие, а лишь особое значение, которое ему придает человек. Иными словами, это то занятие, которое будет мгновенно прервано, если кто-либо войдет.

Как и в других упражнениях, выполняя упражнение «Наедине», актер не старается повторить свое прошлое поведение или имитировать его. «Если актер заранее представляет себе результат, — пишет Страсберг, — или он нацелен на результат, предварительно просчитанный через репетиции, его сосредоточенность на зрительном зале только увеличивается. Одна из задач упражнения “Наедине” — позволить актеру избавиться от забот о зрительном зале и отдать себя полностью и бессознательно тому чувственному опыту, который он воссоздает» (DP, 145).

Это замечание Страсберга по поводу конкретного упражнения выводит нас к более общему и серьезному методическому разговору, к знаковой педагогической полемике о том, в какой мере должны быть простроены или логически просчитаны упражнение или этюд. Должен ли актер, начиная упражнение, знать, чем оно закончится (обычное «начало — середина — конец» этюда в действенном анализе), или имеет право, оттолкнувшись от конкретики ощущений пяти органов чувств, отпустить себя на волю восприятия и эмоций (этюдный подход)? Судя по всему, Страсбергу ближе второй вариант.

Техника вхождения в упражнение «Наедине» аналогична предыдущим упражнениям. Актер поэтапно воссоздает чувственные подробности места, окружения, в котором происходит его существование «наедине». Далее он добавляет условия, которые мотивируют его поведение, и т. д. и т. п.

Развитие этого упражнения привело к неожиданным открытиям. Страсберг признается, что всегда считал монолог лишь сценическим приемом, которым с формальной точки зрения он и является. Теперь он был поражен и удивлен, когда обнаружил, как часто люди, будучи одни, говорят монологами. И как они увлекаются воображаемой беседой с другими и, находясь наедине с собой, выплескивают себя с такой степенью откровенности, которая не доступна в других ситуациях. Поэтому, вдобавок к тренинговой пользе упражнения, оно дает ключ к поведению актера в моменты сценических монологов. Ведь монолог Гамлета, решающего «быть или не быть», или монолог Сони, одиноко тоскующей ночью о том, что она некрасива («Дядя Ваня»), или даже ария-монолог перед зеркалом отчаявшейся Виолетты («Травиата») могут быть сыграны не как условные театральные монологи, а как вполне жизненные ситуации, когда персонаж действительно говорит вслух, оказавшись наедине с собой¹.

Изобретение и многолетняя практика проведения упражнения «Наедине» дали Страсбергу знание того, что очень часто человеческое поведение

¹ Стоит сравнить эти предложения Страсберга, направленные на преодоление условности сценического монолога, с попытками Станиславского преодолеть ту же условность с использованием концепции праны, через общение двух центров — мозга и солнечного сплетения. См.: Черкасский С. Д. Станиславский и його. С. 54–56.

без свидетелей не только оказывается более экспрессивным и ярким, но и гораздо более драматичным, чем представляют обычно.

В дальнейшем упражнении «Наедине с собой» становится отправной точкой для новых упражнений, включающих в себя навыки, в которых актер уже практиковался. Актер создает самочувствие «наедине с собой» и поддерживает его, после чего добавляет элементы, не связанные с ним, — упражнения на *совместную работу пяти чувств, личный предмет, повседневное занятие, монолог, песню* и т. д. Однако к этому переходят лишь после того, как актер становится способным создавать свое поведение в упражнении «Наедине» с необходимой погруженностью и убедительностью. (Это упражнение как раз одно из тех, которые Страсберг рекомендует делать до тех пор, пока актер не добьется его выполнения.) Само упражнение обычно длится около часа и его непрерывность позволяет надеяться, что в будущей профессиональной работе актер будет способен поддерживать самочувствие, добытое в упражнении, в течение достаточно долгого времени, сопоставимого с временем сценического акта пьесы или съемок эпизода на киноплощадке.

16. Упражнение «Животные» (Animal exercise). Казалось бы, это упражнение общеизвестно и в комментариях не нуждается. Однако не все так просто. В российской театральной школе при его выполнении студентов нацеливают на постижение энергии и ритмов тела животного, способов звериного мышления и заканчивают упражнение воссозданием (иногда поразительно точным) органики поведения животного. В других мастерских предлагают иной ход — игру в животных. Изначально одетый в человеческий костюм, актер ищет в персонаже что-то петушиное или, например, бычье. Есть и другие подходы к этому почти обязательному тренингу актера-первокурсника. Словом, упражнения на животных так распространены и вместе с тем делаются с такими различными методическими задачами, что необходимо прояснить, какие именно задачи ставит Страсберг, приглашая актеров в «зоопарк».

По Страсбергу, главное в упражнении «животные» заключается в том, что оно помогает актеру осознать разницу между собой и персонажем, вынуждает актера нацелиться на исследование характера, а не идти от себя, от собственных чувств. В последовательности тренинга актера Метода это первое упражнение, которое поднимает вопросы и ведет к *физической характерности (characterization)*, т. е. первое упражнение из класса наблюдений.

Особенность упражнения в том, что вначале оно не требует привлечения своего сенсорного опыта или концентрации внутреннего внимания на самом себе. Актер наблюдает конкретное животное, старается заметить и точно зафиксировать его движения. Затем он пытается имитировать пластику зверя или птицы. Становится ясно, что такая имитация требует иного распределения энергии в теле. Чтобы воспроизвести повадки животного, ритм и скорость его движений, актер по-новому распределяет свои собственные движения, ищет новый центр тяжести своего



Л. Страсберг ведет семинар по Методу. Бохум, Германия, 1978

тела. Далее он проверяет ощущения физической жизни животного — мощь льва, сонливость кошки, любопытство обезьяны. Так актер начинает ухватывать сенсорную составляющую физического поведения животного. В следующий момент он «поднимает» своего зверя на ноги, продолжая поддерживать свойственный этому животному баланс энергии. Актер использует звуки, издаваемые животным, и часто добавляет слова, произнесенные таким же звуком. Этот процесс продолжается до тех пор, пока не получится человек с характерностью зверя. Тем самым упражнение подводит к освоению характера персонажа.

По наблюдению Страсберга, некоторые актеры боятся упражнения «животные» или тушуются при его выполнении. На поверку это не что иное, как проявление внутреннего зажима — необходимость заставить тело сделать что-то непривычное создает напряжение и борьбу с актерскими привычками бытового выражения самого себя (DP, 147–148).

17. Упражнение на эмоциональную память (Emotional-memory exercise). В предыдущей главе мы уже разбирали это знаковое упражнение Метода, а также природу и механизмы включения аффективной (эмоциональной) памяти через память ощущений. Осталось лишь через конкретный пример рассмотреть порядок практического проведения этого упражнения.

В упражнении на эмоциональную память актера просят воспроизвести чувственный опыт прошлого, который его сильно взволновал. Страсберг предлагает выбрать самое сильное событие, когда-либо произошедшее с исполнителем и вызвавшее гнев, страх или восторг. При этом не надо беспокоиться, удастся ли сегодня почувствовать прежнюю эмоцию или нет; надо просто сосредоточиться на сенсорных объектах — что ак-



Л. Страсберг ведет семинар по Методу. Бохум, Германия, 1978

тер видел, слышал, осязал, обонял и каков был его кинетический, двигательный опыт. Необходимо воссоздать обстоятельства, которые сопутствовали этому событию: где это все происходило, кто был рядом, во что актер был одет, что он делал и т. д. и т. п. Актер начинает упражнение, не рассказывая педагогу свою историю. Он также не должен говорить, где он находится, но по мере того как память ощущений воспроизводит отдельные подробности, он может описывать свои ощущения, словно делает упражнение на концентрацию внимания и исследует совместную работу пяти органов чувств.

Задача упражнения состоит в том, чтобы сознательно, усилием воли вспомнить в полном сенсорном объеме *ощущения, сопровождавшие ситуацию*, и тогда механизм эмоциональной памяти *бессознательно* оживит давние эмоции, воспроизведет их сегодня. Напомним, что Страсберг предлагает исследовать чувственный опыт, который произошел по крайней мере лет семь тому назад, и предостерегает от выбора недавнего события — чем отдаленнее опыт, тем лучше, и если давнее воспоминание работает, то это останется с актером до конца жизни. А что-то недавнее может сегодня сработать, а через два года — нет (DP, 149). Это требование Страсберга, безусловно, опирается на *закон Рибо*, другое открытие, сделанное автором понятия «аффективная память», согласно которому разрушения памяти при забывании имеют определенную последовательность и в первую очередь становятся недоступными воспоминания о недавних событиях.

Вот пример последовательности выполнения упражнения на эмоциональную память, который был записан во время занятия в одном из частных классов Страсберга (DP, 150).

Упражнение началось с того, что актриса, вспоминая свои ощущения, сказала, что ей было холодно. Наводящими вопросами Страсберг уточнил, где это ощущение было локализовано: «Проверьте разные части тела, проверьте, можете ли вы вспомнить, какой именно холод вы чувствовали. С помощью воспоминания вы сможете заново поймать, вернуть себе что-то из этого холода».

Продолжая, Страсберг попросил актрису вспомнить, во что она была одета, из каких тканей была ее одежда, — все вопросы нацелены на воссоздание как можно большего числа подробностей. Шаг за шагом актриса вспоминала, что ткань под ее руками действительно казалась слегка холодной, шершавой...

По мере развития упражнения актриса вспоминала все больше и больше деталей — поскрипывающий звук песка, чуть позже — легкий запах пыли в воздухе, далее — голос «легкий, как эхо». В тот момент, когда голос стал «приближаться» к актрисе, она неожиданно зарыдала. «Подождите! Подождите минутку!» — причитала она в приливе чувств, словно обращаясь к кому-то. После чего педагог остановил упражнение.

Анализируя выполнение этого упражнения на эмоциональную память, Страсберг подчеркивает, что очень важно не ставить актера в ситуацию экзамена, нельзя торопить исполнителя. Первое обращение к воспоминанию может занять до часа времени, а порой и больше. Кроме того, это упражнение требует как значительного волевого усилия актера, так и точности и деликатности наводящих вопросов педагога. Поэтому представляется важным внимательнее приглядеться к тактике ведения упражнения и к направленности вопросов педагога. Для этого рассмотрим подробную стенограмму выполнения вышеописанного упражнения, которая сохранилась в неопубликованном первом варианте «Сочиненных чувств». Приводим ее полностью с сохранением авторской лексики.

«— Холодно.

— Где вы чувствуете холод?

— Холодно, м-м...

— Где вы чувствуете холод?

— М-м, в носу.

— Ваш нос замерз? Где именно?

— М-м...

— Вот, вот. Видите, часто, когда мы говорим вообще, ничего не происходит. Что еще? Продолжайте. Продолжайте. Где еще? Где еще вы чувствуете холод?

— М-м... Кажется, в волосах, в проборе.

— Хорошо. Где еще?

— М-м, в ...

— Отлично. Похоже, теперь что-то происходит. В теле, это верно. Где именно в теле? Но я не хочу навязывать, может быть, зона, которая отвечает сильнее, это...

— В сердце.

— Ваше сердце замерзло?

— Мне так кажется (я так чувствую).

— М-м... Мне бы не хотелось... Мне сейчас это не важно. Подождите, я хочу помочь вам проверить, не пропускаете ли вы какие-то части тела. Где еще кроме лица? Где в теле?

(Актриса делает неопределенный жест.)

— Нет, скажите мне. Понимаете, это... Что? Что это значит? Вы трясете головой. Почему? Что вы хотите сказать мне?

— Я больше не чувствую холода.

— Не чувствуете, это я понимаю. Но вы помните, что где-то в конкретном месте тела было холодно, да?

— Да.

— Тогда пройдите по всем частям тела по отдельности и проверьте, сможете ли вы вспомнить, какой холод вы испытывали в каждом месте. И проверьте, сможете ли вы усилием памяти ухватить заново что-то из этого холода. Не волнуйтесь, если это не произойдет сразу. Просто попробуйте. Попробуйте. Не волнуйтесь, если вы не умеете плавать. Просто продолжайте двигать руками, и вы не утонете.

— Да, м-м, я... м-м, чувствую... как будто... м-м...

— Хорошо. Хорошо...

— М-м... в горле.

— Все правильно. Но я бы хотел, чтобы тело было включено чуть больше. Объясню потом почему. И даже если не получится, я хочу, чтобы вы были внимательны и проверили, что происходит в разных частях тела. Двигаться дальше будем потом. Давайте начнем вот с чего. Вы помните, во что были одеты? Да или нет? Вспомните, что было на вас? Вспомните, какая именно ткань? Вспомните хоть какой-то цвет! Вспомните ту часть тела, где ткань (даже если вы не помните, что это была за материя) прикасалась к телу! Помните?

— Да, она была холодная.

— Что было холодным? Одежда?

— Ткань.

— Так... а где, где она была холодной? В какой части тела?

— М-м... на руках.

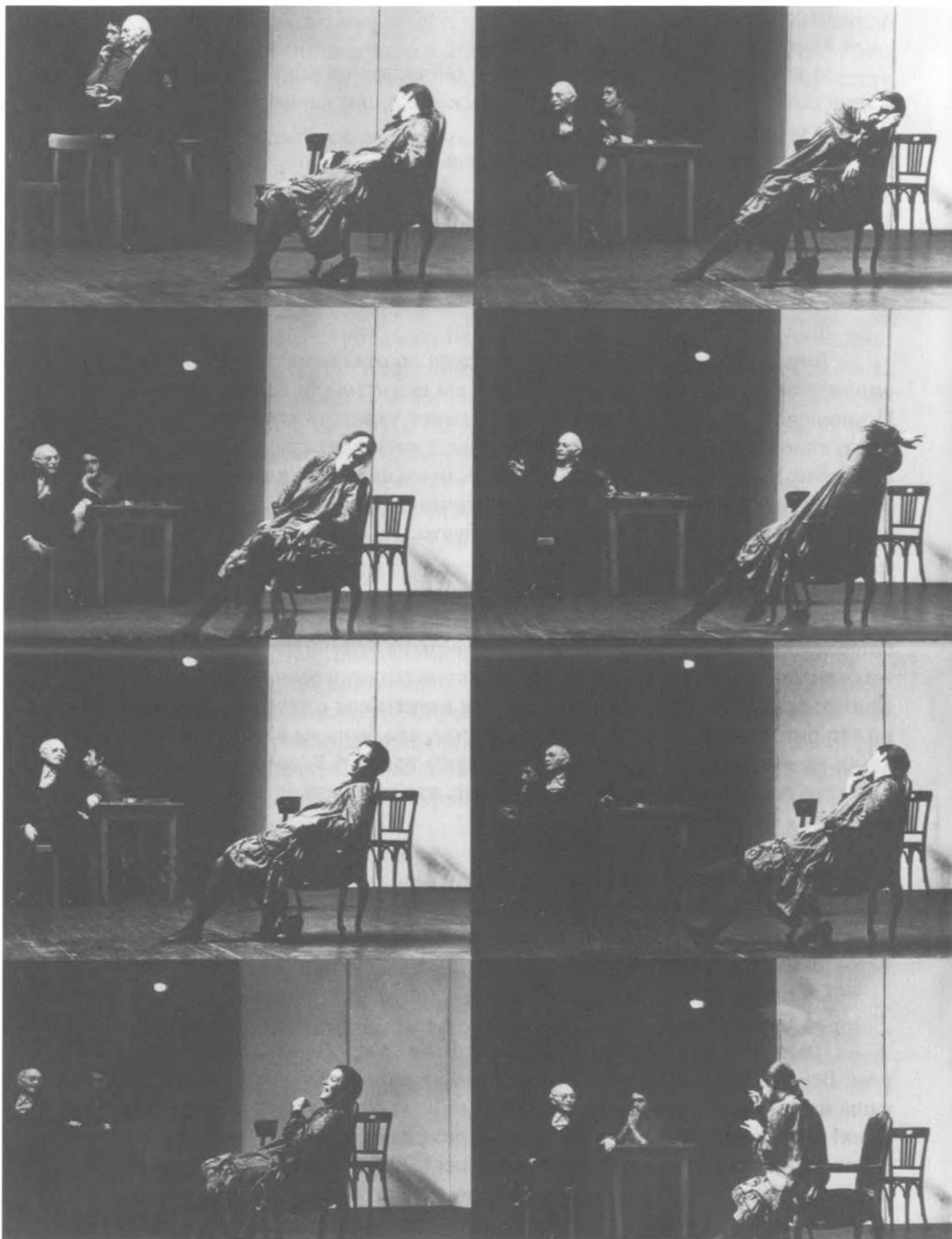
— Где на руках?

— В ладонях.

— Продолжайте. По всем зонам тела. Все-все проверить, словно радаром. Все зоны. Попробуйте почувствовать их. Проверьте, не поможет ли ваша память воссоздать ощущения. Не забывайте, не просто логическая память [mental memory], а именно сенсорная память [sensory memory]. То самое, что мы тренировали в упражнениях. Вот, хорошо. Умница. Правильно. Правильно. Ну, теперь ощущение холода такое же, как на лице?

— Да, такое.

— Хорошо. Хорошо, теперь переходите к следующему. Вы стоите, сидите, а?



Л. Страсберг проводит упражнение на эмоциональную память с А. Страсберг. Бохум, Германия, 1978

— Стою.

— Тогда что вы чувствуете под ногами?

— М-м-м...

— Да-да, что вы чувствуете под ногами?

— Я чувствую... что-то твердое...

— Не беспокойтесь о словах... Продолжайте. Правильно. Вы теперь чувствуете это под ногами, это твердое?

— Я что-то слышу.

— Что-то? Опишите звук. Не важно, что именно вы слышите, — вы-то знаете, а я знать не хочу. Просто опишите звук. Продолжайте... Пожалуйста, сделайте, что я прошу.

— Шуршит, шуршит, хрустит...

— Что-что?

— Шуршит, хрустит.

— Хорошо, хорошо, хорошо, хорошо. Правильно, правильно. Продолжайте.

— И м-м...

— Молодец! Продолжайте... Продолжайте и не обращайтесь внимания на то, что происходит с вами. Продолжайте.

— А... Эхо.

— Вы слышите эхо, хорошо. Громкое, тихое? Среднее? Молодец. Продолжайте.

— Оно... м-м...

— Продолжайте.

— Оно тихое.

— Продолжайте. Продолжайте.

— Оно, оно очень четкое.

— Молодец. Очень хорошо. Продолжайте. Продолжайте. Что еще? Продолжайте, что вы видите, что вы слышите, что вы чувствуете на ощупь и на вкус, какие слышите запахи? Что вы испытываете движеньчески (кинетически)? Правильно. Продолжайте... Продолжайте. Не переставайте говорить. Продолжайте.

— Какой-то запах... и...

— Запах?

— Да-а-а...

— В какой части носа вы его чувствуете?

— Я чувствую его в голове.

— Хорошо. Хорошо. Отлично.

— Я чувствую запах. Он легкий, какая-то пыль и...

— Все правильно. Не беспокойтесь о словах, которые используете. Потому что, в конце концов, вы работаете не над ними, а над воссоздаваемой реальностью. Слова вы мне говорите лишь для того, чтобы я знал, где вы находитесь в процессе концентрации внимания.

— И, м-м, и, м-м, он слабый, и это...

— Продолжайте.

— Опишите. Правильно. Правильно, опишите. Правильно. Так. Правильно. Вперед. Хорошо.

— Словно, м-м...

— Правильно.

— Словно... м-м... я не знаю, как сказать...

— Неважно. Неважно. Говорите любые слова. Что-нибудь говорите, не знаю что. Продолжайте. Не держите себя из-за слов.

— У-уф...

— Слова у вас будут на сцене. Драматург вам даст слова.

— И, это, уф, уф...

— Продолжайте делать, продолжайте делать то, что делаете, и освободите брови. Не берите в голову! Не волнуйтесь. Потом объясню почему. Вот, правильно.

— Уф... (*мягкое всхлипывание*).

— Умница. Умница.

— Уффффффф (*прилив чувств отступает*).

— Продолжайте.

— М-м-м... голоса (*вздыхает*).

— Так.

— Голоса.

— Опишите. Опишите. Только никогда не говорите мне сами слова.

Опишите их звучание, источник.

— Он высокий, он...

— То, что вы слышали, что описывали, вы называли голосом.

— Противный и...

— Вы назвали это голосом, кто-то назовет по-другому. Это ведь все нематериально.

— И, уф...

— Продолжайте.

— Как будто причитает... И успокаивает, голоса успокаивают...

— Так.

— И, уф...

— Хорошо. Похоже, мы добрались до кульминации. Хватит. Откройте глаза. Посмотрите на меня. Вам нужен носовой платок?»¹

Страсберг останавливает упражнение, а в книге еще иронически добавляет, сбрасывая напряжение читателя от пережитой совместно с актрисой сцены: «Я всегда забываю, что для этого упражнения нам необходимы носовые платки» (DP, 151).

Что же произошло в этом упражнении? Воссоздавая подробности ощущений исходного эмоционального опыта, актриса воссоздала саму эмоцию. Она нашла свой путь, которым можно «поймать эмоцию», и если при повторении упражнения, пройдя по этому пути несколько раз, она

¹ Strasberg L. A Dream of Passion. Unpublished manuscript // Lee Strasberg Archive at LSTFI, New York.

сможет запомнить триггер (манок), который спровоцировал повторное проявление эмоции, то в дальнейшем сможет и вызывать эмоцию с помощью волевого обращения к памяти ощущений. Повторное выполнение упражнения при соответствующей тренировке (постоянный тренинг и муштра памяти ощущений) приведет к сокращению времени, требуемого для вызова этой вторичной подлинной эмоции.

Стоит отметить, что Страсберг не только десятилетиями занимался совершенствованием упражнения на эмоциональную память и методикой его проведения, но и демонстрировал проведение этого знакового упражнения Метода на различных международных семинарах в Париже, Аргентине, в Германии. «Многие наблюдатели были поражены быстротой и легкостью его выполнения, а главное — легкостью, с которой актер мог переключаться с одной эмоции на другую, — не без гордости записал Страсберг. — Казалось, что впервые актер становится способным удовлетворить требованиям внутренней точности и четкости, которые Гордон Крэг предъявлял к актеру как к сверхмарионетке» (DP, 151).

18. Упражнение «Поем — танцуем» (Song-and-Dance exercise) было предложено Страсбергом в середине 1950-х годов и первоначально зародилось в его актерских классах в студии Карнеги-холл с певцами и танцовщиками. Жанр мюзикла, выкристаллизовавшийся в американском театре в 1940-х годах (обычно его историю ведут с «Оклахомы», 1943), расцветал в театре 1950-х годов и ставил перед исполнителями новый уровень актерских задач. Страсберг-режиссер не был новичком на территории музыкального спектакля — его постановка «Джонни Джонсона» в театре «Груп» во многом предшествовала жанру мюзикла. А в 1948 году он вел тренинги с шестьюдесятью участниками бродвейского мюзикла «Бригадун», который ставил Р. Льюис. Поэтому Страсберг-педагог был хорошо знаком с типичными актерскими проблемами певцов и танцоров — профессиональный навык строго следовать жесткой ритмической и движенческой структуре нередко закрепощает их актерскую выразительность. Необходимо было разрушить речевые и двигательные клише (pattern) актеров и дать возможность свободного существования внутри заданной музыкальной структуры.

Упражнение Song-and-Dance начинается с подготовительного этапа. Актера просят выйти на сцену и просто постоять, глядя на людей в репетиционном зале. Чаще всего актеры начинают что-то играть. Они расставляют ноги шире, чем надо, стараясь придать себе чувство уверенности (Страсберг иронично называет это «позой Атласа» — словно актер несет на своих плечах все мировые проблемы). Если обратить внимание актера на неестественность этой позы, то он, как правило, тут же ставит ноги вместе. (Получается «военная поза», которая подчеркивает готовность беспрекословно повиноваться приказу.) Оказывается, что просто постоять на сцене свободно и непринужденно — дело не простое. Необходимо, без всяких дополнительных усилий, найти центр своего тела, почувствовать, как ноги просто поддерживают тело, осознать энергию в своем теле и... просто быть самим собой.

а в период предварительной настройки актерского организма. Американский педагог учит актеров замечать и осознавать брожение эмоций в себе. И заставить себя ответить: что это за чувство — неловкость? Или страх неизвестного? Радость ожидания? Раздражение? И, осознав присутствие эмоции в себе, актер становится способным дать ей выход через звуки исполняемой песни.

Следующим этапом упражнения «Поем — танцуем», как легко догадаться из его названия, становится «танец», но тоже идущий вразрез с паттернами поведения.

Актера опять просят стать свободно, а затем — неожиданно скомандовать себе сделать какое-либо неподготовленное движение. Большинство актеров, в особенности танцоры, начинают делать танцевальные движения — сказывается желание спрятаться за что-то привычное. Но Страсберг просит актера бросить свое тело в движение не раздумывая. Актер не должен знать, что именно он сейчас сделает. Просто скомандовать себе — движение! И что бы ни получилось — замечательно. Предположим, актер сперва согнулся вниз до пола, а потом сделал широкое движение в сторону и вверх. Педагог просит повторить тот же набор движений еще раз. Потом еще раз. Увлечь себя движением! Время, необходимое для повторения первичной движенческой фразы, создает ритм. Далее актер должен точно повторять и движение, и его ритм — ведь исполнитель должен уметь быть спонтанным и в то же время быть способным четко повторять все то, что самопроизвольно родилось в ходе репетиций.

Страсберг просит актера, выполняющего только что описанный «танец», добавлять звучание песни. Только на сей раз слоги поются не протяженно, а взрывно, резко. Это делается, чтобы освободить голос от ненужного напряжения, производимого физическими усилиями тела. (Обычной проблемой танцоров, по наблюдению Страсберга, являются проблемы с голосом: похоже, при непродуманных занятиях укрепление мышц тела каким-то образом зажимает связки.) Когда актер включился в ритм созданного им самим движенческого «танца», он начинает «выбрасывать голосом» слоги песни, причем необходимо не попадать в ритм движения, необходимо, чтобы голосовая энергия была разъединена с ритмом движений. Повторяющийся танец идет сам по себе, а отрывистая песня — сама по себе¹.

С 1960-х годов Страсберг начал использовать упражнение «Поем — танцуем» и для драматических актеров, «чтобы учить актера бороться с речевыми привычками и развивать способность контролировать свои средства выразительности» (DP,156). Оказалось, что упражнение дает замечательные возможности установления связи между внутренним импульсом и его полнокровным и ярким выражением.

¹ Это упражнение созвучно упражнениям тренинга на навязанные ритмы и разделение темпоритмов мышления (речи) и физической активности (например, быстро одеваться и медленно говорить и пр.). См.: *Грачева Л. В.* Актерский тренинг: Теория и практика. С. 30–31.

И опять стоит дать слово Страсбергу, чтобы услышать его заботу о судьбе каждого ученика. В данном случае речь идет о молодой актрисе, которая вроде бы последовательно и правильно выполняла все упражнения, но при этом оставалась закрытой. «Если актер выполнял то, что положено, правильно, но невыразительно, — читаем у Страсберга, — то раньше обычным был вывод об отсутствии у этого актера таланта. Теперь я столкнулся с тем, что актер может обладать талантом, даже необычным талантом, но он может быть невидим. То, что эта молодая актриса переживала в себе очень многое, было очевидно. Но где средства, с помощью которых я могу разблокировать чувственный опыт актрисы, привыкшей не проявлять себя, чтобы удовлетворить требованиям сценического искусства?» (DP, 157).

Простое упражнение «Поем — танцуем» оказалось спасительным. Вначале актриса «задышала», а потом, после систематического выполнения этого упражнения, «прорвалась» и стала гораздо отзывчивее в восприятии, выразительнее в своих сценических проявлениях. Не претендуя на научное объяснение того, почему простое упражнение воли так часто дает значительный актерский эффект, сам Страсберг сопоставляет его с пятой Ахиллеса. Тело греческого героя, защищенное магией, не поддавалось никакому изошренному оружию, но пятка, в свое время оставшаяся не погруженной в волшебные воды, оказалась уязвимым местом даже для простой стрелы. Предлагая актеру *простую* задачу для решения сложнейших душевных и физических комплексных проблем, педагог создает тот вход в его психофизику, через который можно изменить ее, распутать сложнейший клубок проблем. Будь поставленная в упражнении задача сложнее, преодоление вряд ли бы стало возможным.

В завершение Страсберг подчеркивает, что упражнение «Поем — танцуем» носит тестовый характер. Возникновение самопроизвольных реакций актерского организма в присутствии зрителя — смех, слезы, неконтролируемые мелкие движения в ответ на задание выполнить простой, но непривычный звуковой или пластический рисунок — свидетельствует о психическом и мышечном перенапряжении актера. И упражнение дает возможность сбросить его, выплеснуть ненужную нервную энергию. При этом не надо бояться или стесняться неожиданных и даже странноватых проявлений во время выполнения упражнения, а тем более подавлять их — напротив, выпустив лишнее напряжение через звук и движение, актер приведет свой организм к творческому самочувствию, необходимому для дальнейшей работы. Если же актер способен выполнить упражнение без каких-либо «ломок», то это лишь свидетельствует, что его актерский инструмент настроен правильно.

Здесь Страсберг подводит черту под этапом обучения, который целиком сосредоточен на «работе актера над собой». Напомним, эта работа в последовательности тренинга Страсберга начиналась с упражнений на раскрепощение, концентрацию внимания, способность воспринимать всеми органами чувств и интенсивно проживать. В то же время шла работа над внешней стороной актерского аппарата, развитие и укрепление голоса

и тела в преодолении привычных зажимов и подавляющих факторов сдерживания выразительности, обусловленных социальными рефлексами.

И лишь получив устойчивые навыки работы над собой, актер может переходить к работе над ролью.

Работа актера Метода над ролью: примеры из репетиций Ли Страсберга

Второй этап в обучении актера — «развитие способности правдиво и логично действовать». В то же время «актер учится взаимодействию с партнером (восприятие, общение, воздействие)¹... использует упражнения “животные” для работы над физической характерностью, а затем и характером своего персонажа... обнаруживает те события своей жизни, которые стимулируют наиболее яркие эмоциональные отклики, и учится воссоздавать их, пользуясь процессом активации эмоциональной памяти» (DP, 160). Актер не останавливается в выполнении этих упражнений и тогда, когда он переходит к работе над сценами из пьес.

Страсберг-педагог верен себе. На первом этапе работы над ролью в отрывках из пьес его не интересует трактовка роли, даже связь сцены со всей пьесой. Он предостерегает против излишнего теоретизирования в начале работы. Важно не интеллектуальное решение роли, мало помогающее ее воплощению, а создание реальности на сцене, воссоздание бытия актера. Отрывок из пьесы — лишь материал для того, чтобы ученик проверил способность держать все наработанные сенсорные навыки в последовательно развивающихся ситуациях.

В качестве первых актерских сцен Страсберг предлагает брать отрывки из прозы, где поведение персонажей подробно описано писателем. Среди авторов, чьи тексты он обычно использует, Страсберг называет Ги де Мопассана, Ирвина Шоу, Дороти Паркер, Эрнеста Хемингуэя. Два коротких рассказа последнего разобраны в книге «Сочиненные чувства».

Анализируя рассказ «Белые слоны» Хемингуэя, где мужчина уговаривает свою спутницу не сохранять ребенка, Страсберг подчеркивает жару, самочувствие первых недель беременности героини (она заказывает коктейль, но не пьет его), разбирает душевный настрой молодой мечтательной женщины, которая в отличие от ее прагматичного партнера способна видеть холмы, похожие на «белых слонов». Немногословность героев Хемингуэя лишь подчеркивает, что суть происходящего — не в словах. Именно поэтому его проза и выбрана Страсбергом для обсуждения проблемы подтекста в сценическом действии. Педагог делает характерное за-

¹ В качестве одного лишь примера упражнений для развития подлинности взаимодействия с партнером Страсберг приводит знакомое упражнение Станиславского «разговор на тарбарщине», когда актеры, лишённые вербального текста, вынуждены не словами, а действенно добиваться от партнера того, что им необходимо по сцене.

мечание: «Подтекст есть истинное значение реплики, органическое соединение и самочувствия, и эмоциональной жизни [персонажа]» (DP, 164).

По Страсбергу, действие должно рождаться после того, как освоена сенсорная и чувственная природа сцены. «Физическое действие зависит от эмоционального состояния персонажа», — подчеркивает он (DP, 164). В поддержку своих мыслей Страсберг пересказывает эпизод из репетиций Станиславского. Когда создатель Системы репетировал «Отелло», он предложил Леонидову «ясную и точную линию действий для одной из сцен. Леонидов не согласился и поставил последовательность действий под сомнение. На что Станиславский возразил: “Да, но вы должны понять состояние [state of mind] персонажа”, и стал описывать физическое самочувствие Отелло именно в этот момент» (DP, 164).

«Важнейшая задача для актера, — продолжает уже сам Страсберг, — как до выхода на сцену создать в репетициях необходимое состояние, самочувствие [state of mind]? Вот здесь и должны быть этюды, импровизации, упражнения на чувственные ощущения и эмоциональную память, чтобы актер действительно смог воспользоваться своим знанием о персонаже или подсказками режиссера» (DP, 164–165). Иными словами — по Страсбергу, перевод интеллектуального знания («режиссерского» знания) о персонаже в знание актерское происходит в сенсорных этюдах, с которых и надо начинать репетиционный процесс. И Страсберг не без основания полагает, что первая стадия подготовки актера согласно Методу — его работа над собой — должна *заранее* обеспечить навыки создания творческого самочувствия через опыт чувственного погружения в сцену.

Позицию Страсберга любопытно сопоставить с наблюдением отечественных исследователей В. Г. Баженовой и Ю. М. Шора, которые видят серьезную опасность в том, что очень «часто сегодняшний студент, хорошо знакомый с формулой Станиславского “действие — капкан для чувств”, даже и не подозревает, какие усилия, затраты мысли и души должны предшествовать рождению действенной партитуры»¹. В то время как наблюдения за репетициями Л. А. Додина позволяют утверждать, что в работе этого мастера «к действенной партитуре своих ролей актеры приходят в результате длительного (полгода — год) анализа, проб, экспериментов» и «рождения “чувства причастности”»².

Вот за это «чувство причастности» актера к реалиям пьесы, причем на самом основополагающем, сенсорном и чувственном уровне, и ведет борьбу Страсберг, начиная ее задолго до того, как ставить перед исполнителями какие-либо сценические задачи.

При этом Страсбергу принципиально показать, что его подходы работают не только на современном материале. Ведь начиная с 1930-х годов, когда театр «Групп» ставил исключительно современную американскую

¹ Баженова В. Г., Шор Ю. М. Мышление в структуре художественных способностей актера // Диагностика и развитие художественной одаренности. СПб., 1992. С. 17.

² Там же.



Л. Страсберг разбирает актерский показ. Актерская студия. 1970-е

пьесу, возникло мнение, что Метод годится лишь для такого рода реалистических пьес, а для классики или других жанров не подходит. Именно поэтому Страсберг анализирует ход работы над «Медведем» Чехова (DP, 167–171) и над «Ромео и Джульеттой» Шекспира (DP, 171–172). В каждом из примеров педагог опирается на создание реальностей ситуации, затрагивающей работу всех органов чувств, и уделяет основное внимание внутреннему самочувствию персонажей.

Чтобы точнее понять репетиционные подходы Страсберга, остановимся на его замечаниях по чеховскому «Медведю».

Предваряя разбор, Страсберг сетует, что слишком часто приходится видеть, как актеры, начиная сцену встречи героев, уже готовы к конфликту. Поручик Смирнов разговаривает резко, ведет себя невежливо; он ведь должен быть «медведем», — объясняют актеры. И вся ситуация развивается в развлекательном, почти водевильном стиле.

«Однако, если подойти к сцене с акцентом на физические и чувственные подробности и реалии, — замечает Страсберг, — она становится и смешнее, и интереснее. Я советую актерам поработать над тем, что произошло до начала сцены (т. е. сделать этюды на преджизнь персонажа — С. Ч.). Вместе с актрисой я стараюсь создать конкретику поведения вдовы, соблюдающей траур так, как это описано автором. Чтобы создать ощущение неподвижного многочасового сидения, я просто заставляю актрису посидеть неподвижно, без всякого движения минут пятнадцать, собрать

внимание на фотографии мужа, вспомнить свой собственный сенсорный и чувственный опыт, сравнимый с чувствами героини к мужу.

Поведение актрисы приобретает необходимый ритм — в речи, движениях и их характере, — который соответствует обстоятельствам, описанным автором (предлагаемым обстоятельствам. — С. Ч.). Я прошу актрису поддерживать такой настрой и не предполагать ссоры. Таким образом, она предстает перед незнакомцем как идеал покинутой, но преданной жены, которая только постепенно приоткрывает свои кипящие чувства по отношению к скандальному поведению мужа.

Такой же последовательности я придерживаюсь в подготовке актера. В пьесе написано, что он путешествовал большую часть ночи, а переночевать на постоялом дворе смог лишь лежа около водочного бочонка... Мы помогаем актеру создать сенсорную реальность, которая приводит к самочувствию физической изнуренности и умственного смятения. Актер должен прийти к состоянию безрассудного отчаяния. И хотя он и резок в поведении, он офицер. Я советую не предвосхищать события пьесы.

<...> Итак, актер создал самочувствие возбуждения и смятения. В комнате темно, единственный свет идет от лампы перед иконой. Женщина одета в черное, лицо ее скрыто. <...> Он крестится на икону, не сразу понимает, к кому обратиться. Она не выказывает, что ее потревожили. С достоинством и вежливо обещает вернуть деньги. Он обрадован, но через секунду уже ошеломлен ее отказом выплатить деньги немедленно. Сосредоточенная только на своих внутренних чувствах и без всякого желания устраивать сцену, она логически разъясняет, что сегодня у нее нет денег, но они появятся завтра. Не удерживаясь, слезно выражает свои чувства к мужу. Однажды в репетиции актер, играющий героя, действительно расчувствовался при виде страдающей женщины, и таким образом открылась странная сентиментальность персонажа. В то же время отчаяние потянуло его к требуемому пьесой грубому и неуважительному поведению. <...>

Этот акцент на простой физической логике и сенсорной реальности, чувственной правде продолжается в течение всей сцены. Когда героиня покидает комнату, он остается один, расстроенный и отчаявшийся. Он измотан и буквально оседает в кресло, стараясь все же не заснуть. Когда она опять входит, он заставляет себя встать. У него все еще манеры бывшего кавалерийского офицера, только безвыходность толкает его к оскорбительному поведению.

В сцене, где он показывает ей, как обращаться с дуэльным пистолетом, логика физического поведения, обусловленная близостью к женщине, пробуждает его растущую страсть. Юмор обостряется необходимостью направить ее руку в требуемое для дуэльного выстрела положение без прикосновения к другим, более аппетитным частям ее тела. Вполне позволительно развивать авторскую ситуацию, когда актер дополняет ее необходимыми физическими, сенсорными и эмоциональными составляющими, которые делают авторскую конструкцию живой!» (DP, 168–171).

Как видим, даже подход к жанровой природе чеховской шутки видится Страсбергу через конкретику жизни персонажей. Разворачивая этот пример, он формулирует приоритеты — именно сиюминутное проживание, создание подлинной реальности (*moment-to-moment reality*) дает импульс к произнесению текста. «Актеры создают строчки авторского диалога не из структуры сюжета, а только из непосредственного поведения своих персонажей» (DP, 171).

Таким образом, *в работе актера над ролью* Страсберг последовательно опирается на сенсорные навыки, полученные *в работе актера над собой*. Он производит этюдную проверку поведения персонажей, которое создает из реалий *предлагаемых обстоятельств*. Однако Страсберг избегает употреблять этот термин Станиславского, оставив его, по вполне понятным причинам, педагогике Стеллы Адлер. Возможно, Страсберг воспринимает «анализ предлагаемых обстоятельств» как чистую работу ума, как наследие застольного периода, который полагался им пережитком уже во времена его первых самостоятельных режиссерских работ в театре «Групп». Так или иначе, он всегда говорит о реальности (*reality*) сцены, о бытии актера, а термин предлагаемые обстоятельства использует редко и в кавычках, словно подчеркивая, что это цитата из словаря другого метода. Ведь *принцип подстановки*, исповедуемый Страсбергом, действительно замещает *обстоятельства, предложенные автором, реальностью, существующей для актера*.

Но какие бы термины ни употреблял американский педагог, анализ его практики — а к вышеприведенным примерам можно добавить еще и записи разборов сцен в книгах «Страсберг в Актерской студии» и «Записки Ли Страсберга»¹ — выявляет внимание к конкретике предлагаемых обстоятельств, пропущенных через ощущения актера.

При всей яркости этих примеров работы над ролью все же один вопрос — причем важнейший — выявлен в «Сочиненных чувствах» не достаточно внятно. Остается не очень ясно, как именно базовое упражнение Страсберга на эмоциональную память входит в репетиционный процесс работы над спектаклем. Может создаться впечатление, что выполнение упражнения на эмоциональную память, опирающееся на обстоятельства жизни самого актера, уводит его от реальности предлагаемых обстоятельств играемой сцены. И погруженный в свои воспоминания актер не видит партнера, занимаясь только самим собой, лелея свои воспоминания. Это, кстати, довольно распространенный упрек в адрес методики Страсберга². Распространенный, но не точный, построенный на недостаточном понимании процесса работы актера по Методу. Хотя, как мы уже сказали, отчасти виноват в этих недоразумениях сам Страсберг, недостаточно ясно написавший (а может, просто не успевший написать) о взаимосвязи

¹ Strasberg at the Actors Studio. P. 120–130, etc.; The Lee Strasberg Notes. P. 43–81.

² См., например, подробный рассказ Ф. Бранд о проблемах на репетиции с Ф. Тоуном в работе над спектаклем «1931–»: *Brand Ph. Looking Back: 1974–1976 // Educational Theatre Journal. 1976. Vol. 28. No. 4. P. 516–517.*

подготовительного упражнения и реального *процесса работы над ролью и ее исполнения.*

Чтобы прояснить этот вопрос, мы проанализируем эпизод из репетиционной практики Страсберга. Предлагаемый фрагмент из неопубликованной автобиографии актера Уэнделла Филлипса¹, который был учеником Страсберга, а впоследствии и педагогом актерского мастерства, содержит, по утверждению ряда американских исследователей, лучшее из описаний применения упражнения на эмоциональную память к работе актера в спектакле².

Филлипс описывает репетицию по вводу Романа Бонена³ в спектакль «История успеха» Джона Лоусона, который шел в «Групп» в 1932 году. В связи с уходом из театра Франшо Тоуна новому актеру (которого в театре все так и звали — Бад, т. е. новичок⁴), предстояло играть роль Мерритта Раймонда, хозяина рекламной фирмы. Его ожесточенный психологический поединок с выскочкой из низов, «уличным драчуном» Солом Гинсбергом (Лютером Адлером) завершал второй акт спектакля. А третий акт начинался через пятнадцать лет, когда постаревший бонвиван Раймонд осознал, что Сол прибрал к рукам не только его фирму, но и его жену, и его любовницу.

Таким образом, после взрывной схватки конца второго акта Баду — Раймонду предстояло за пятнадцать минут антракта постареть и психологически измениться, «скиснуть». Именно на этом переходе, на достижении правды подавленного состояния персонажа и сосредоточил свою репетицию Страсберг. Она началась сразу после конца прогона второго действия, когда Страсберг отпустил других актеров.

Усевшись наедине с актером прямо на сцене в декорациях главного офиса большой и успешной рекламной фирмы, Страсберг начал разговор. Вот его краткая запись:

«Ли. Бад, как вы себя чувствуете, гуляя под дождем?»

Бад (*после динамичной сцены сердце исполнителя еще учащенно билось, и адреналин гулял по телу*). По-разному...

Ли. Вам когда-нибудь нравилось гулять под дождем?

Бад. Да, конечно.

Ли. Когда, например?

Бад. Обычно осенью. Когда дождь — почти как туман.

Ли. И как вы себя чувствуете?

Бад. Немного лениво, как будто зеваешь. Словно прогуливаешься утром, а хочется поваляться в постели.

¹ Уэнделл Филлипс (Wendell K. Phillips, 1907–1991) — актер, режиссер, драматург, играл у Страсберга в «Пятой колонне» Хемингуэя (1940).

² Этот архивный текст в 1990 году был передан Мелом Гордоном Роберту Эллерманну, от которого и был получен автором книги. Частично опубликован в 2010 году в: *Gordon M. Stanislavsky in America*. P. 44–47.

³ Роман Бонен (Roman Bohnen, 1901–1949) — американский актер театра и кино, дебютировал в «Истории успеха» 2 января 1933 года.

⁴ Bud (*амер. разг.*) — дебютант, (*ласково*) малыш, крошка.

Ли. Помните момент, когда, гуляя под дождем, вы чувствовали себя именно так?

Бад. Что-то не приходит в голову.

Ли. Подумайте.

Бад (*после молчания*). Вот, может быть, то, что вам надо. Это было в Чикаго. У нас с Хилдур [Hildur Ouse, жена Бада] была квартира на Мичиган Авеню.

Ли. И где вы были, прежде чем пойти гулять под дождем?

Бад. Дома. Я слушал музыку. Но помню, что Хилдур позвала из кухни. Она хотела, чтобы я сходил в магазин. У нас закончились продукты. Я не помню, что именно. И я запротестовал. Это я помню. Что еще вы хотите знать?

Ли. Опишите мне комнату.

Бад. Это была комната с деревянными стенами, моренными под орех. И на потолке были балки того же цвета, что и стены. Был камин. Он был большой, с блестящими зелеными квадратными глазурными плитками. На дубовом паркете были восточные коврики. В центре комнаты стоял библиотечный стол в миссионерском стиле, два широких стула в больших цветных чехлах, другой стул, обитый плюшем, и качалка. Стены были пусты. Еще было два окна с тяжелыми зелеными велюровыми драпировками.

Ли. А вы...

Бад. Я был раздражен. Почему Хилдур не взяла масло, когда она была в магазине? Теперь я вспомнил, что это было — масло.

Ли. А откуда вы знаете, что вы были раздражены?

Бад. Откуда я знаю? Я помню. Я бросил газету. Я читал газету и слушал музыку. Я читал интересную рецензию.

Ли. Пожалуйста, говорите в настоящем времени.

Бад (*со сдержанным раздражением*). Что?

Ли. Говорите, как будто это происходит сейчас.

Бад. А-а...

Ли. Продолжайте.

Бад. Продолжать что?

Ли. Откуда вы знаете, что вы были злы?

Бад. Я не понимаю, что вы имеете в виду.

Ли. Ну, покраснело ли ваше лицо? Сердце забилось чаще? Напряглись мышцы на лбу или руки?

Бад. Я дышал напряженно.

Ли. В настоящем времени, пожалуйста.

Бад. Но вы только что...

Ли. И что? Это же *ваше* упражнение. (*Ли мог быть порой раздражающе-деспотичным.*)

Бад. Я дышу напряженно.

Ли. И?

Бад. Я подхожу к шкафу, чтобы взять зонт. На улице моросит.

Ли. Какая ручка у шкафа?

Бад. Она была... Она латунная.

Ли. Продолжайте.

Бад. Дверь заедает, и мне приходится дернуть ее. Я достаю плащ, это желтый макинтош.

Ли. Чувствуете его ткань? Вес? В шкафу есть запах? Или у макинтоша?

Бад. Я не знаю, сколько он весит.

Ли. Меня это не интересует. Вы *ощущаете* его вес сейчас, в вашей руке?

Бад (*через паузу*). Да. И я *ощущаю* ткань. (*После другой паузы.*) И запах из шкафа. Я надеваю макинтош. И в конце концов не беру зонт. Я иду к входной двери. Она рядом со шкафом. Это тяжелая деревянная дверь с латунной... с тяжелой латунной ручкой яйцевидной формы, и я чувствую ее жесткость в своей ладони. Я открываю дверь и сразу чувствую запах свежего чистого воздуха. (*Бад поймал суть упражнения.*)

Ли. Что вы видите?

Бад. Я вижу белые волны, накатывающиеся на пляжи Оак Стрит. Я вижу машины впереди, открытые двухэтажные автобусы, в которых никто не сидит наверху. Чувствую брызги из-под колес на мокрой мостовой. Вижу дерево прямо перед собой, оно совсем рядом с обочиной. Это вяз. Я иду по тротуару от моей двери к Мичиган Авеню. Направо — кусты сирени, мокрая трава по обеим сторонам дорожки. А поверхность тротуара блестит как стекло. Только это вода. И полно дождевых червей, которых вымыло из-под земли. Я *ощущаю* неустойчивое равновесие, когда смотрю на них. И я чувствую морозящий дождь на лице и волосах. (*Голос Бада постепенно затихает, мышцы его тела становятся мягкими.*)

Ли. Теперь идите и переоденьтесь. И пока будете надевать костюм, продолжайте вспоминать — чувственно! — сенсорные подробности всего того, что происходит от открытия дверцы шкафа до момента, где мы остановились. Сконцентрируйтесь, сосредоточьтесь. И если что-то вас отвлечет, добейтесь, чтобы вы смогли вернуться в вашу сосредоточенность на этих чувственных деталях»¹.

Как отмечает У. Филлипс, его запись лишь конспективно передает ход работы Страсберга и Р. Бонена — «на репетиции было затрачено больше времени, чем я описал. Было больше непониманий, прежде чем Бад ухватил, что надо. И было гораздо больше подробностей, когда он ухватил»².

Результат этой краткой репетиции-урока не заставил себя долго ждать: «Бад вернулся из гримерки с седой накладкой, приклеенной на лбу и зачесанной назад на его собственные волосы. Его сделали лет на пятнадцать постарше. Начался третий акт. Актер был более чем убедителен — умудренный, обаятельный, добродушный. Он был дилетантом в рекламе, этот президент компании, больше всего интересующийся хорошей едой,

¹ Phillips W. Unpublished Memoirs. P. 1–3. Цит. по: Gordon M. Stanislavsky in America. P. 45–47.

² Phillips W. Unpublished Memoirs. P. 4. Архив автора.

хорошим вином и хорошенькими женщинами. Он проиграл схватку уличному драчуну с востока Второй авеню и теперь был вынужден доигрывать роль, к которой и был предназначен. Роль обаятельного зна-тока. <...>

Без сомнения, упражнение дало Баду абсолютно точный внутренний ритм, необходимый, чтобы сыграть изменения в человеке, которые в жизни потребовали бы лет пятнадцать, как написано в пьесе. А в театре эта перемена должна была происходить менее чем за восемь минут. В репетиции Баду удалось ухватить эту смену внутреннего ритма, наверное, минут за двадцать пять. Я был восхищен этой техникой и старался проследить дальнейшее ее развитие»¹.

А сам Р. Бонен рассказывал, что повторение упражнения сокращало требуемое на его проведение время — это происходило за счет постижения сути вспоминаемых жизненных процессов. Актер обнаружил, что автоматически выбрасывает из воспоминаний те чувственные сенсорные подробности, которые оказывались менее эффективными для запуска эмоции. И в конце концов он мог с помощью ощущений в теле почти сразу достигнуть полной смены внутреннего ритма и эмоциональной подлинности.

Когда актер уже играл спектакль и между вторым и третьим актом пьесы сосредотачивался на чувственном воспоминании (*sensory recall*) своего личного опыта, он совершал множество других поступков, причем с различной степенью их осознания. После окончания второго акта он поднимался со сцены двадцать одну ступеньку вверх до своей гримерки, менял костюм, клеил седую накладку волос, завязывал галстук, припудривал грим, спускался обратно на сцену, аккуратно открывая и закрывая двери, смотрел на себя в зеркало, проходил через дверь и т. д. и т. п.

«В один из вечеров — то ли забыв, то ли ему это надоело, — но Бад не вспомнил дождевых червей на тротуаре. И обнаружил, что внутренний ритм третьего акта легко появился, как только он оказался в декорациях. Сенсорные детали его собственного опыта смены грима и костюма к третьему акту стали замещающим стимулом [*substitute stimuli*] для чувственных подробностей его воспоминаний»².

Думается, ясность и конкретность этого описания оправдывают длину цитаты. Здесь стоит обратить внимание на несколько принципиальных моментов применения упражнения на эмоциональную память в работе над ролью.

Во-первых, упражнение на эмоциональную память ценно не само по себе и не той добытой в воспоминании эмоцией, а возникающим в результате многочисленных его повторов условным рефлексом, когда чувство само и достаточно быстро приходит в ответ на внешние раздражители (*stimuli*), *увязанные со спектаклем*. Конечно, можно, используя эту

¹ Phillips W. Unpublished Memoirs. P. 3. Цит. no: Gordon M. Stanislavsky in America. P. 47.

² Phillips W. Unpublished Memoirs. P. 4. Архив автора.

технику, заикнуться на себе и перестать видеть партнеров. Но это издержки техники, а не ее суть. По крайней мере, в описанном примере настройки на сцену ничего не мешает быть открытым к восприятию партнера. Стандартным обвинением Страсбергу будет, что его актеры думают не о пьесе, не о воздействии на партнера, а о «дождевых червяках», которые помогают им схватить собственное эмоциональное состояние. Приведенное описание не поддерживает такую критику — из него ясно видно, что в момент выхода на сцену актер не думает о дождевых червяках. Они у него уже в подкорке. Точно так же и в действенном анализе Станиславского — после анализа всех предлагаемых обстоятельств и присвоения их в процессе репетиций возникают своего рода условные рефлексy. И актер, играющий, например, Войницкого, еще недавно не знакомый ни с исполнителем роли Серебрякова, ни с подробностями взаимоотношений этих персонажей чеховской пьесы, начинает по прошествии определенного периода репетиций нервничать при одном лишь виде постаревшего профессора или даже его шляпы.

Во-вторых, стоит отметить важнейшую роль режиссера, а точнее сказать, режиссера-педагога в этом методе настройки души актера. Именно он, режиссер-педагог, *обнаруживает* в рассказе актера необходимые ему параллели с ситуацией пьесы. В анализируемом фрагменте репетиции необходимо обратить внимание на поворотный момент, когда Бад говорит о своих ощущениях под дождем. Похоже, именно этот момент определяет тактику ведения репетиции Страсбергом. Здесь он, как опытная гончая, делает стойку и начинает охотиться за сенсорными (чувственными) подробностями. Ведь если бы этого совпадения (угаданного Страсбергом!) между ощущениями актера под дождем и меланхолической вальяжностью его постаревшего персонажа не произошло, чувственный опыт «под дождем» был бы отброшен, как не годящийся в подстановку для этой роли и этой сцены. И пришлось бы искать другое аффективное воспоминание.

В-третьих, важно отметить необходимый высокий уровень самодисциплины и самосознания актера при работе с инструментом своей эмоциональной памяти. Ведь после первой установочной репетиции Страсберг не принимал участия ни в одном из упражнений, которые Р. Бонен далее выполнял самостоятельно, добиваясь, чтобы с помощью ощущений в теле он мог достигнуть полной смены внутреннего ритма. То есть, получив толчок режиссера-педагога, актер может и должен работать самостоятельно.

Этим примером мы завершаем одну из сквозных линий нашего исследования, связанную с аффективной (эмоциональной) памятью. В первой части книги мы проследили, как открытие Рибо было осмыслено Станиславским и вошло в практику МХТ и его Первой студии, во второй — как Болеславский содержательно передал его американским ученикам Лабораторного театра. Третья часть выявила продуктивность использования механизмов аффективной памяти в раннем опыте театра «Групп», а также

критику этих подходов Страсберга со стороны С. Адлер, по-своему воспринявшей уроки Станиславского 1934 года. Это заставило нас обратиться к анализу его исследовательской работы 1930-х годов и убедиться, что Станиславский, изменив тактику достижения подлинности чувств актера и акцентируя действенные методы, от опоры на аффективную память не отказывался, более того, ее тренинг полагал основой ежедневного «тренинга и муштры». Наконец, четвертая часть дала нам возможность проанализировать как теоретические принципы использования аффективной (эмоциональной) памяти в Методе Страсберга, так и данные психологической науки о ее природе (Т. Рибо, У. Пенфилд, П. Блонский, В. Осипов, П. Симонов). Мы выявили, что Страсберг сделал важный шаг вперед в методологии использования аффективной (эмоциональной) памяти в творчестве актера. Он открыл путь, альтернативный предложенному Станиславским в 1930-е годы пути *к подлинному чувству через действие*. Открытие Страсберга заключается в нащупанном им и методически разработанном ином подходе, когда *подлинные чувства запускаются через активизацию памяти ощущений (актер идет к подлинному чувству дорогой ощущений)*. Страсберг усовершенствовал способ использования аффективной памяти по сравнению с опытом Станиславского в Первой студии, где пытались вызвать аффективные (вторичные) чувства в основном путем многократных воспоминаний. Это открытие Страсберга находится в русле многоплоскостных поисков Станиславского 1930-х годов, когда он использовал самые разные подходы к «подманиванию» подлинного чувства — не только через действие, но, например, через ритм (см. уже процитированные записи Б. В. Зона о том, как по просьбе Станиславского он «дирижировал», как однажды *тонул*¹) или технику речи («иногда правильно выполненный фонетический рисунок вызывает не просыпавшееся доселе чувство»²). При этом Страсберг последовательно увязывает элементы Системы с эмоциональной памятью, придает огромное значение воображению актера, пищу которому дают запасы чувственной памяти человека.

Система и Метод — общность и различия

Исходя из проведенного анализа литературного наследия Ли Страсберга — его главной книги «Сочиненные чувства», его статей и записей уроков, а также привлекая результаты, полученные в третьей части нашего исследования, попытаемся сделать ряд выводов о соотношении системы Станиславского и педагогики Страсберга.

Опираясь на идеи Станиславского, которые он воспринял через Болеславского, Страсберг посвятил свою педагогическую деятельность

¹ Зон Б. В. Встречи с К.С. Станиславским // К. С. Станиславский: Материалы, письма, исследования. С. 466.

² Там же. С. 467.

отысканию *объективных законов* творческого самочувствия, которые определяют органику актерской игры. Страсберг уверен, что не так важно, осознавали ли великие актеры прошлого, что моменты их вдохновения связаны со следованием этим законам природы, или нет, были эти объективные законы сформулированы педагогами актерского мастерства или нет. Главное — законы актерской органики существовали и до их открытия Станиславским, точно так же, как по образному сравнению Страсберга, «кровь циркулировала в теле человека, не дожидаясь того момента, когда доктор Гарвей¹ откроет кровообращение»².

Через три десятилетия после Страсберга Л. А. Додин скажет об этом же: «Мысли Станиславского можно не любить, но они, как эйнштейновские законы, действуют объективно. И когда артист играет правильно, он играет по Станиславскому, даже если он ему не нравится, — в этом весь парадокс...»³.

Прочно стоя в своих поисках на «территории Станиславского», Страсберг не боится погружаться в изучение выводов естественных наук о психофизиологии человека, активно привлекает для обоснования своей позиции труды корифеев психологии и нейробиологии. И такое расширение актерской педагогики за счет современных научных знаний закономерно приводит к обогащению и самой науки о человеке — исследование искусства актера неизбежно приоткрывает *общие принципы креативности* в любой сфере творческой деятельности.

При этом Страсберг и Станиславский, как *носители актероцентрического театропонимания*, едины в главном: «Правда актера в первую и последнюю очередь — это правда жизненного опыта, поведения и выразительности! Выбор конкретной правды, которая будет создана, вытекает из интерпретации пьесы. Но правильная интерпретация пьесы не гарантирует подлинность и правдивость ее исполнения, если актер не сможет убедительно создать необходимую реальность, которая раскроет идею пьесы», — утверждает Страсберг (DP, 173).

Метод Страсберга, как и система Станиславского, является универсальной системой подготовки актера. Они нацелены на подготовку актеров, способных работать *в любой эстетической системе*, в любом жанре. Страсберг справедливо указывает, что «наиболее распространенной критикой Метода — а косвенным образом и педагогических идей Станиславского — является утверждение их полной подчиненности реалистической драматургии и стилю исполнения. Иными словами, актер, обученный по Страсбергу, может играть Чехова, Одетса и Миллера, но не Шекспира, Уильямса или Олби. Эта линия умозаключений, вероятно, более

¹ Уильям Гарвей (1578–1657) — английский медик, основоположник физиологии и эмбриологии, создавший учение о системе кровообращения.

² См.: *Strasberg L. Interview to E. Newman. NET Telecast. November 1969. Цит. по: Hull L. Strasberg's Method As Taught by Lorrie Hull. P. 299.*

³ Додин Л. А. Человек — существо трагическое, и ему необходимо трагическое искусство: Интервью Ю. Коваленко // Известия. 1997. 6 мая. С. 6.

связана с рассмотрением репертуара театра “Груп”, нежели с глубоким пониманием принципов обучения его актеров. К тому же эта критика игнорирует мощное влияние Вахтангова на развитие Метода» (DP, 175).

Возможность актеров школы Станиславского или Метода работать не только в реалистическом стиле постоянно оспаривается. Нам уже приходилось останавливаться на этом вопросе в первой части исследования, где хрестоматийный пример вахтанговской «Турандот» доказывал обратное. Нацеленность любой педагогической школы, стоящей на «территории Станиславского», на отыскание объективных законов актерского существования на сцене изначально не допускает подчинения методики обучения актера какому-либо отдельному стилю или жанру драматургии. Это верно в равной мере и для Системы, и для Метода¹.

За полвека в театральной педагогике Страсбергу удалось не только освоить многие из идей Станиславского, но и содержательно развить их, сделать ряд методологических открытий, обогативших мировую театральную педагогику и сегодня представляющих интерес и на родине самой Системы. К этим важнейшим положениям Метода относятся следующие.

— **Методика релаксации актера.** Еще в начале развития Системы Станиславский ввел положение о необходимости раскрепощения мышц и достижения мышечной свободы как необходимого условия правильного творческого самочувствия. В разработке способов достижения релаксации Страсберг идет дальше, рассматривая не только вопросы физической релаксации, но и проблемы снятия психофизических напряжений. Борьба с напряжением тела и с «броней характера», не позволяющими актеру адекватно выразить свой внутренний мир, ведется Страсбергом с использованием разнообразных психофизиологических подходов. В релаксационной методике Страсберга произошло сближение актерского тренинга с современными методами телесно-ориентированной психотерапии — системой В. Райха, методами Ф. М. Александера и М. Фельденкрайза, биоэнергетикой А. Лоуэна, техникой Дж. Пилатеса и др., а актерский психофизический тренинг оказался вписан в широкий контекст современной практической психологии.

Страсберг уделяет большое внимание *индивидуальным* релаксационным тренингам, что представляется интересным для возможного заимствования современной российской театральной педагогикой. При этом

¹ Тем не менее инерция заблуждения, уравнивающего систему Станиславского или Метод с реализмом, невероятна. Здесь до сих пор бытует глобальное непонимание. Автору книги пришлось стать свидетелем того, как Ш. Карнике вынуждена была трижды выходить на трибуну конференции «Станиславский в Финляндии» (Турку, 2009), чтобы напоминать участникам, что постановка знака равенства между системой Станиславского и реализмом неправомерна. Ее слушали с интересом, кивали головами, соглашались, а следующий докладчик опять вскользь утверждал, что Система пригодна только для реалистических постановок. «Стоило потратить всю жизнь на доказательство обратного, чтобы выслушивать все это!» — почти в отчаянии восклицала американская исследовательница.

Страсберг выносит решение проблем релаксации за пределы часов, посвященных работе актера над ролью, да, пожалуй, и за пределы работы над собой. Работа над релаксацией становится не первой, а нулевой ступенью, предварительной настройкой, открывающей любое занятие.

— **Методология использования эмоциональной (аффективной) памяти в творчестве актера.** В отличие от прямого привлечения собственного эмоционального опыта актера, схожего или тождественного эмоциональной жизни и ситуациям персонажа, которое практиковалось Сулержицким и Станиславским в опытах времен Первой студии, Страсберг разработал способы обращения к эмоциональной памяти через память ощущений. Станиславский и Страсберг едины в том, что подлинное чувство актера есть искомая величина в искусстве, и хорошо осознают многообразие путей его достижения. В качестве «манка» правильного творческого самочувствия актера и его эмоциональной подлинности может выступить и точное физическое действие, и ритм сцены, и слово, подкрепленное острым видением, и аффективная (эмоциональная) память. Но в отличие от Станиславского Страсберг сосредоточил свои исследования на вызове подлинной эмоции через внутреннее воссоздание сенсорной реальности прошлого опыта актера, ведя его *дорогой ощущений к подлинному чувству*. При этом Страсберг связывает три категории — эмоциональную память, память ощущений и подсознание — и выявляет механизм их использования и тренировки. Методика нахождения сенсорного триггера, провоцирующего эмоцию, или внедрения такого триггера, увязывающего его с искомой эмоцией по законам условного рефлекса в ходе многократного выполнения упражнения на эмоциональную память, является сердцевинной открытий Страсберга.

Практическое овладение этой методологией, безусловно, потребует детального и тщательного знакомства с практикой проведения упражнения на эмоциональную память. Но даже простое привлечение внимания к положению Страсберга о том, что эмоциональную память актера, как и всякую другую, *необходимо тренировать*, что она не разовьется сама собой от выполнения упражнений на память физических действий и ощущений, как, не вдаваясь в подробности, полагают сегодня многие отечественные педагоги, представляется чрезвычайно актуальным и необходимым для современного театрального процесса.

Начиная тренинг актера с развития эмоциональной памяти и придавая ей основополагающее значение, Страсберг, безусловно, стремится к достижению *целостного* творческого самочувствия актера на сцене. Он, естественно, признает значения *действия* в творчестве актера, однако не абсолютизирует его. Американский педагог вступает в полемику с методом физических действий в редакции ряда наследников Станиславского, в первую очередь М. Н. Кедрова. Достижение правды поведения актера на сцене видится Страсбергу не в подчинении всех элементов действию, а в наполнении всех элементов творческого состояния актера полнокровными

(т. е. пропущенным через работу всех пяти органов чувств) ощущениями. Диалектика аффективной памяти — действия восходит к извечному спору между чувственным и рациональным в творчестве актера. Этот спор актуален и сегодня (например, спор между сторонниками действенного и этюдного воспитания актера, разгоревшийся с новой силой с возвращением в театрально-педагогический обиход идей Н. В. Демидова). Но какая бы полемика по этому вопросу ни происходила, с середины XX века игнорировать позицию Страсберга при рассмотрении этих проблем уже невозможно.

— Выверенная *последовательность упражнений в работе актера над собой*. Преподавание основ Метода отличается строгая поэтапность «тренинга и муштры». Вот порядок, намеченный в «Сочиненных чувствах»:

- упражнение «Утренний напиток» (Breakfast drink),
- упражнение «Перед зеркалом» (Mirror),
- упражнение на повседневные действия (Daily activity),
- упражнение «Под лучами солнца» (Sunshine),
- упражнение «Острая боль» (Sharp pain),
- упражнение на острые вкусовые ощущения (Sharp taste),
- упражнение на резкий запах (Sharp smell),
- упражнение с острым пронзительным звуком (Sharp noise),
- упражнение на всеобъемлющую, *совместную работу всех пяти органов чувств* (Overall sensation),
- упражнение с личным предметом (Personal object),
- упражнение со «звуковым действием» (Vocal action),
- упражнение на совмещение нескольких объектов концентрации,
- упражнение с произносимым монологом,
- упражнение на существование в изменяемых извне обстоятельствах (воспитание отзывчивости актера к внешним указаниям режиссера),
- упражнение «Наедине с собой» (Private moment),
- упражнение «Животные» (Animal exercise),
- упражнение на эмоциональную память (Emotional-memory exercise),
- упражнение «Поем — танцуем» (Song-and-Dance exercise).

Этот порядок сохраняется в работе всех последователей Страсберга. Количество позиций в списке меняется в связи с различной степенью детализации каждого упражнения, но очередность упражнений в нем представляется принципиальной для всех педагогов Метода¹.

Целый ряд упражнений в этом списке являются *авторскими*, разработанными самим Страсбергом. К ним нужно отнести упражнение на эмо-

¹ Для сравнения см.: Hull L. Strasberg's Method As Taught by Lorrie Hull. P. 45–50. При этом в соблюдении установленной последовательности нет догматизма — Страсберг отмечает случаи, когда при индивидуальных проблемах студента порядок упражнений может быть изменен. Важно, что эти изменения делаются осознанно, для отыскания подхода к конкретным, в чем-то более сложным проблемам отдельного студента.

циональную память, упражнение с личным предметом, упражнение «Наедине с собой» и упражнение «Поем — танцуем».

— **Методы борьбы с блокировкой внешнего выражения внутренних чувств актера**, выявление причин актерской неспособности самовыражения (non-expression). Именно Страсбергу принадлежит постановка проблемы беспрепятственного выражения интенсивных чувств актера. Тема *выразительности* (expression), способности актера выразить свой внутренний мир является одной из важнейших в Методе. Отдельной постановки этой проблемы у Станиславского, сколько нам известно, нет. Хотя психолог Н. В. Рождественская выделяет проблему *выразительности* как важнейшую при диагностике актерских качеств: «Выразительность проявляется не только во внешних благодарных данных, но и в особом типе темперамента, связанном с энергией воздействия на зрителя. Самое главное свойство выразительных способностей — это свобода проявления, т. е. отсутствие излишнего внутреннего контроля. Повышение контроля ведет к зажимам, скованности поведения — главным врагам сценической правды»¹.

И в актерских тренингах Грозовского одной из важнейших задач становится «развитие качества, составляющего сущность актерской одаренности, — способности к *беспрепятственному воплощению внутренних психических импульсов во внешнее выражение* (курсив мой. — С. Ч.), преодолевая физиологические преграды (тело, речь, психические барьеры)»². Грозовский называет это «выходом за пределы», его соратник Эуженио Барба говорит о «расширении человека»³. Педагогика Ли Страсберга дает интересные методики для такого «расширения» творческих возможностей актера. И когда Страсберга по неведению упрекают в чрезмерной сосредоточенности на психологическом состоянии актера, стоит помнить, что чуть ли не половина его педагогических усилий направлена на отыскание *правды выражения* внутренних чувств, которую он называет «фундаментальным требованием к актерскому ремеслу и искусству» (DP, 43). Полагать, что все воспитание актера по Страсбергу сводится к работе над внутренней техникой — упрощение.

— **Многообразная техника этюдов-импровизаций**. Внимание Страсберга к сенсорной стороне человеческого бытия и к процессам восприятия логично привело педагога к использованию *этюдов*, которые в его словаре называются *импровизациями* (improvisation). Их использование — как на стадии работы актера над собой, так и в работе над ролью и спектаклем — еще со времен «Групп» стало «своего рода фирменным знаком

¹ Рождественская Н. В. Проблемы и поиски в изучении художественных способностей // Художественное творчество: Вопросы комплексного изучения. Л., 1983. С. 121.

² Грачева Л. В. «Воспитание» чувств // Диагностика и развитие художественной одаренности. С. 131.

³ См.: Там же.

репетиционного процесса Страсберга»¹. Некоторые этюдные подходы Страсберга в репетициях «Групп» по времени даже опережали схожие опыты Станиславского тридцатых годов. И в этой схожести методологических поисков Станиславского и его американских учеников, которые проходили независимо друг от друга, — не побоимся повторить это еще и еще раз — подтверждение плодотворности подходов Первой студии, доказательство универсальности Системы и значимости ее начального, базового периода.

По Страсбергу, перевод интеллектуального знания («режиссерского» знания) о персонаже в знание актерское (чувственное, сенсорное) происходит именно в этюдах, порой предшествующих логическому анализу предлагаемых обстоятельств. И Страсберг не без основания полагает, что задача первой стадии подготовки актера, актерской предварительной «работы над собой» — обеспечить возможность беспрепятственного чувственного погружения в сцену через самого разного рода этюды.

— **Техника подстановки**, переосмысляющая принцип магического «если бы» Станиславского в направлении, подсказанном «оправданием» по Вахтангову. К разработке этой техники Страсберга привело положение Вахтангова о вторичности сценических чувств, переводящее полное перевоплощение в своего рода недостижимый идеал. Вопрос Станиславского: «Что бы вы делали, что бы чувствовали, как бы реагировали, *если бы* оказались в предлагаемых обстоятельствах, описанных в пьесе?» — Страсберг заменяет на другой вопрос: «Что мотивирует вас, актера, вести себя так, как того требуют описания автора и задания режиссера?» Такая постановка вопроса открывает, по Страсбергу, возможность достижения личной правды актера при существовании в материале, выходящем за рамки его опыта. Это становится в особенности важно при обращении к классике, к пьесам острой жанровой природы или высокого стиля. Востребованность техники подстановки многократно возрастает при работе актера в кино.

— Использование принципа подстановки позволило Страсбергу изменить принцип взаимоотношений актер — предлагаемые обстоятельства и актер — зритель. Для Станиславского расхождение внутренних мыслей актера с ситуацией, в которой находится его персонаж, настолько болезненно, что, подметив это несоответствие в себе самом, Константин Сергеевич хотел уйти со сцены (кризис в роли доктора Штокмана). Такой максималистский подход Станиславского позволяет П. А. Маркову утверждать, что вся Система «исходит из этического оправдания лицедейства»². Страсберг же, напротив, подчеркивает, что мыслительный процесс, вызывающий веру самого актера, может не совпадать

¹ Gordon M., Lassiter L. Acting Experiments in the Group // The Drama Review. 1984. Vol. 28. No. 4. P. 7.

² Марков П. А. Первая студия МХТ: (Сулержицкий — Вахтангов — Чехов) // Марков П. А. О театре: В 4 т. Т. 1. С. 351.

с пьесой, главное — заставить поверить зрительный зал (DP, 110). Для Страсберга правда актера не тождественна вере в предлагаемые обстоятельства, известные зрителю. Правда актера — субъективна, личностна, иногда даже потаенна для партнеров, режиссера, зрителя. Актер Метода правдив по отношению к самому себе («эмоционально подлинен»), а зрителя он лишь подводит к сопереживанию персонажу. Обостряя, можно сказать — главное, чтобы зритель верил в слезы или смех актера, а источник их подлинности, секреты внутренней техники актера никого не касаются.

Страсберг пишет: «Актеры часто бывают смущены тем, что во время сцен, за исполнение которых их хвалят, они замечали в себе мысли, не связанные с пьесой.

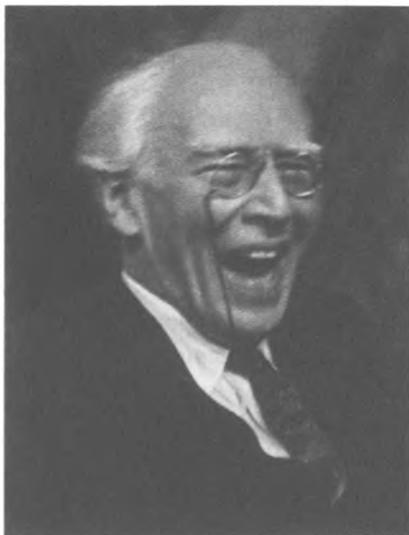
Как я уже говорил ранее, не так важно, о чем именно актер думает, важнее, что он действительно *думает о чем-то конкретном*, думает о том, что *для него реально* именно в этот момент (курсив мой. — С. Ч.). А притворное мышление, даже совпадающее с пьесой, не достаточно подлинно и может лишь обмануть [fool] зрительный зал. Именно такая актерская игра и называется обозначением» (DP, 110). В этом коротком замечании отражены истоки многих методических расхождений Страсберга со Станиславским — и техника подстановки, и иной взгляд на «этическое оправдание лицедейства».

— В режиссерско-педагогической системе Страсберга *педагогика предшествует режиссуре*. Метод акцентирует тщательную предварительную подготовку актера и его воспитание *до начала* работы над драматургией. Страсберг отмечает знакомую опасность: «Многие обучающие актеров так заинтересованы интерпретацией самой пьесы, что на самом деле никогда и не обучают актеров, а лишь готовят их к показу. Актера не учат быть креативным, не учат творчеству» (DP, 173–174). Такие педагоги сводят работу с начинающими актерами к постановке отрывков, а задачу развития их аппарата подменяют решением постановочных задач. Для Страсберга развитие креативности актера — цель более значимая, нежели удача сыгранной сцены или яркая режиссерская интерпретация пьесы.

Педагогические подходы Страсберга отличаются въедливостью и требовательностью. Знаменитый страсберговский деспотизм уравнивается тем, что педагог всегда ведет борьбу не за свой режиссерский «интерес», а за лучшее в актере, его работа пронизана заботой о конкретной индивидуальности актера. Недаром все актеры, работавшие с ним, вспоминали, как Ли смотрел на показ — замерев, без единого движения! И это, как признавалась Анна Страсберг, соблазняло и покоряло¹.

Нейрохирург У. Пенфилд, в трудах которого Страсберг нашел поддержку при размышлении о механизмах аффективной памяти, писал:

¹ Страсберг А. Интервью автору исследования. Апрель 2013. Архив автора.



К. С. Станиславский. [1934]

«Уменье расспрашивать больного — уже само по себе большое искусство. Всякий опытный врач скоро убеждается, что лишь дети и подростки бывают непосредственны в своих ответах. На остальных влияют прочно сложившиеся предубеждения и собственные идеи; сами того не замечая, они подчас мешают ему добраться до истины, нередко почти очевидной»¹.

Так и актеры порой «мешают» режиссеру-педагогу добраться до корня проблемы, блокирующей их выразительность. Долгие годы работая с тонкой материей человеческой психики, Страсберг развил в себе удивительную педагогическую интуицию. Его догадки об источниках актерских проблем, зажимов, перенапряжений, срывов порой поражают глубиной педагогических прозрений.

— И еще немаловажное. Среди ряда значимых методологий обучения актерскому мастерству, предложенных в XX веке, большинство создано режиссерами (К. С. Станиславским, В. Э. Мейерхольдом, Е. Гротовским), меньшее число — актерами (М. А. Чеховым). **Метод Страсберга создан педагогом.**

Таким образом, творческое наследие Станиславского и его развитие в театральной педагогике Страсберга, Система и Метод различны в подходах к достижению творческого самочувствия, но едины в главном — в поисках объективных законов актерского искусства. Именно поэтому настоящее исследование не только ставит вопрос о ценности американской ветви развития системы Станиславского, известной всему миру под названием Метод, но и заостряет вопрос возможности заимствования целого ряда положений методологии Страсберга для современной российской театральной педагогики².

Ведь сегодня, в начале двадцать первого века представляется целесообразным не противопоставлять Систему и Метод, как это часто делали в веке двадцатом, не разделять школы, опирающиеся на наследие

¹ Пенфилд У. Факел. М., 1964. Также: Пенфилд У. Факел. URL: <http://lib.rus.ec/b/223922/read> (Глава VII Эмпедокл Великолепный) (дата обращения 14.11.2011).

² Практики театра давно поняли эту необходимость. Недаром еще в 1982 году О. Н. Ефремов обратился в Институт театра и кино Ли Страсберга с просьбой предоставить возможность ознакомиться с записями уроков самого Страсберга, к деятельности которого, по его словам, в Художественном театре «относятся с глубоким уважением» (Ефремов О. Н. Письмо Анне Страсберг от 4 ноября 1982. Archive of The Lee Strasberg Theatre and Film Institute. NY. Ксерокопия в архиве автора). А Л. А. Додин в письме автору этой книги решительно поддерживал необходимость исследования «творчества часто упоминаемого в российской театральной литературе, но практически совсем не изученного большого американского педагога Ли Страсберга» (Додин Л. А. Письмо С. Д. Черкасскому от 29 ноября 2011. Архив автора).

Станиславского, на российскую и американскую, а выявлять и подчеркивать их общность и возможности взаимодействия. Недаром Станиславский настаивал: «Моя система для всех наций. У всех людей природа одна...»¹. Методология актерского творчества, поиск объективных законов природы в творчестве актера не могут быть ограничены национальными рамками! Поэтому Р. Эллерманн и протестует, как мы уже говорили, против употребления терминов Система и Метод, в особенности «русская Система» и «американский Метод» и предлагает использовать термин «Система/Метод» для обозначения всего континуума творческих экспериментов театральной педагогики, исповедующей школу переживания.

Разумеется, термины Система и Метод сохраняются для описания конкретного исторического пути, пройденного российским и американским театрами XX века. При этом необходимо помнить, что собственно Метод формировался в течение полувековой режиссерско-педагогической работы Ли Страсберга, протекавшей с конца 1920-х до начала 1980-х годов. И так же, как положения педагогики Станиславского разных десятилетий могут существенно различаться, а порой и давать полярные ответы на один и тот же вопрос, так и Метод не является застывшей педагогической доктриной. А потому для его дальнейшего изучения необходимо уточнить, хотя бы предварительно, периодизацию творческой деятельности Страсберга. Суммируя результаты нашего исследования, выделим ее основные этапы:

- 1930-е годы (период театра «Групп»). Работа Страсберга сосредоточена на практическом усвоении уроков Болеславского и Успенской. Он во всем следует своим учителям, но подробнее и изощреннее разрабатывает порядок применения и развития аффективной памяти. При этом два аспекта важны для Страсберга-режиссера: художественное и профессиональное воспитание постоянной труппы актеров театра «Групп» и его собственное развитие как режиссера, поиски органического оправдания театральной условности, творческое усвоение уроков Вахтангова и Мейерхольда.
- Конец 1940-х — 1950-е годы (период Актерской студии) — фокус применения Метода смещается к индивидуальному актеру — актерам



Л. Страсберг. [1978]

¹ Станиславский К. С. Из записных книжек 1926–1938 годов // Собр. соч.: В 9 т. Т. 4. С. 382.

Бродвея и кинематографа. Происходит осознание, какую роль в блокировке чувства правды актера играют привычки невыражения себя (life habits of non-expression), Страсберг вводит ряд специфических приемов и методов для борьбы с ними — например, упражнения «Поем — танцую» и «Наедине с собой». Разрабатывается поэтапность тренинга аффективной памяти (тренинг памяти ощущений и эмоциональной памяти по отдельности и совместно). Метод Страсберга в диалоге с другими линиями интерпретации системы Станиславского приводит к формированию американской актерской школы.

- 1960-е годы («постановочный» период Актерской студии). Расширение сфер деятельности Актерской студии. К концу 1950-х годов кроме актерского отделения в Студии возникло отделение драматургов (Playwrights Unit), потом режиссерское отделение (Directors Unit). Логика развития педагогического процесса и творческие амбиции членов Студии и Страсберга приводят к возвращению идеи постановки спектаклей силами Студии. В 1962 году был создан Театр Актерской студии, который поставил ряд спектаклей. Неудача гастролей чеховских «Трех сестер» в Лондоне (1965) и финансовые проблемы наносят непоправимый удар по этим планам. Но расширение Студии продолжается — в 1966 году создается ее западный филиал (Actors Studio West) в Голливуде.
- 1970-е годы (точнее 1969–1982 годы, период Актерской студии и Института театра и кино Ли Страсберга). Круг замыкается — как и во времена театра «Груп», Метод работает не только применительно к индивидуальному воспитанию актера, но и при воспитании групп студентов Института театра и кино Ли Страсберга, основанного в 1969 году. Метод приобретает черты академической устойчивости. Основные направления педагогических исследований (развивающие завоевания Метода 1950-х): методы освобождения актера от бессознательных психофизических привычек невыразительности (unconscious psychophysical habits of non-expression), обогащение релаксационных упражнений приемами телесно-ориентированной психотерапии (в первую очередь — «осознания через движение» Фельденкрайза, биоэнергетики А. Лоуэна). Использование звука и движения в упражнениях на релаксацию, увеличение числа упражнений на сенсорный опыт. Повышенный интерес к внутреннему монологу актера (разрабатываются приемы его озвучивания при работе), новые приемы борьбы с паттернами движения. Деятельность Страсберга по передаче опыта Метода последующим поколениям.

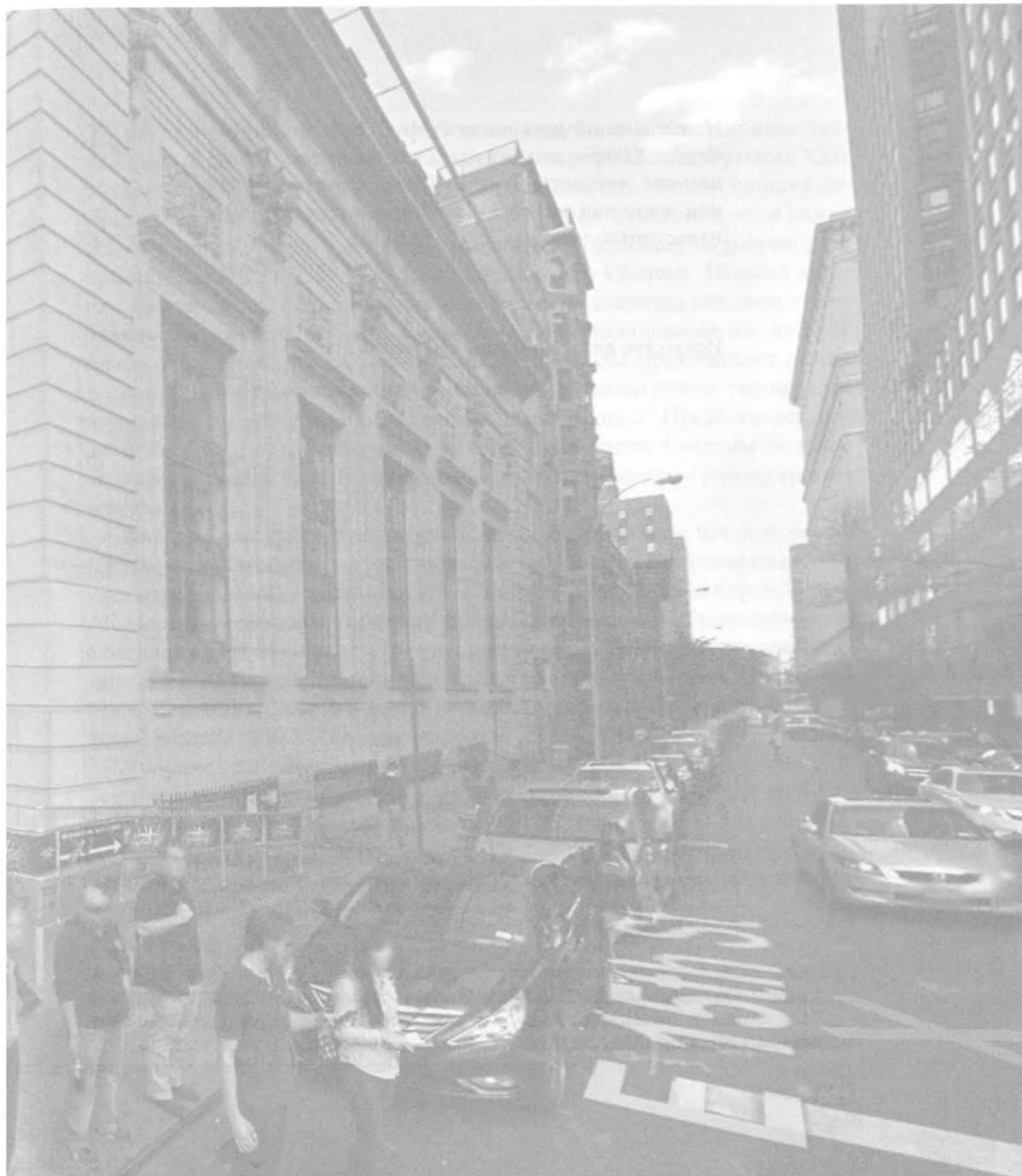
«Мое путешествие, — писал Страсберг, — началось с осознания центральной проблемы актера: как актер может действительно чувствовать и одновременно контролировать то, что он делает на сцене? Впервые систематически занялся этими проблемами Станиславский. В нашей работе в театре “Груп”, в Актерской студии и в Институте Ли Страсберга мы

искали ответ на второй вопрос: как актер может сделать свои подлинные чувства выразительными на сцене?» (DP, 6).

Исходя из вышесказанного, представляется возможным сформулировать логику развития Метода. Он развивается от разработки приемов, дающих возможность воссоздавать подлинные чувства через память ощущений и эмоциональную память, — к решению проблемы их беспрепятственного сценического выражения и поиску психотехники свободного выявления внутреннего мира актера. Проверить это утверждение, рассмотреть этапы развития самого Метода — дело последующего исследования. Наша задача была иной — осуществить первую в отечественном театроведении попытку проанализировать основные положения педагогики Ли Страсберга и принципов воспитания актера по Методу.



Послесловие



На следующий день после смерти Ли [Страсберга] Стелла Адлер... вошла в класс и подняла всех: «Умер великий человек театра... Пройдут годы, прежде чем искусство актера избавится от вреда, который нанес этот человек».

*Элиа Казан. Жизнь*¹

Искусство длится дольше, чем жизнь...

*Ли Страсберг. Из стенограммы урока*²

¹ Kazan E. Elia Kazan: A Life. P. 143.

² Lee Strasberg Quotes. URL: <http://www.lolacohen.net/the-lee-strasberg-theater-and-film-institute/> (дата обращения 15.10.2015).

В преддверии 150-летия К. С. Станиславского, которое мировая театральная общественность отмечала в январе 2013 года, в рамках XXII Международного театрального фестиваля «Балтийский дом» прошла научно-практическая конференция с характерным названием — «Станиславский: за и против»¹. Ее анонс нацеливал участников на разговор не просто о Станиславском, но прежде всего о его Системе. Именно аргументов «за», а еще больше аргументов «против» Системы ожидали от собравшихся практиков, ведь в разосланных приглашениях им предлагалось поразмышлять над вопросами «Что из себя представляет легендарная “Система Станиславского” и существовала ли она на самом деле? Актуальны ли методы Станиславского в наши дни?»² Предлагалось, даже заняться «переосмыслением исторической роли Системы и меры ее необходимости (или бессмысленности) в современном режиссерском театре»³.

Жаркая, сумбурная, насыщенная беседа длилась более четырех часов. При всей полярности высказанных мнений (К. Гинкас утверждал, что «для него Система — то же самое, что Символ веры, Библия, Коран, Тора», а Л. Персеваль «сказал, что сам не прочь бы сжечь книги Станиславского, а остальных призвал не превращать его в пророка»⁴) дискуссия закончилась символично. А. Жолдак рассказал свой сон, «в котором он... долго ломал создателю Системы пальцы и выяснял, в чем же ее подлинная суть. Затем Жолдак повесил Станиславского»⁵.

Желание расправиться с системой Станиславского у российских деятелей театра возникло не сегодня и не вчера. В свое время Питер Брук,

¹ Конференция «Станиславский: за и против» состоялась 18 октября 2012 года в Доме актера СПбО СТД (модератор — М. Давыдова) с участием режиссеров К. Богомолова, К. Гинкаса, А. Могучего, Л. Персеваля, Т. Кулябина, А. Жолдака.

² Пресс-релиз научно-практической конференции «Станиславский: за и против». Балтийский дом, 2012. Архив автора.

³ *Волюшина А.* Верить / Не верить // Петербургский театральный журнал. 2012. 21 окт. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/verit-neverit/> (дата обращения 19.09.2015).

⁴ Там же.

⁵ Там же.

отметая многочисленность классификаций театрального творчества, говорил, что в конечном счете театр бывает либо «живой», либо «не живой». До сих пор мы, безусловно, говорили о «живой» системе Станиславского. Но для этапа ее развития в нашей стране в конце 1940-х — середине 1950-х годов впору предлагать термин «не живая». Догматическое следование тому, что было сказано Станиславским, приземление Системы до «настырного жизнеподобия»¹, сведение всей полноты бытия человека к простейшим физическим действиям оказались главным для этого периода.

Результаты не заставили себя ждать. Поколение художников, вступавших в искусство в 1950-х годах, воспринимало систему Станиславского уже как принадлежность официозной культуры сталинизма. Происходит массовое падение интереса к Системе. Открытие «железного занавеса», триумфальные гастролы театров Брехта и Вилара, последовавшая реабилитация Мейерхольда еще более смещают центр внимания театральных деятелей прочь от Системы. Это при том, что на поверхности — продолжающиеся клятвы в верности делу Станиславского.

«Несколько десятилетий этими “физическими действиями” допекали новые поколения художников, — свидетельствует А. М. Смелянский. — Ведущие режиссеры поколения (знаю это от Эфроса) прошли через ненависть к этому “методу”, укрощавшему воображение художника, сводившему все составляющие игры к дурно понятому диалектическому материализму»².

Вывод историка Системы, сделанный в начале 1990-х годов, однозначен: «... в СССР само имя Станиславского фактически нуждается в реабилитации: в результате долголетнего принудительного внедрения “системы” в качестве обязательной основы сценического реализма многие идеи ее автора оказались в значительной степени дискредитированными»³.

Думается, отголоски этой трагической подмены сути Системы, произошедшей в советском театре, и прозвучали в вышеописанной дискуссии в преддверии юбилейного дня рождения Константина Сергеевича. Ведь и сегодня Станиславского читают мало, поверхностно. Удивительно, но уважаемые участники дискуссии на каждом шагу выявляли свое незнание не только текстов Станиславского, но и основных положений Системы (например, опять ходили по кругу в вопросе привязанности Системы к реалистическому театру). Словом, Станиславскому и его Системе еще предстоит быть заново открытыми практиками его собственной страны.

В Америке история взаимоотношения театрального сообщества с американской ветвью Системы развивалась иначе. Сжигать книги Страсберга или вешать его все-таки не предлагали — с американским законодательством такие шутки, пожалуй, не пройдут. Но резкую и порой обидно-

¹ Соловьева И. «Зеленая улица» // Московский Художественный театр: Сто лет. Т. 1. С. 175.

² Смелянский А. Уходящая натура. Кн. 2. С. 128.

³ Дыбовский В. В. В плену предлагаемых обстоятельств // Минувшее. Вып. 10. С. 329.

несправедливую критику, а главное — непонимание Методу пришлось испытать в не меньшей степени.

Рубежом стало начало 1960-х годов. Именно в это десятилетие система актерского воспитания в Америке претерпела поистине «революционные изменения», связанные с появлением большого числа университетских театральных программ, с их быстрым организационным и творческим ростом¹. Ведущие американские университеты — Йель, Гарвард, Карнеги-Мелон и многие другие — не только создали у себя театральные отделения и факультеты, но и организовали при них профессиональные репертуарные театры, что во многом изменило расстановку сил в театральной Америке. Впервые после «Групп» у актеров возникла возможность существования в постоянной труппе, с единым художественным руководством².

Вместе с тем университетские театры привнесли резкое расширение теоретических и практических подходов к обучению актеров, возникло множество программ, строящих актерское образование на принципах, резко отличавшихся от системы Станиславского. Именно в этот момент, после широчайшего распространения Метода и успеха его актеров в 1950-е годы и в театре и в кино, возникла массовая критика педагогических подходов Страсберга, а заодно и системы Станиславского. Впервые критика Метода оформилась не изнутри, а извне — с отрицанием базовых ее ценностей, с многократно тиражируемым с тех пор тезисом о пригодности Системы и Метода лишь для реалистического театра и для кинематографа.

Отчасти это было связано с тем, что шестидесятые годы — времена хиппи и социального протеста, леворадикальных театральных групп и искусства хеппенинга — принесли новые идеи и формы театра, для которых и сам Станиславский, и его американские последователи казались устаревшими (опять пример пагубного смешения актерской техники и эстетики театра). Недаром новое театральное искусство США 1960-х годов войдет в историю американской культуры под названием «театр протеста».

Но многие из критических статей или книг американских авторов этого поколения до странности напоминали давнюю работу Ф. Ф. Комиссаржевского, оспаривающего систему Станиславского. И там и тут использовался прием тенденциозного (а порой и недостоверного) изложения Системы или Метода, а потом шла критика на уничтожение.

Так, Д. Ричардсон, автор книги «Актерская игра без мучений: Альтернатива Методу» утверждал, что Метод «настаивает на копании в личной жизни актера, способами, которые я считаю неприемлемыми. Режиссер Метода спрашивает актеров Метода: “Вам когда-нибудь хотелось переспать с вашей матерью?” Он не имеет никакого права задавать такие

¹ См.: *Brustein R. Letters to a Young Actor*. P. 34–35.

² Именно в 1960-е годы С. Адлер, не оставляя руководство своей Консерваторией, пришла преподавать в Йельскую школу драмы, а чуть позже Р. Льюис возглавил там актерское и режиссерское отделения.

вопросы, по крайней мере не в большей степени, чем оскорблять их словесно и физически»¹.

Можно было бы, конечно, разделить праведное негодование оппонента Страсберга или попытаться извинить его неведение, если бы у Д. Ричардсона не было возможности ознакомиться с методикой проведения упражнения на эмоциональную память — хотя бы по страницам книги «Сочиненные чувства», вышедшей за шесть лет до его собственной публикации. Ведь, как мы уже видели, Страсберг, в противовес утверждениям Ричардсона, многократно не рекомендует и даже запрещает педагогу задавать актеру личные, интимные вопросы, более того — объясняет непродуктивность выпрашивания историй, разъясняет необходимость концентрации воспоминаний актера не на событиях или эмоциях, а исключительно на сенсорных ощущениях, на работе пяти органов чувств.

Другой активный критик Метода, Р. Брустин², неоднократно заявлял, что Метод «служит злу, будит в актере, извлекает из него опасные эмоции»³. Влиятельный создатель репертуарных театров при Йельском и Гарвардском университетах утверждал: «...по всей моей жизни я не мог примириться с тем, что делал Ли Страсберг. Он ведь попытался применить театральную технику Станиславского для воспитания кино и телеактера, он использовал эту мощную технику в иных целях и с иными задачами. “Аффективная память” хороша для актеров, стоящих перед камерой. Камера не нуждается в характерном артисте. Но короля Лира ты не сыграешь на технике “аффективной памяти”, не выжмешь из своей памяти аффективной короля Лира. Этого короля может породить только твое воображение»⁴.

Думается, наше исследование содержит достаточно обстоятельные ответы на такого рода поверхностные размышления о Методе. Однако хочется обратить внимание на еще одно высказывание Р. Брустина: «...Ли Страсберг соблазнил актера легкостью пути и обманчивостью результата»⁵.

В ответ на столь неожиданное заявление (в чем в чем, а в легкости освоения Метода Страсберга еще никто не обвинял, его оппоненты чаще позиционируют свои подходы как быстрее ведущие к цели, а потому — более эффективные) интервьюер А. М. Смелянский задает лишь один, но очень точный вопрос: «А вы работали с Страсбергом?»⁶

¹ *Richardson D. Acting Without Agony: An Alternative to the Method.* Boston: Allyn and Bacon, 1993. P. 2.

² Роберт Брустин (Robert Brustein, p. 1927) — режиссер, актер, критик и театальный писатель. Создатель и художественный руководитель Йельского репертуарного театра (1966–1979) и Американского репертуарного театра при Гарвардском университете (1980–2002).

³ *Брустин Р. Идея художественного театра в Америке: [Беседовал Анатолий Смелянский 13 июля 1998 года] // Режиссерский театр: От Б до Ю: Разговоры под занавес века. Вып. 1. С. 61.*

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

На что Брустин без запинки сообщает: «Я его в жизни даже не встречал»¹. Откуда же он знает о педагогических поисках Страсберга? — Да просто, «когда я начинал, актеры “метода” были везде, это было господствующее течение...»².

Похоже, и Страсбергу впору возопить, как Станиславскому: «...пердельвали по-своему, и свой бред выдавали за мою систему. <...> На будущее время только того прошу считать моим учеником, кто представит письмо от меня»³.

Впрочем, малая, мягко говоря, осведомленность о реальном обучении по Методу и практике его создателя Брустина вовсе не смущает. Апофеозом его многолетних публичных нападок на Метод⁴ и нетерпимости к педагогике Страсберга стала ни больше ни меньше, как пьеса «Никто не умирает по пятницам», поставленная в руководимом им театре в 1998 году. Среди персонажей пьесы — не только Страсберг, но его жена Пола Миллер, дочь Сьюзан Страсберг, сын Джон Страсберг и даже Мэрилин Монро, Впрочем на сцену благоразумно не выведенная⁵.

Газета “New York Times” откликнулась на премьеру спектакля, — в которой, по иронии, актеры играли вполне по Методу, — статьей «Если презираешь парня полвека, сделай его героем пьесы». В ней говорилось о «мстительности» Брустина и приводились слова Джона Страсберга, против воли ставшего персонажем пьесы: «Тот, кто так злится, должен очень сильно завидовать. ...Брустин завидует влиянию Ли в театре и кино»⁶.

Наверное, этих примеров достаточно, чтобы понять, почему Д. Краснер назвал статью, анализирующую историю критики Метода, так горько-иронично: «Я ненавижу Страсберга: Избиение Метода в академическом мире»⁷. Этот текст открывает сборник «Пересматривая игру по

¹ Брустин Р. Идея художественного театра в Америке: [Беседовал Анатолий Смелянский 13 июля 1998 года] // Режиссерский театр: От Б до Ю: Разговоры под занавес века. Вып. 1. С. 61.

² Там же.

³ Станиславский К. С. Из записных книжек: в 2 т. Т. 2. С. 293.

⁴ Статьи Р. Брустина против Метода появлялись регулярно с конца 1950-х (см.: Предисловие). А в январе 2013 года он, как и ряд зарубежных режиссеров, прислал видеоприветствие МХАТу к юбилею К. С. Станиславского и конференции «Станиславский и мировой театр». Половина из пяти минут этого видеобращения Р. Брустина была посвящена Ли Страсбергу и тому, как он искал Станиславского. См.: URL: <http://video.yandex.ru/users/rusalka54/view/6/#hq> (дата обращения 21.01.2013).

⁵ Пьеса Роберта Брустина “Nobody Dies on Friday” была поставлена в руководимом им Американском репертуарном театре в Кембридже в 1998 году (режиссер Д. Уилер). Название пьесы вызывало ряд ассоциаций. Во-первых, по теории Брустина, приписанной им Страсбергу, звезды боятся умирать по пятницам, потому что субботние некрологи меньше по размеру и их никто не читает. А во-вторых, вспоминается расписание сессий в Актерской студии, которые многие десятилетия неукоснительно происходят по вторникам и пятницам.

⁶ Bosworth P. Despise a Guy for 50 Years? Put Him in a Play // New York Times. 1998. 19 Apr.

⁷ Среди типовых обвинений Методу Д. Краснер приводит: 1) обвинение его актеров в зависимости от типажности, 2) игру только от себя, 3) пригодность Метода только для реализма, 4) предательство Станиславского. См.: Krasner D. I Hate Strasberg: Method Bashing in the Academy // Method Acting Reconsidered: Theory, Practice, Future. NY: St. Martin's Press, 2000. P. 3–39.



Студенты Института театра и кино Ли Страсберга перед зданием на проезде Страсберга, 115. Нью-Йорк, 2009

Методу: теория, практика, будущее» и содержит классификацию основных направлений критики Метода. Вывод исследователя однозначен: «Нападать на Страсберга стало любимой забавой в особенности для тех, кто преследует личные, корыстные цели и при этом не обременяет себя знанием фактов. Никогда не учиться у Страсберга, не взять у него ни одного интервью, не посетить ни одного его класса и не прочесть ни одной из его публикаций — вот, похоже, необходимый комплекс требований к профессионализму этих “просвещенных” критиков»¹. (Увы, как это перекликается с оснащенностью подлинным знанием трудов Станиславского у тех, кто стремится отмежеваться от его Системы в нашей стране...)

Но, несмотря на активную критику Метода в 1960-е годы да и впоследствии, педагогика Страсберга оставалась и продуктивной, и востребованной.

¹ *Krasner D. I Hate Strasberg: Method Bashing in the Academy // Method Acting Reconsidered: Theory, Practice, Future. P. 7.*

В 1969 году словно в ответ оппонентам был создан **Институт театра и кино Ли Страсберга (Lee Strasberg Theater and Film Institute®, LSTFI)**, который разместился в большом четырехэтажном здании в самом центре нижнего Манхэттена, а чуть позже — его филиал в Лос-Анджелесе. Организация Института ответила тем изменениям, которые произошли в американском театральном образовании (в том числе и в законодательстве о некоммерческих образовательных учреждениях, NGO). Он возник во многом как продолжение частных классов Страсберга с их последовательным обучением начинающих актеров от базовых упражнений до работы над ролью в спектакле. И, конечно же, это было возвращение к идеям группового обучения времен «Груп». В отличие от *разовых* сессий Актерской студии студенты Института проходят последовательное обучение, включающее и занятия по мастерству актера, и классы движения, сценической речи, истории театра (истории Метода). Кроме того, здесь Страсберг стал вести регулярные занятия для педагогов, ставя задачу аутентичной передачи своей методологии будущим поколениям американских практиков театра и кино.

Важным толчком к такому планомерному обучению педагогов Метода стало острое осознание процессов, происходивших с идеями Станиславского на его родине. Наблюдения, сделанные Страсбергом в ходе поездки 1963 года на торжественные мероприятия во МХАТе СССР им. М. Горького¹, которые были посвящены 100-летию Станиславского, изменили его отношение к тому, как Систему преподают в российской театральной школе, как используют ее в самом Художественном театре, и увеличили настороженность к кедровской линии ее интерпретации, к представлению «метода физических действий» в качестве венца творческих поисков Станиславского.

«После того, как я увидел работу [МХАТа], я счел себя обязанным начать полемику, — рассказывал Страсберг американским деятелям театра по возвращении в Нью-Йорк. — Может быть, это было не очень вежливо, но я же был официальным гостем, не просто посетителем, и я слегка воспользовался этим. Я понял, что ошибочно выделять последний период — точно так же, как любой другой, что различные акценты в работе Станиславского, которые он делал в разное время жизни, — это составные части найденной им истины. Чтобы использовать их должным образом, вы должны соединить их вместе; и я был горько разочарован тем, что центральное в работе Станиславского, т. е. переживание на сцене [living through, или (re)experiencing], возникало у этих актеров совсем не так полно, как, по моим воспоминаниям, это было [у их предшественников] — с талантом, самоотдачей и чувственным наполнением, которые так ошеломили меня и так зажгли, что обусловили всю мою — и в данном

¹ В этой поездке Страсберг был опять вместе со своей женой Полой Миллер, для которой этот приезд в Москву стал последним — в 1966 году она скончалась.



Л. Страсберг выступает на торжественном вечере, посвященном 100-летию К. С. Станиславского.
МХАТ, 17 января 1963

случае нашу — работу в театре. Мне кажется, что многие [увиденные мною] спектакли в Художественном театре не успешны в психологическом проникновении...

<...> То, что произошло в самом театре, мне кажется, показывает опасность сведения идей Станиславского к какой-либо одной части или фазе его работы вместо того, чтобы использовать ту фазу работы, которая необходима для данной пьесы, или данного актера, или конкретных условий, или какой-либо проблемы конкретного актера»¹.

¹ *Strasberg L. Excerpt from address at Broadways Hudson Theatre. Spring 1963 // Stanislavsky and the Work of Lee Strasberg: 150th Anniversary Celebration. NY: LSTFI, 2013. P. 8–9.*

Однако, как и в 1934 году, Страсберг приехал в Москву полный почти ученического азарта на новые впечатления. И за короткое пребывание в январе 1963-го он успел заметить не только ветшание МХАТа, но и новые тенденции в столичных театрах. Он побывал на спектаклях «Современника», встретился с О. Н. Ефремовым и емко сформулировал суть разногласий молодых с метрополией: «...они чувствовали, что там было много разговоров и мало дела»¹. Опытный педагог увидел в спектаклях современниковцев «надежду на будущее»², а в их простоте и искренности разглядел как сильные, так и слабые особенности московского преподавания Системы³.

Но впечатления от гастролей МХАТа в Нью-Йорке в 1965 году только укрепили Страсберга в его мнении о состоянии дел в когда-то боготворимом им театре. Думается, он мог бы целиком и полностью подписаться под жесткими словами статьи «Призраки Станиславского», опубликованной в журнале "Time" после нью-йоркской премьеры «Мертвых душ»: «Когда Московский Художественный театр под руководством Станиславского в последний раз был в Нью-Йорке в 1924 году, он был поборником нового драматического натурализма, склонного к изображению человека со всеми его внутренними пороками, с болью его души и тела. Для американских актеров он был своего рода Magna Carta, Великой хартией вольности, освобождающей их от ходульных и неестественных сценических условностей. В последние годы Метод Станиславского (именно так — Метод, а не Система. — С. Ч.) столкнулся с проблемами преклонного возраста, свойственными любой революции, которой суждено было стать религией. Возвращение московской труппы на Бродвей связано с художественной иронией — за 41 год произошла смена ролей. Сегодня именно русские актеры представляются поверхностными, полными банальных архаизмов, забальзамированными в стилизованных ритуально-балетных мизансценах и преувеличениях водевиля. А американский актер, напротив, неизменно нацелен на глубокое психологическое исследование каждого нюанса внутренних переживаний»⁴.

Конечно, эти оценки американского рецензента можно было поставить под сомнение, а на критику главного театра СССР ответить по принципу «сам дурак». Ведь не секрет, что российские практики театра и театральные критики — и тогда, и сейчас — часто заносчиво придерживаются невысокого мнения об американском театре. (Это, кстати, еще одна

¹ *Strasberg L. Excerpt from address at Broadways Hudson Theatre. Spring 1963. P. 9.*

² *Ibidem.*

³ К счастью, Страсбергу удалось застать и положительные сдвиги в Художественном театре, когда в 1973 году он в третий раз посетил Москву и встретился с О. Н. Ефремовым, который к тому моменту уже три года руководил театром и успел поставить «Дульсинею Тобосскую» А. Володина, «Последние» М. Горького, «Валентина и Валентину» и «Старый Новый год» М. Рошнина. В этот приезд Страсберг был в Москве со своей новой женой Анной Страсберг (Мизрахи).

⁴ *Theater: Stanislavsky's Ghosts // Time. 1965. 12 Feb. P. 78.*

причина, почему театральная педагогика до сих пор не торопилась всерьез присмотреться к педагогике Страсберга и его Методу.) Но дело в том, что, во-первых, именно про этот период МХАТа А. М. Смелянский и И. Н. Соловьева справедливо и с болью пишут как о периоде, когда «в сценическом решении... пьес не удастся разгадать ни общей художественной идеи, ни даже четких актерских интересов»¹, и констатируют, что великому театру «нечего предложить стране, вышедшей из сталинизма. Театр онемел и оглох, перестав чувствовать “большой сюжет” своего существования»². А потому «в 1970 году вряд ли кто-либо из старших мхатовцев считал, что об их беде — о том, что Художественного театра больше нет, — “могут знать только двое”. Горькое знание, что в богатой талантами труппе в самом деле нет ни у кого и никакой мысли, идеи, большой цели нету, становилось общим знанием»³.

А во-вторых, и сами американские театральные деятели — и тогда, в 1960-е годы, и сегодня — более чем критически относятся к театру своей страны. Ведь это театр действительно в основном коммерческий, не дающий возможности возвыситься над шоу-бизнесом, над развлекательной индустрией и стать тем, чем в лучшие годы театр становился в России, — театром-университетом, театром-кафедрой, театром — исповедью поколения. И чем МХАТ в начале-середине 1960-х годов, безусловно, не был.

Таким образом, отмеченная американским рецензентом «смена ролей» и впрямь имела место. И мы видим уникальный перевертыш ситуации, свойственной 1920-м годам, когда интенсивная театральная жизнь Америки, открытия мирового уровня ее «новой сценографии» (new stagecraft) происходили в отсутствие национальной актерской школы. Начиная с 1950-х годов эта школа, безусловно, есть. Несмотря на то, что Америка XX века действительно не создала великого театра, она сумела стать родиной уникальной актерской школы, основанной на содержательном развитии системы Станиславского. И полемика Страсберга с искажениями Системы, его борьба за ее целостное восприятие сыграли в этом не последнюю роль.

На сегодняшний день американская актерская школа в сути своей остается верной идеям Станиславского, продолжает жить и развиваться. Для того чтобы убедиться в этом, не надо ехать смотреть спектакли бродвейских или региональных театров, достаточно посмотреть американские фильмы начиная с послевоенных десятилетий⁴. А миф, что амери-

¹ Смелянский А. М., Соловьева И. Н. 1963–1970 // Московский Художественный театр: Сто лет. Т. 1. С. 194.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Свою лепту в кинематографическую фиксацию продуктивности Метода внес и сам его создатель. В 1974 году, после длительной паузы Страсберг вновь выступил в качестве актера — он снялся в фильме Ф. Копполы «Крестный отец II» в роли Сиднея Рота. Его «дебют» (именно в такой номинации он был выдвинут на «Золотой глобус») принес ему также номинацию на «Оскар» за

канские актеры могут хорошо играть только в кино, а на сцене оказываются профессионально несостоятельными, сегодня, когда российские критики, практики театра, да и зрители получили возможность видеть больше американских спектаклей, быстро развеиваются.

Современная театральная педагогика Америки представлена целым созвездием имен и направлений. В первую очередь — это школы Ли Страсберга, Стеллы Адлер и Сэнфорда Майснера, чье наследие продолжает осмысляться, использоваться и развиваться в первую очередь в основанных ими учебных центрах. К ним необходимо добавить педагогику Уты Хаген, Бобби Льюиса, Пола Манна, Сони Мор, а также Майкла Хоурда, Дэвида Мамета, Уильяма Эспера, Джона Страсберга, Рона ван Лью, Иваны Чаббак и многих других¹.

Все эти театральные направления, техники, школы находятся в непростых взаимоотношениях. Борьба за право говорить от имени создателя Системы, предьявлять «письма от Станиславского», подлинные или придуманные, или, как говорят американцы, «носить мантию» Станиславского пронизывает театральный мир Америки. Думается, что поддерживаемый до сих пор антагонизм театральных школ либо связан со шлейфом личных отношений, либо подогреваем коммерческими причинами — американское театральное образование, как и вся индустрия образования этой страны, неотделимо от борьбы за учеников.

На поверку же многие направления современной американской актерской школы опираются на положения трех доминирующих подходов. Определяя их своеобразие, в первом приближении обычно говорят, что Страсберг посвятил свои основные исследования проблемам релаксации, концентрации и аффективной памяти, Адлер — воображению, предлагаемым обстоятельствам и физическим действиям, а Майснер — спонтанности поведения, сценическому отношению и реальности «действия» (*reality of doing*). Но, подчеркнем, такое разграничение допустимо лишь в первом приближении — нельзя сводить, к примеру, педагогику Страсберга к занятиям лишь эмоциональной памятью, а технику Майснера — к упражнению «Повторение» (*repetition exercise*)! Точно так же нельзя утверждать, что сколько-нибудь серьезный педагог (а в масштабе этих фигур американской театральной педагогики сомневаться не приходится, достаточно взглянуть на список их учеников) занимается исключительно одним элементом Системы, одним элементом актерской техники, одним элементом творческого самочувствия актера. Разумеется, каждый подлинный педагог стремится помочь актеру воссоздать на сцене

лучшую роль второго плана. Однако прославленный педагог уступил в соревновании за эту награду... своему собственному ученику Роберту Де Ниро, который в результате получил «Оскара» за роль в этом же фильме. В последующие восемь лет Страсберг снялся в целом ряде фильмов, где его партнерами были А. Пачино, С. Лорен, Р. Гордон, М. Шин.

¹ См.: *Mekler E. The New Generation of Acting Teachers. NY: Penguin, 1987; Rand R., Scorcia L. Acting Teachers of America: a Vital Tradition. NY: Allworth Press, 2007.*



Проезд Страсберга, на котором находится Институт театра и кино Ли Страсберга. Дорожный указатель на углу с Юнион Сквейр, Нью-Йорк

живого человека со всем комплексом его психофизических качеств и проявлений. Но актеры-то разные, из-за чего искомое единство и целостность актерского существования достигается порой очень по-разному. А потому стартовые, «брендовые» подходы в каждой из школ действительно заметно различны.

Но все же антагонизм внутри Метода в широком смысле слова (совокупности направлений Страсберга — Адлер — Майснера) существует больше на поверхности — в рекламных текстах, академических дискуссиях или в газетных нападках на педагогику оппонента. При разности методик и последовательности упражнений в этих «противоборствующих»

школах их лучших педагогов объединяет главная, конечная цель — сиюминутное воссоздание психо-физиологически-физической жизни человека, правды его бытия. И при серьезном профессиональном разговоре они достаточно часто находят общий язык. Что и неудивительно, потому что через свою основу — систему Станиславского — они нацелены на поиски объективных законов актерского творчества.

В возможности нахождения точек соприкосновений и общего языка в американских школах разного направления автору книги удалось убедиться на своем опыте. В 2013 и 2015 годах мне представилась возможность посетить занятия и прочесть лекции в двух цитаделях американского Метода — в Актерской студии и Школе «Нейбохуд Плейхаус», которые соответственно являются вотчинами школ Страсберга и Майснера¹. И там, и там моей целью было познакомить американских профессионалов театра с представлениями о линии преемственности актерской педагогики, изложенными в этой книге. Попросту говоря, я рассказывал американским коллегам то, что читатель уже прочел выше. В том числе делился своими представлениями о соотношении педагогических принципов бывших групповцев и их последующем развитии.

После каждой из лекций я получил по письму.

Эстель Парсонс, ученица Ли Страсберга, бывший художественный руководитель Актерской студии, написала мне следующее: «Спасибо за заме-

¹ Специальная вечерняя сессия, которую вел автор книги и на которую собрались многочисленные ученики Страсберга разных лет, состоялась в Актерской студии 18 апреля 2013 года, лекция в Школе «Нейбохуд Плейхаус» — 15 января 1915 года.

чательный вечер. Вы превзошли наши самые сумасшедшие ожидания. <...> Вы воодушевили нас, как в старые времена при Ли...»¹.

А Рон Стетсон, давний ученик и коллега Майснера, а ныне педагог Школы «Нейбохуд Плейхаус», отозвался так: «Я был в курсе исторической линии, ведущей от Станиславского к Майснеру (и к “Груп”, и к Стелле со Страсбергом), знал о других воздействиях — Мейерхольда, Чехова, Гротовского, “территории которых частично пересекаются”, как вы сегодня выразились... Но я никогда не понимал этой преемственности так ясно, как сейчас. <...> То, что я сказал в тот день, — это чистая правда: если бы Майснер слышал ваше изложение проблем, он бы подумал, что слушает самого себя. Ведь многие его выводы совпали бы с Вашими — надо искать не где мы различаемся, а где пересекаемся и что лучше работает для каждого»².

Вот такое приятие с двух сторон. Это при том, что, находясь на разных территориях — страсберговской и майснеровской, — я, разумеется, не приспособлялся к аудитории и прямо говорил о своем понимании различных составляющих каждого из направлений, а главное — о возможности их взаимодополняющего использования в современной театральной педагогике.

Получается, что сегодняшние педагоги разных американских школ не полагают барьеры между «противоборствующими» методиками непреодолимыми. Конечно, не все практики театра согласятся с таким холистическим, объединяющим подходом. Многие предпочитают доказывать плодотворность своей веры через уничтожение веры оппонировавших им коллег. Но автор книги убежден, что сегодня бесплодно продолжать бесконечные споры о различиях и степени истинности отдельных школ, а стоит, уважая достижения каждой из них, найти моменты, где они созвучны, где «территории пересекаются», найти точки соприкосновений различных методик. Только это даст возможность современному режиссеру и педагогу свободно выбирать из сокровищницы мировой педагогики то средство, которое нужно именно этому актеру, согласно его психофизическому типу, его опыту и потребностям.

Точно так же, постигая систему Станиславского, не имеет смысла постоянно противопоставлять ее ранний и поздний период. Сегодня, когда в творческий арсенал современной театральной педагогики вошли «ответы Станиславскому» не только Гротовского или Демидова, но уже трех поколений педагогов Системы, когда она обогатилась новыми знаниями о психофизиологии человека, непродуктивно делать акцент лишь на позднем Станиславском. На страницах этой книги мы не раз подчеркивали значимость, фундаментальность подходов раннего периода Системы, который мы предложили называть «базовым». Принципиально важно осваивать открытия разных периодов творческой жизни Станиславского

¹ Parsons E. Letter to S. Tcherkasski. 19 Apr. 2013. Архив автора.

² Stetson R. Letter to S. Tcherkasski. 18 Jan. 2015. Архив автора.

не в их исторической последовательности, а совокупно, целостно, диалектически, чтобы свободно черпать, как это делал и сам Станиславский, из всех открытых в разное время педагогических богатств. И сегодня, борясь с принижением открытий раннего периода Системы (вынужденного в советский период), театральной педагогике впору выдвинуть лозунг «Вперед, к раннему Станиславскому!»¹

При этом, оценивая каждую из существующих и будущих методик воспитания актера, целесообразно соотносить предлагаемые ими подходы со всей территорией Станиславского. Например, когда в последние годы читатель получил возможность прочесть по-русски книги американских театральных педагогов («Актерское мастерство: Американская школа» А. Бартоу или «Мастерство актера: Техника Чаббак» И. Чаббак²), когда уже не редкость мастер-классы ведущих педагогов Метода в России (Лола Коэн в Мелихово в августе 2013 года, Дэвид Страсберг в Москве в октябре 2015 года), необходимо знать, как соотносить их подходы с Системой. Иначе неизбежны крайности, когда уроки американских последователей Станиславского воспринимаются либо как откровение, либо как бессмысленное повторение уже известного (именно так полярно отзываются о некоторых мастер-классах американских педагогов их молодые российские участники³).

Одним словом, освоение современного актерского мастерства в мировом театре без внятного соотнесения Системы и Метода, без понимания их органической и генетической неделимости не очень-то возможно.

В этой связи любопытно сравнить ряд заявлений Страсберга. Первое относится к юбилейному году столетия Станиславского и часто приводится в различных отечественных изданиях. В интервью Всесоюзному радио Страсберг говорил: «...мы чувствуем сами, что все хорошее, что нам удалось сделать, — всем этим хорошим мы обязаны ему [Станиславскому]. Тогда как все наши ошибки, неудачи, которые иногда приходится испытывать, — это уже дело наших собственных рук»⁴.

Второе сделано позже — это фрагмент одной из лекций Страсберга начала 1980-х годов: «В прошлом я старался не увязывать мою работу со Станиславским, чтобы, как бы ее ни критиковали, это не послужило бы к дискредитации Станиславского. Так что я обычно говорил: да, мы начали со Станиславского, а все дальнейшее — это американская версия.

¹ Точно так же в 1920-е годы, выражая диалектику движения вперед через освоение культуры прошлого, А. В. Луначарский выдвинул лозунг «Назад, к Островскому!», который в скором времени был скорректирован и стал звучать «Вперед, к Островскому!»

² Актерское мастерство: Американская школа / Под. ред. Артура Бартоу. М., 2013; Чаббак И. Мастерство актера: Техника Чаббак. М., 2013.

³ См. комментарии к: Дианова Ю. Мастер-класс «Техника Чаббак. 12 шагов к успеху». Информационный интернет-ресурс Бюро 24/7. 3 июня 2013 // URL: <http://www.buro247.ru/culture/cinema/master-klass-tekhnika-chabбак-12-shagov-k-uspekhu.html> (дата обращения 19.10.2015).

⁴ Страсберг Л. Интервью Всесоюзному радио 8 октября 1963 года. Цит. по: Сибиряков Н. Н. Мировое значение Станиславского. С. 139.



WITH SPECIAL GUESTS

Sergei Tcherkasski

Head of Acting Studio
St. Petersburg Theatre Arts Academy

Louis Scheeder

Executive Director of Classical Studies
Institution Chair/Associate Dean of Faculty
NYU Tech School of the Arts, Drama Department

David Chambers

Professor of Directing
Yale School of Drama

Robert Ellermann

Stanislavsky Scholar/Acting Teacher
The Lee Strasberg Theatre and Film Institute

The LEE STRASBERG THEATRE & FILM INSTITUTE PRESENTS

STANISLAVSKY

AND THE WORK OF LEE STRASBERG

150TH ANNIVERSARY CELEBRATION

APRIL 19TH, 2013 | 7PM

COCKTAIL RECEPTION AT 6:30PM

TICKETS \$10 | \$5 STUDENTS/ALUMNI
reservations@strasberg.com



The
LEE STRASBERG
CREATIVE CENTER



The
LEE STRASBERG
THEATRE & FILM INSTITUTE

The
MARILYN
MONROE
THEATRE
165 EAST 57TH STREET | LEE STRASBERG THEATRE
WWW.STRASBERG.COM

Афиша конференции, посвященной 150-летию К. С. Станиславского.
Институт театра и кино Ли Страсберга, Нью-Йорк, 2013

Теперь, извините, но я не готов и не хочу так говорить. Это не американская версия. Это подлинная форма того, чего Станиславский пытался добиться и никогда не достиг... как он сам признает в своих письмах... и в своей итоговой книге "An Actor Prepares" [т. е. в "Работе актера над собой"], которая до сих пор является основным изложением его работы. Мы пошли дальше в использовании его методики. <...> И теперь я больше не хочу говорить, что мы просто ее американская версия. Из моей книги станет ясно, что, как я полагаю, мы являемся истинными представителями того, к чему Станиславский стремился всю свою жизнь, был не удовлетворен достигнутым и всегда надеялся, что кто-то сможет достигнуть. <...>

Я не знаю, добились ли мы этого. Все, что я знаю, — мы понимаем его работу лучше, чем кто-либо — кроме Вахтангова. С точки зрения профессии именно Вахтангов добавил к Станиславскому, и мы, в свою очередь, добавили к нему»¹.

Вновь и вновь возвращаясь к увиденному на исторических американских гастролях МХТ 1923–1924 годов Страсберг утверждал: «Мне кажется, что если и есть взаимодействие в мире театра, то, насколько это возможно, мы должны совместно использовать этот уникальный опыт [Станиславского]. И мне кажется, что в этой области [переживание, или (re)experiencing] нам сегодня есть что предложить мировому театру и, если вы позволите мне так сказать, русскому театру — в ответ на то, что он когда-то сделал для нас»².

Думается, в этих гордых словах Страсберга нельзя усмотреть ничего обидного для создателя Системы. Ведь не стал бы возражать Менделеев, узнав, что ученым наших дней известны не семьдесят-восемьдесят элементов, которые составляли периодическую систему химических элементов при его жизни, а почти сто двадцать. Так и Станиславский, который ставил перед собой и своими последователями задачу отыскания объективных законов природы, вряд ли бы мог удивляться тому, что за семь десятилетий после его смерти были развиты новые, более точные методики, стоящие на тех же методологических основах, что и его Система. Напротив, ведь именно ради этих будущих открытий он и закладывал основы Системы. И не случайно, рисуя драму Станиславского, осознающего в последний год жизни увеличивающуюся пропасть между развитием своих представлений о том, как надо учить актера, и тем, что он успел положить на бумагу, А. М. Смелянский обращает внимание на то, что «на полях последней рукописи он [Станиславский] отчеркивал важные куски текста, страдал из-за их несовершенства и помечал сбоку: "Досказать". Это короткое слово обращено к будущему»³.

¹ *Strasberg L. Lecture for NUY Students. 26 October 1981// Stanislavsky and the Work of Lee Strasberg: 150th Anniversary Celebration. P. 11.*

² *Strasberg L. Excerpt from address at Broadways Hudson Theatre. Spring 1963 // Ibidem. P. 9.*

³ *Смелянский А. М. Профессия — артист // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. С. 38.*

Досказал ли что-нибудь вслед за Станиславским Ли Страсберг? Ли Страсберг, который в двадцатые годы был потрясен искусством МХТ и игрой самого Станиславского, который почувствовал на этих спектаклях живительную силу Системы и разобрался в ее основах на уроках Ричарда Болеславского? Ли Страсберг, который после этого отдал более полувека актерской педагогике и которого многие великие актеры второй половины XX века называли своим учителем?

Наше исследование положительно отвечает на этот вопрос. Линия развития педагогической мысли, проходящая от системы Станиславского через уроки Ричарда Болеславского к творческому методу Ли Страсберга и далее через практику актеров Метода к новому поколению актеров двадцать первого века, доказала свою плодотворность и занимает важное место в мировой театральной педагогике, а также в теории и практике современного театра.



TEMPERAMENT

THE VAN EYCK

THE 20th CENTURY

The Cent

Приложения

Список основных творческих работ Ричарда Болеславского¹

Театр

Актерские работы Р. В. Болеславского

1. А. П. Чехов «ТРИ СЕСТРЫ»

Режиссеры — К. С. Станиславский, В. В. Лужский, [В. И. Немирович-Данченко],
художник — В. А. Симов.

МХТ. Премьера — 31 января 1901 года.

Р. В. Болеславский — Офицер (с 16 февраля 1909 года).

2. И. С. Тургенев «МЕСЯЦ В ДЕРЕВНЕ»

Режиссеры — К. С. Станиславский, И. М. Москвин,
художник — М. В. Добужинский.

МХТ. Премьера — 9 декабря 1909 года.

Р. В. Болеславский — Алексей Николаевич Беляев (премьерный исполнитель).

3. А. Н. Островский «НА ВСЯКОГО МУДРЕЦА ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ»

Режиссеры — Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский,
художники — В. А. Симов, Н. Н. Сапунов.

МХТ. Премьера — 11 марта 1910 года.

Р. В. Болеславский — Человек Крутицкого (четвертый исполнитель
после И. В. Лазарева), Человек Мамаева (десятый исполнитель
после И. А. Соломатина).

4. Ф. М. Достоевский «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»

Режиссеры — [Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский],

художник — В. А. Симов. МХТ. Премьера — 12 и 13 октября 1910 года.

Р. В. Болеславский — Пан Врублевский (премьерный исполнитель).

¹ Приведенный список является первой попыткой создания перечня творческих работ Р. В. Болеславского в театре и кино и не является полным. Основными источниками при его составлении стали следующие издания: Московский Художественный театр: Сто лет. М., 1998; МХАТ Второй: Опыт восстановления биографии. М., 2010; Московский Художественный театр в иллюстрациях и документах, 1898–1938. М., 1938; *Вишневский В.* Художественные фильмы дореволюционной России. М., 1945; *Roberts J. W.* Richard Boleslavsky: His Life and Work in the Theatre. Ann Arbor: UMI Research Press, 1981; *Kulesza M.* Ryszard Boleslawski: Umrzec w Hollywood. Warszawa, 1989; Internet Broadway Database (www.ibdb.com), Internet Movie Database (www.imdb.com) и архивные документы.

- 5. С. С. Юшкевич «MISERERE»**
 Режиссеры — [Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский],
 художник — В. Е. Егоров.
 МХТ. Премьера — 17 декабря 1910 года, 26 представлений¹.
 Р. В. Болеславский — Левка (единственный исполнитель).
- 6. К. Гамсун «У ЖИЗНИ В ЛАПАХ»**
 Режиссеры — [Вл. И. Немирович-Данченко], К. А. Марджанов,
 художник — В. А. Симов. МХТ. Премьера — 28 февраля 1911 года.
 Р. В. Болеславский — Блуменшен (с сезона 1912/13, второй исполнитель
 после Л. М. Леонидова).
- 7. Л. Н. Толстой «ЖИВОЙ ТРУП»**
 Режиссеры — [Вл. И. Немирович-Данченко, К. С. Станиславский],
 художник — В. А. Симов.
 МХТ. Премьера — 23 сентября 1911 года.
 Р. В. Болеславский — Офицер (премьерный исполнитель), Адвокат Петрушин
 (третий исполнитель после К. П. Хохлова и Н. Ф. Балиева).
- 8. У. Шекспир «ГАМЛЕТ»**
 Постановка — Э. Г. Крэг и К. С. Станиславский,
 режиссеры — Л. А. Сулержицкий, [К. С. Станиславский],
 художники — [Э. Г. Крэг], Н. Н. Сапунов (костюмы).
 МХТ. Премьера — 23 декабря 1911 года, 47 представлений.
 Р. В. Болеславский — Лаэрт (единственный исполнитель).
- 9. Г. Ибсен «ПЕР ГЮНТ»**
 Режиссеры — [Вл. И. Немирович-Данченко], К. А. Марджанов,
 Г. С. Бурджалов, художник — Н. К. Рерих.
 МХТ. Премьера — 9 октября 1912 года, 42 представления.
 Р. В. Болеславский — Аслак (единственный исполнитель).
- 10. Л. Н. Андреев «ЕКАТЕРИНА ИВАНОВНА»**
 Режиссеры — [Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский],
 художник — В. А. Симов.
 МХТ. Премьера — 17 декабря 1912 года, 36 представлений.
 Р. В. Болеславский — Тепловский (единственный исполнитель).
- 11. А. К. Толстой «ЦАРЬ ФЕДОР ИОАННОВИЧ»**
 Режиссеры — К. С. Станиславский, А. А. Санин, художник — В. А. Симов.
 МХТ. Премьера — 14 октября 1898 года.
 Р. В. Болеславский — Гонец (с 5 марта 1913 года, четвертый исполнитель
 после А. П. Харламова), Ратник (седьмой исполнитель после А. Л. Загарова),
 Князь Мстиславский (восьмой исполнитель после С. Н. Судьбина),
 Князь Шаховской (девятый исполнитель после А. С. Кошверова).

¹ Информация о количестве спектаклей дается только тогда, когда Р. В. Болеславский был единственным исполнителем роли. Установить, сколько раз Болеславский играл другие роли, — дело отдельного будущего исследования.

- 12. Мольер «БРАК ПОНЕВОЛЕ» (в один вечер с «Мнимым больным»).**
Постановка — А. Н. Бенуа, [режиссер — Вл. И. Немирович-Данченко].
МХТ. Премьера — 27 марта 1913 года. 40 представлений.
Р. В. Болеславский — Альсид (единственный исполнитель).
- 13. Ф. М. Достоевский «НИКОЛАЙ СТАВРОГИН»**
Режиссеры — [Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский],
художник — М. В. Добужинский.
МХТ. Премьера — 23 октября 1913 года.
Р. В. Болеславский — Андрей Антонович фон Лембке
(второй исполнитель после В. В. Лужского).
- 14. Г. Гауптман «ПРАЗДНИК МИРА»**
Режиссер — Е. Б. Вахтангов, декорации — М. В. Лобакова,
музыка — Н. Н. Рахманов.
Первая студия МХТ. Премьера — 15 октября 1913 года.
Р. В. Болеславский — Вильгельм Шольц (премьерный исполнитель).
- 15. К. Гольдони «ХОЗЯЙКА ГОСТИНИЦЫ»**
Режиссер — [К. С. Станиславский], художник — А. Н. Бенуа.
МХТ. Премьера — 3 февраля 1914 года.
Р. В. Болеславский — Фабрицио (премьерный исполнитель).
- 16. А. С. Пушкин «КАМЕННЫЙ ГОСТЬ» (в один вечер
с «Пиром во время чумы» и «Моцартом и Сальери»)**
Режиссеры — [Вл. И. Немирович-Данченко, А. Н. Бенуа],
художник — [А. Н. Бенуа].
МХТ. Премьера — 26 марта 1915 года.
Р. В. Болеславский — Дон Карлос (с сезона 1915/16, третий исполнитель
после А. А. Стаховича и К. П. Хохлова).
- 17. И. Д. Сургучев «ОСЕННИЕ СКРИПКИ»**
Режиссеры — [Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский, В. Л. Мчедлов],
художник — Б. М. Кустодиев.
МХТ. Премьера — 14 апреля 1915 года.
Р. В. Болеславский — Барановский (премьерный исполнитель).
- 18. Г. Гейерманс «ГИБЕЛЬ “НАДЕЖДЫ”»**
Режиссер — Р. В. Болеславский, художник — И. Я. Гремиславский
(в программках с 1916 года — П. Г. Узунов, в программках 1920-х: «декорация
художников М. В. Лобакова и П. Г. Узунова»)
Первая студия МХТ. Премьера — 15 января 1913 года.
Р. В. Болеславский — Босс (с апреля 1917 года (?), третий исполнитель
после И. В. Лазарева)¹.

¹ Первый раз Болеславскому пришлось сыграть Босса 15 января 1913 года, заменив не пришедшего на спектакль-показ Станиславскому и мхатовским старикам И. В. Лазарева. См.: *Boleslavski R. Lances Down*. P. 63, 64, а также на с. 14 настоящего издания.

19. Х. Бергер «ПОТОП»

Режиссер — Е. Б. Вахтангов, декорации М. В. Либаква и П. Г. Узунова.
Первая студия МХТ. Премьера 14 декабря 1915 года. 427 представлений.
Р. В. Болеславский — О'Нейл (с мая 1917 года (?), второй исполнитель
после Г. М. Хмары), Бир (четвертый исполнитель после А. А. Гейрота).

20. У. Шекспир «ДВЕНАДЦАТАЯ НОЧЬ»

[Руководитель постановки — К. С. Станиславский], режиссер — Б. М. Сушкевич,
декорации А. В. Андреева, музыка Н. Н. Рахманова.
Первая студия МХТ. Премьера 21 ноября 1917 года
Р. В. Болеславский — Сэр Тоби (премьерный исполнитель).

21. Г. Д'Аннунцио «ДОЧЬ ИОРИО»

Режиссеры — Н. Н. Бромлей, Л. И. Дейкун, декорации П. Г. Узунова,
музыка Н. Н. Рахманова.
Первая студия МХТ. Премьера 14 мая 1918 года.
Р. В. Болеславский — Иона ди Мидиа (с 5 февраля 1919 года).

22. Б. Шоу «ВЛАСТЕЛИН СУДЬБЫ»

Спектакли артистов Студии МХТ в «Летучей мыши». Сезон 1918/19 года¹.
Р. В. Болеславский — Поручик (в спектакле заняты — Б. М. Сушкевич,
Н. Ф. Колин / В. В. Готовцев, Н. Н. Бромлей).

23. Дж. Лондон «БЕЗНРАВСТВЕННАЯ ЖЕНЩИНА»

Спектакли артистов Студии МХТ в «Летучей мыши». Сезон 1918/19 года².
Р. В. Болеславский — Нед Бэшфорд (Лоретта — О. Н. Бакланова).

24. Г. Мопассан «В ГАВАНИ», А. П. Чехов «ВЕДЬМА»

Спектакли в Минске, март 1920³.
Р. В. Болеславский — Селестен Дюкло (Франсуаза — Н. В. Платонова),
Почтовый офицер (Дьячок — Н. Ф. Колин, Ведьма — Н. В. Платонова).

25. Э. Ростан «РОМАНТИКИ» (“Romantyczni”)

Режиссер — Р. Болеславский, художник — С. Сливински.
Театр Польски, Варшава. Премьера — 15 июля 1920 года.
Р. Болеславский — Страфорель.

26. К. Ростворовский «МИЛОСЕРДИЕ» (“Miłosierdzie”)

Режиссер — Р. Болеславский, декорации и костюмы — В. Драбик.
Театр Польски, Варшава. Премьера — 5 октября 1920 года.
Р. Болеславский — Режиссер.

¹ С ноября 1918 года по февраль 1919 года, не менее 22 представлений. См.: Спектакли артистов Студии М.Х.Т. в «Летучей мыши» сезон 1918/19 годов. Архив ГТЦМ им. Бахрушина. № 89206.

² Есть сведения о спектаклях в декабре 1918 года — январе 1919 года, не менее 7 представлений. См.: Там же.

³ См.: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 82.

- 27. Х. Бергер «ПОТОП» (“Powódź”)**
Режиссер — Р. Болеславский, художник — В. Драбик.
Малый театр, Варшава. Премьера — 12 ноября 1920 года.
Р. Болеславский — О’Нейль.
- 28. И. С. Тургенев «ДВОРЯНСКОЕ ГНЕЗДО»**
Труппа Е. А. Полевицкой, Deutsches Theater, Берлин.
Премьера — март 1921 года.
Роль Р. В. Болеславского не установлена.
- 29. У. Шекспир «ГАМЛЕТ»**
«Качаловская группа» артистов МХТ, Vinohradske Divadlo, Прага.
Премьера — 18 сентября 1921 года.
Р. В. Болеславский — Первый актер.
- 30. М. Горький «НА ДНЕ»**
Режиссеры — [К. С. Станиславский, В. И. Немирович-Данченко],
художник — В. А. Симов.
МХТ. Премьера — 18 декабря 1902 года.
Р. В. Болеславский — Татарин (с 20 января 1923 года, третий исполнитель
после А. Л. Вишневого), Сатин (с 22 февраля 1923 года, шестой исполнитель
после К. С. Станиславского).
- 31. М. Рейнхардт, К. Волмёллер «МИРАКЛЬ» (“The Miracle”)**
Постановка — М. Рейнхардт, ассистент режиссера¹ — Р. Болеславский,
художник — Н. Бел Геддес.
Century Theatre, Нью-Йорк. Премьера — 16 января 1924 года.
Р. Болеславский — Император и Слепой крестьянин (с 18 августа 1924 года,
после Р. Шильдркрута).

Режиссерские работы Р. В. Болеславского

- 1. Г. Гейерманс «ГИБЕЛЬ “НАДЕЖДЫ”»**
Художник — И. Я. Гремиславский (в программках с 1916 года — П. Г. Узунов,
в программках 1920-х: «декорация художников М. В. Лобакова и П. Г. Узуно-
ва»)
Первая студия МХТ. Премьера — 15 января 1913 года, 648 представлений
(до мая 1934 года)².
- 2. В. М. Волькенштейн «КАЛИКИ ПЕРЕХОЖИЕ»**
Художники — М. В. Лобаков и П. Г. Узунов, музыка — Н. Н. Рахманов.
Первая студия МХТ. Премьера — 22 декабря 1914 года³, 55 представлений.

¹ В программке спектакля Болеславский назван «специальным постановщиком из Первой студии МХТ».

² В Первой студии МХТ спектакль «Гибель “Надежды”» был сыгран 454 раза, после чего с октября 1924 года перешел в репертуар МХАТ 2-го.

³ Дата премьеры спектакля по «Московский Художественный театр: Сто лет». Т. 2. С. 272. Однако в фондах СПбМТИМИ есть программка спектакля, сыгранного в Тенишевском училище (Театр «Комедия», Моховая ул., 33) в Санкт Петербурге 17, 21 и 25 апреля 1914 года.

3. **Ю. Словацкий (перевод К. Д. Бальмонта) «БАЛЛАДИНА»**
Художник — Р. В. Болеславский, музыка — Н. Н. Рахманов.
Первая студия МХТ. Премьера — 16 февраля 1920 года, 99 представлений.
4. **С. Бенелли «РВАНЫЙ ПЛАЩ»**
Художник — О. К. Аллегри, музыка — М. А. Кузмин.
БДТ, Петроград. Премьера — 20 сентября 1919 года (игрался до 1922 года).
5. **Х. Бергер «ПОТОП» («Powódź»)**
Большой театр, Познань. Премьера — 10 (11) мая 1920 года.
6. **Ж.-Б. Мольер «МЕЩАНИН ВО ДВОРЯНСТВЕ» («Mieszczanin szlachcicem»)**
Декорации и костюмы — В. Драбик, муз. оформление — Л. Шиллер,
композитор «Мандрагоры» — К. Шимановский.
Театр Польски, Варшава. Премьера — 15 июня 1920 года.
7. **Э. Ростан «РОМАНТИКИ» («Romantyczni»)**
Художник — С. Сливински.
Театр Польски, Варшава. Премьера — 15 июля 1920 года.
8. **Б. Таркингтон «КЛАУДИУШ» («Klaudiusz»)**
Малый театр, Варшава. Премьера — 19 августа 1920 года.
9. **К. Ростворовский «МИЛОСЕРДИЕ» («Miiosierdzie»)**
Декорации и костюмы — В. Драбик.
Театр Польски, Варшава. Премьера — 5 октября 1920 года.
10. **Х. Бергер «ПОТОП» («Powódź»)**
Художник — В. Драбик.
Малый театр, Варшава. Премьера — 12 ноября 1920 года.
11. **А. Пикар «КИКИ» («Kiki»)**
Художник — В. Драбик.
Малый театр, Варшава. Премьера — 8 января 1921 года.
12. **В. Гюго «РЮИ БЛАЗ» («Ruy Blas»)**
Декорации и костюмы — В. Драбик.
Театр Польски, Варшава. Премьера — 10 февраля 1921 года.
13. **Ч. Диккенс «СВЕРЧОК НА ПЕЧИ»**
Театр не установлен, Берлин. Премьера — весна 1921 года.
14. **«КОТ-МУРЗИЛКА»**
Театр-кабаре (?), Берлин. Премьера — [весна-лето] 1921 года.
15. **У. Шекспир «ГАМЛЕТ»**
«Качаловская группа» артистов МХТ, Vinohradske Divadlo, Прага.
Премьера — 18 сентября 1921 года.

16. [ПРОГРАММА КАБАРЕ]

Русский театр «Ванька-Встанька», Берлин, Курфюрстендамм, 32.
Премьера — начало февраля 1922 года.

17. «СПЕКТАКЛЬ РУССКОГО ИСКУССТВА» (“Le Spectacle d’art russe”)

Художники — Л. Н. Бакст, С. Ю. Судейкин.

Театр «Мария Кузнецова и ее труппа», театр «Фемина», Париж.

Премьера — 8 апреля 1922 года.

В состав программы входили опера Н. Н. Черепнина «Поклонение» (“Adoration”) и номера, сочиненные Р. В. Болеславским (либретто или сценарий), — парад труппы «Комедианты», народная сценка «Качели», сценка с песнями и плясками «Русские игрушки», сцены «Наваждение» (“Le Sauchemar”, постановка совместно с Н. Ф. Колиным) и «Грунька», пантомима «Собачий вальс», заключительный парад всей труппы «Русская ярмарка» и др.¹

18. «НОВЫЙ СПЕКТАКЛЬ РУССКОГО ИСКУССТВА»

(“Le Nouveau spectacle d’art russe”)

Художники — Л. Н. Бакст, С. Ю. Судейкин.

Театр «Мария Кузнецова и ее труппа», театр «Фемина», Париж. Премьера — 26 мая 1922 года.

В состав программы входили мимодрама Н. Н. Черепнина — Л. Н. Бакста «Подлость» (“Lachete”), опера «Юдифь из Ветулии» Р. де Пеззера, новые номера, сочиненные Р. В. Болеславским, — драматическая сцена «Старая Москва», музыкальная сцена М. Якобсона «Карусель», ряд номеров из первой программы («Комедианты», «Качели», «Русские игрушки») и др.²

19. «РЕВИЮ РУС» (“Revue Russe”)

Художники — Л. Н. Бакст, С. Ю. Судейкин, П. Г. Узунов,

муз. руководитель — Е. Плотников, хореограф — А. Бурман.

Booth Theatre, Нью-Йорк. Премьера — 5 октября 1922 года,

21 представление (до 21 октября 1922 года).

20. Б. Шоу «РАЗОБЛАЧЕНИЕ БЛАНКО ПОСНЕТА»

(“The Showing-up of Blanco Posnet”)

и У. Б. Йейтс «АКТРИСА-КОРОЛЕВА» (“The Player Queen”)

Художник — А. Койранский.

Neighborhood Playhouse, Нью-Йорк. Премьера — 16 октября 1923 года,

49 представлений (до ноября 1923 года).

21. С. Янг «СВЯТОЙ» (“The Saint”)

Режиссеры — Р. Болеславский, С. Янг, Р. Э. Джонс, художник — Р. Э. Джонс.

Greenwich Village Theatre, Нью-Йорк. Премьера — 11 октября 1924 года,

17 представлений (до октября 1924 года).

¹ Информация из буклета “Le Spectacle d’Art russe de Maria Kousnezoff et sa compagnie”, хранящегося в библиотеке-музее Опера, Париж, любезно предоставлена Е. Р. Беспаловой.

² Информация из парижской газеты “Comœdia” (7 juin 1922) любезно предоставлена Е. Р. Беспаловой.

- 22. М. Ленгъела — Х. Феликс по мотивам романа М. Сервантеса «САНЧО ПАНСА» (“Sancho Panza”)**
Hudson Theatre, Нью-Йорк. Премьера — 26 ноября 1923 года, 40 представлений (до 29 декабря 1923 года); далее гастроли по всей Америке в 1923–1925 годах.
- 23. М. Рейнхардт, К. Волмёллер «МИРАКЛЬ» (“The Miracle”)**
Постановка — М. Рейнхардт, ассистент режиссера¹ — Р. Болеславский, художник — Н. Бел Геддес.
Century Theatre, Нью-Йорк. Премьера — 16 января 1924 года, 175 представлений (до июня 1924 года).
Постановка — Р. Болеславский, художник — Н. Бел Геддес.
Cleveland Theatre, Кливленд, Огайо. Премьера — февраль 1924 года.
- 24. Р. Фримл — Б. Хукер, У. Пост «КОРОЛЬ-БРОДЯГА» (“The Vagabond King”)**
Постановка — М. Фигман, под личным наблюдением Р. Болеславского и Р. Дженни, декорации и костюмы — Дж. Рейнольдс.
Casino Theatre (с 15 ноября 1926 года — Century Theatre), Нью-Йорк. Премьера — 21 сентября 1925 года, 511 представлений (до 4 декабря 1926 года).
- 25. Э. Ривз-Трубецкая «ПЛАЩ РУСАЛКИ» (“The Sea-Woman’s Cloak”)**
Художник — Х. Д. Пек, декорации выполнены П. Ровером (П. Узуновым), костюмы — К. Мёрфи, Д. Мале, подбор музыки — Дж. Мартин, режиссер — К. Маклейн.
Лабораторный театр, Нью-Йорк. Премьера — 14 апреля 1925 года, 57 представлений (до ноября 1926 года).
- 26. У. Шекспир «ДВЕНАДЦАТАЯ НОЧЬ» (“Twelfth Night”)**
Декорации — А. Крейн, выполнены П. Ровером (П. Узуновым), костюмы — А. Уилле, композитор — Д. Мор.
Лабораторный театр, Нью-Йорк. Премьера — 15 октября 1925 года.
- 27. У. Шекспир «УКРОЩЕНИЕ СТРОПТИВОЙ» (“The Taming of the Shrew”)**
Художник — Р. Петерс.
Klaw Theatre, Нью-Йорк. Премьера — 18 декабря 1925 года, специальный утренний проект, сыграно около десяти утренников.
- 28. М. Стоктон (по роману Н. Готорна) «АЛАЯ БУКВА» (“The Scarlet Letter”)**
Декорации — П. Ровер (П. Узунов) по иллюстрациям Ф. О. К. Дарлея, костюмы — А. Уилле, музыка и подбор пуританских гимнов — Г. Прайс.
Лабораторный театр, Нью-Йорк. Премьера — 7 января 1926 года.

¹ См. примеч. с. 748.

- 29. Э. Лабиш (адаптация П. Тулейна и А. Г. Джеймс)**
«СОЛОМЕННАЯ ШЛЯПКА» (“The Straw Hat”)
Декорации и костюмы — Л. Гертнер, музыка — Р. Томпсон,
постановка танцев — А. Шмидт.
Лабораторный театр, Нью-Йорк. Премьера — 14 октября 1926 года,
57 представлений (до ноября 1926 года).
- 30. Т. Уайлдер «И ЗАЗВУЧИТ ТРУБА» (“The Trumpet Shall Sound”)**
Оформление — Дж. Шут, костюмы — Х. Д. Пек.
Лабораторный театр. Премьера — 10 декабря 1926 года,
30 представлений (до января 1927 года).
- 31. К. Хортон «СЕНСАЦИЯ!» (“Ballyhoo!”)**
49th Street Theatre, Нью-Йорк. Премьера — 4 января 1927 года,
7 представлений (до января 1927 года).
- 32. К. Дейн «ГРАНИТ» (“Granite”)**
Режиссер — Ш. Уайт.
Лабораторный театр, Нью-Йорк. Премьера — 11 февраля 1927 года,
70 представлений (до апреля 1927 года).
- 33. Р. Фримл — Б. Хукер, У. Пост «КОРОЛЬ-БРОДЯГА»**
(“The Vagabond King”)
Декорации и костюмы — Дж. Рейнольдс.
Winter Garden, Лондон. Премьера — 19 апреля 1927 года, 480 представлений.
- 34. У. Шекспир «СОН В ЛЕТНЮЮ НОЧЬ» (“A Midsummer Night’s Dream”)**
Хореография — А. Козлов.
Forest Lawn Tennis Stadium, Нью-Йорк. Премьера — 26 июня 1927 года (разовый спектакль-бенефис).
- 35. У. Шекспир «МНОГО ШУМА ИЗ НИЧЕГО»**
(“Much Ado About Nothing”)
Лабораторный театр, Нью-Йорк. Премьера — 18 ноября 1927 года,
22 представления (до декабря 1927 года).
- 36. К. Гамсун «У ВРАТ ЦАРСТВА» (“At the Gate of the Kingdom”)**
Лабораторный театр, Нью-Йорк. Премьера — 8 декабря 1927 года, 17 представлений (до декабря 1927 года).
- 37. Р. Фримл — Б. Хукер, У. Пост «БЕЛЫЙ ОРЕЛ» (“White Eagle”)**
Декорации и костюмы — Дж. Рейнольдс, хореография — Б. Бёркли,
режиссеры — Р. Дженни, О. Трескофф.
Casino Theatre, Нью-Йорк. Премьера — 26 декабря 1927 года,
48 представлений (до 4 февраля 1928 года).
- 38. Ж. Ромен (перевод Х. Гренвилл-Баркера) «ДОКТОР КНОК» (“Dr. Knock”)**
Декорации и костюмы — К. Виленчик, выполнены П. Ровером (П. Узуновым).
Лабораторный театр, Нью-Йорк. Премьера — 27 февраля 1928 года,
23 представления (до марта 1928 года).

- 39. А. Шницлер — Э. Донаньи «БРАЧНОЕ ПОКРЫВАЛО»**
 («The Bridal Veil»)¹
 Постановка — Е. Андерсон-Иванцова, декорации и костюмы —
 Дж. Рейнольдс, режиссеры — А. Хичкок, Дж. Макреди.
 Лабораторный театр, Нью-Йорк. Премьера — 26 января 1928 года,
 48 представлений.
- 40. Р. Фримл — К. Грей, П. Г. Вудхаус, У. А. Макгуаер по роману А. Дюма**
 «ТРИ МУШКЕТЕРА» («The Three Musketeers»)
 Постановка — Р. Болеславский, режиссер — У. А. Макгуаер,
 декорации — Дж. Урбан, костюмы — Дж. Харкридер.
 Lyric Theatre, Нью-Йорк. Премьера — 13 марта 1928 года,
 318 представлений (до 15 декабря 1928 года).
- 41. Ж. Ж. Бернар «МАРТИНА» («Martine»)**
 Оформление и костюмы — Р. Э. Джонс.
 Лабораторный театр, Нью-Йорк. Премьера — 4 апреля 1928 года,
 16 представлений (до апреля 1928 года).
- 42. У. Шекспир «МАКБЕТ» («Macbeth»)**
 Режиссер — Д. Росс, эскизы декорации и костюмов — Э. Г. Крэг, выполнение
 декорации Gates & Morange, исполнение костюмов Helene Pons Studio,
 световое оформление Р. Болеславского (в программке не указан)².
 Knickerbocker Theatre, Нью-Йорк. Премьера — 19 ноября 1928 года,
 64 представления (до января 1929 года).
- 43. Ч. Поллок «МИСТЕР МАНИПЕННИ» («Mr. Moneypenny»)**
 Художник — Р. Э. Джонс.
 Liberty Theatre. Премьера — 17 октября 1928 года, 61 представление
 (до декабря 1928 года).
- 44. Д. Бозм «ЦАРИЦА САВСКАЯ» («Queen of Sheba»)**
 Театр в Атлантик-Сити, штат Нью-Джерси. Премьера — 26 ноября 1928 года.
- 45. Дж. П. Уэббер по мотивам У. Шекспира «ФАЛЬСТАФ»**
 («Falstaff»)
 Постановка — Р. Болеславский, Г. Стилман.
 Coburn Theatre, Нью-Йорк. Премьера — 25 декабря 1928 года,
 15 представлений (до января 1929 года).
- 46. У. Феррис, Б. Рэтбоун «ИУДА» («Judas»)**
 Художник — Дж. Мильцинер.
 Longacre Theatre, Нью-Йорк. Премьера — 24 января 1929 года,
 12 представлений (до февраля 1929 года).

¹ Хотя в программке имя Р. Болеславского не значится, его участие в работе над спектаклем значительно. См. с. 265–269.

² Об участии Р. Болеславского в постановке этого спектакля см. с. 307–312.

КИНО

Актерские работы Р. В. Болеславского в кино

1. **«МИМО ЖИЗНИ» («Сказка жизни»)¹**
Т/д «Тиман и Рейнгардт» («Русская Золотая серия»),
дата выпуска — 28 февраля 1914 года.
Режиссер Я. А. Протазанов (?). В ролях: В. В. Максимов (поэт Юрьевский),
Е. И. Найденова (Нина).
Р. В. Болеславский — художник Волгин.
2. **«ТАНЕЦ ВАМПИРА», «засъемка нового характерного танца»²**
Т/д «Тиман и Рейнгардт» («Русская Золотая серия»),
дата выпуска — 22 марта 1914 года.
Режиссер Я. А. Протазанов. В ролях: В. Ласкина, Р. Болеславский.
3. **«ПОДВИГ КАЗАКА КУЗЬМЫ КРЮЧКОВА»³**
«Русская Золотая серия», дата выпуска — 12 октября 1914 года.
Автор сценария и режиссер В. Р. Гардин.
Р. Болеславский — Кузьма Крючков.
4. **«ЦАРЬ ИВАН ВАСИЛЬЕВИЧ ГРОЗНЫЙ»**
Товарищество ШаРез [Шаляпин — Резников],
дата выпуска — 20 октября 1915 года.
Режиссер — А. И. Иванов-Гай. В ролях: Ф. И. Шаляпин (Иван Грозный),
Волк-Крачковская (Ольга), Н. А. Салтыков (Туча), В. П. Болтин (В. Базилевский)
(Годунов), Б. М. Сушкевич (Малюта), М. И. Жаров (опричник).
Р. В. Болеславский — князь Вяземский.
5. **«МАРА КРАМСКАЯ» («Жрица свободной любви»)**
Т/д «Р. Перский», дата выпуска — 24 ноября 1915 года.
Режиссер В. Изумрудов [В. А. Гарлицкий]. В ролях: О. В. Гзовская (Мара
Крамская), И. В. Лазарев (ее отец), Армения (ее мать), Г. М. Хмара (Неверов),
А. А. Гейрот (князь Протасьев), Е. М. Раевская (княгиня Варвара Семеновна),
С. Попов (Григорий Иванович Волошин), М. Н. Кемпер, А. П. Бондырев⁴,
А. А. Стахович, В. В. Готовцев.
Р. В. Болеславский — Владимир Николаевич Панов, пианист.
6. **«ТЫ ЕЩЕ НЕ УМЕЕШЬ ЛЮБИТЬ» («Нина»)**
Т/д «А. Печковский», дата выпуска — 1915 год.
Режиссер — Р. В. Болеславский. В ролях: М. Киреевская, Н. Н. Козлянинова.
Р. В. Болеславский — [Поленов].

¹ Многие фильмы выходили к зрителю под разными названиями; варианты названия даются в скобках.

² Вишневский В. Художественные фильмы дореволюционной России. С. 49.

³ Экранизация эпизода боя Кузьмы Крючкова с 11 немецкими уланами по сводке военного командования (картина была сделана в один день). Фильм имел невероятный успех у массового зрителя; позднее демонстрировался в качестве кинодекламации. См.: Вишневский В. Художественные фильмы дореволюционной России. С. 45.

⁴ В книге В. Е. Вишневского А. П. Бондырев несколько раз указан как А. Бондарев.

7. «СЕМЬЯ ПОЛЕНОВЫХ» («Сгубила страсть безумная»)¹

Контора «Кинолента», дата выпуска — 13 июня 1917 года.

Режиссер — Р. В. Болеславский. В ролях: М. Киреевская (Нина, падчерица), Н. Н. Козлянинова (Нина в детстве).

Р. В. Болеславский — Поленов.

8. «ДОМИК НА ВОЛГЕ» Экранизация одноименного романа С. Степняка-Кравчинского

Пр-во Н. Кагана, дата выпуска — 2 октября 1917 года.

Режиссер и оператор — В. А. Старевич. В ролях: Е. Перфильева, Л. И. Дейкун, В. В. Готовцев, Д. А. Зеланд, А. Василькова.

Р. В. Болеславский — Волгин.

9. «ЛЮБОВЬ — НЕНАВИСТЬ — СМЕРТЬ»

Акц. об-во «Биофильм», выпуск — 1918 год.

Режиссер — И. Н. Перестиани. В ролях: З. В. Карабанова, И. Н. Перестиани, В. Г. Гайдаров.

Р. В. Болеславский — Андрей, поэт.

10. «ВОЗЛЮБИ БЛИЖНЕГО СВОЕГО»

(«Заклейменные», “Die Gezeichneten”)

PrimusFilm, Berlin, премьера — 7 февраля 1922 года (Копенгаген).

По роману О. Маделунга. Режиссер и сценарист — К. Т. Дрейер, ассистент режиссера — Р. Болеславский. В ролях: П. Пековская (Ханна-Либе), В. Гайдаров (Яков Сегаль), Т. Рейсс (Саша), И. Э. Дуван-Торцов (купец Суховерский), Й. Мейер (провокактор Рылович).

Р. Болеславский — Федя.

Режиссерские работы Р. В. Болеславского в кино**1. «ТРИ ВСТРЕЧИ»**

Т/д «Русь», год выпуска не установлен.

В ролях: Г. М. Хмара, Н. В. Болеславская (мать), Д. А. Зеланд, Е. Кестлер, А. П. Бондырев, Ю. Остэрва.

2. «ТЫ ЕЩЕ НЕ УМЕЕШЬ ЛЮБИТЬ» («Нина»)

Т/д «А. Печковский», выпуск — 1915 год.

В ролях: Н. Козлянинова, М. Киреевская, Р. В. Болеславский.

3. «НЕ РАЗУМ, А СТРАСТИ ПРАВЯТ МИРОМ»

(«Отравленное сердце», «Скорбная повесть юных душ»)

Т/д «Русь», дата выпуска — 8 апреля 1917 года.

В ролях: А. А. Чаргонин, В. Чарова, Е. И. Бельская-Чалеева, С. Аяров, Н. Н. Браницкий, Н. Н. Орлова.

¹ Согласно В. Вишневскому, этот фильм является вторым вариантом выпущенной в 1915 году картины «Ты еще не умеешь любить» (Вишневский В. Художественные фильмы дореволюционной России. С. 113).

4. **«СЕМЬЯ ПОЛЕНОВЫХ» («Сгубила страсть безумная»)**
Контора «Кинолента», дата выпуска — 13 июня 1917 года.
В ролях: Р. В. Болеславский (Поленов), М. Киреевская (Нина, его падчерица), Н. Козлянинова (Нина в детстве).
5. **«ХЛЕБ»**
МосКино, выпуск — 1918 год.
Режиссеры — Р. В. Болеславский, Б. М. Сушкевич. В ролях: О. В. Бакланова, Л. М. Леонидов, Е. Б. Вахтангов, Р. В. Болеславский.
6. **«ГЕРОИЗМ ПОЛЬСКОГО РАЗВЕДЧИКА»**
(“Bohaterstwo polskiego skauta”)
Sfinks, Польша, дата выпуска — 3 ноября 1920 года.
В ролях: К. Юноша-Стемповский, В. Мачерски (разведчик Янек), Л. Дуниновна (его мать), Я. Смосарска (Ханка).
7. **«ЧУДО НАД ВИСЛОЙ» (“Cud nad Wisla”)**
Orient Film, дата выпуска — 16 марта 1921 года.
В ролях: Я. Смосарска, А. Белина, В. Грабовски, Э. Гасински, Л. Боза-Степински, С. Ярач, З. Хмелевски, К. Юноша-Стемповский, Х. Лещинска, Е. Лещински.
8. **«КОРОЛЕВА КЕЛЛИ» (“Queen Kelly”)**
Gloria Swanson Pictures, дата выпуска — 1 января 1929 года.
Режиссеры — Э. фон Штрогейм и др. (Р. Болеславский в титрах не указан).
В ролях: Г. Свенсон, У. Байрон, С. Оуэн.
9. **«УЖАСНАЯ ПРАВДА» (“The Awful Truth”)**
Pathé Exchange, дата выпуска — 10 августа 1929 года.
Режиссер — М. Нейлан. В ролях: И. Клер¹, Г. Даниелл, Дж. Роше, П. Харвей.
Имени Р. Болеславского в титрах нет².
10. **«ПАРИЖСКАЯ ТЕРРИТОРИЯ» (“Paris Bound”)**
Pathé Exchange, дата выпуска — 3 августа 1929 года.
Режиссер — Э. Гриффит. В ролях: А. Хардинг, Ф. Марч, К. Герахти.
Постановка балетных сцен под руководством Р. Болеславского.
11. **«ЭТО НАЗЫВАЮТ ЛЮБОВЬЮ» (“This Things Called Love”)**
Pathé Exchange, дата выпуска — 13 декабря 1929 года.
Режиссер — П. Стайн. В ролях: Э. Лоуэ, К. Беннетт, Р. Карнс.
Имени Р. Болеславского в титрах нет.
12. **«БОЛЬШОЙ ПАРАД» (“The Grand Parade”)**
Pathé Exchange, дата выпуска — 2 февраля 1930 года.
Режиссер — Ф. Ньюмейер. В ролях: Х. Твелветрис, Ф. Скотт, Р. Карле.
Р. Болеславский — режиссер музыкальных номеров.

¹ Ирен Клер играла в премьеры этой пьесы на Бродвее в 1922 году.

² По сведениям Дж. Робертса, в 1929 году Болеславский принимал участие (в роли ассистента или режиссера отдельных сцен или номеров) в трех фильмах студии Pathé Exchange.

13. **«ПОСЛЕДНЕЕ ДЕЛО ОДИНОКОГО ВОЛКА»**
 (“The Last of The Lone Wolf”)
Columbia, дата выпуска — 26 августа 1930 года.
В ролях: Б. Лителл, П. Р. Миллер, Л. Приваль.
14. **«ВЕСЕЛЫЙ ДИПЛОМАТ»** (“The Gay Diplomat”)
RKO-Radio, дата выпуска — 22 августа 1931 года.
В ролях: Ж. Тобин, Б. Компсон, И. Лебедев (капитан Орлофф), И. Чейз.
15. **«РАСПУТИН И ИМПЕРАТРИЦА»** (“Rasputin and the Empress”)
MGM, дата выпуска — 23 декабря 1932 года.
В ролях: Л. Барримор (Распутин), Дж. Барримор (князь Чегодаев),
Э. Барримор (Царица), Р. Морган (Царь), Т. Александер (цесаревич),
Д. Виньяр (княгиня Наташа).
16. **«ШТОРМ НА РАССВЕТЕ»** (“Storm at Daybreak”)
MGM, дата выпуска — 14 июля 1933 года.
В ролях: К. Френсис, Н. Астер, У. Хьюстон.
17. **«КРАСОТА НА ПРОДАЖУ»** (“Beauty for Sale”)
MGM, дата выпуска — 1 сентября 1933 года.
В ролях: М. Эванс, О. Крюгер, Ф. МакКинни, У. Меркел, Э. Брэйди.
18. **«БЕГЛЫЕ ЛЮБОВНИКИ»** (“Fugitive Lovers”)
MGM, дата выпуска — 5 (12) января 1934 года.
В ролях: Р. Монтгомери, М. Эванс, Т. Хили, Н. Пендлтон.
19. **«ТАЙНА МИСТЕРА Х»** (“The Mystery of Mr. X”)
MGM, дата выпуска — 23 февраля 1934 года.
Режиссеры — Э. Селвин, Р. Болеславский (в титрах не указан).
Режиссер повторной съемки (director for retakes) — Р. Болеславский (в титрах
не указан).
В ролях: Р. Монтгомери, Э. Аллан, Л. Стоун, Р. Форбс.
20. **«ЛЮДИ В БЕЛОМ»** (“Men in White”)
MGM, дата выпуска — 28 марта 1934 года.
Премьера в Нью-Йорке — 8 июня 1934 года.
В ролях: К. Гейбл (д-р Фергюсон), М. Лой (Лора),
Дж. Хершолт (главный врач), Э. Аллан (Барбара).
21. **«ГОЛЛИВУДСКАЯ ВЕЧЕРИНКА»** (“Hollywood Party”)
MGM, дата выпуска — 24 мая 1934 года.
В главных ролях: С. Лорел, О. Харди, Л. Велез, Дж. Дуранте.
22. **«ОПЕРАТОР 13»** (“Operator 13”)
MGM-Cosmopolitan, дата выпуска — 8 (22) июня 1934 года.
В ролях: М. Дэвис, Г. Купер, Дж. Паркер, К. Александер.

23. **«РАЗРИСОВАННАЯ ВУАЛЬ» (“The Painted Veil”)**
MGM, дата выпуска — 23 ноября 1934 года.
В ролях: Г. Гарбо, Х. Маршалл, Дж. Брент.
24. **«КЛАЙВ ИНДИЙСКИЙ» (“Clive of India”)**
Twentieth Century, дата выпуска — 17 января 1935 года.
В ролях: Р. Колман (Клайв), Л. Янг, К. Клайв, Ф. Листер, С. О. Смит.
25. **«ОТВЕРЖЕННЫЕ» (“Les Misérables”)**
Twentieth Century, дата выпуска — 3 апреля 1935 года.
В ролях: Ф. Марч (Жан Вальжан), Ч. Лотон (Жавер), С. Хардвик, Л. Кински, Р. Хадсон.
26. **«МАЛЬЧИК О’ШОНЕССИ» (“O’Shaughnessy’s Boy”)**
MGM, дата выпуска — 27 сентября 1935 года.
В ролях: У. Бири, Дж. Купер, Дж. «Спанки» МакФарланд.
27. **«МЕТРОПОЛИТЕН» (“Metropolitan”)**
Twentieth Century — Fox, дата выпуска — 17 октября 1935 года.
В ролях: Л. Тиббетт, В. Брюс, Э. Брэйди, С. Ромеро.
28. **«ТРИ КРЕСТНЫХ ОТЦА» (“Three Godfathers”)**
MGM, дата выпуска — 6 марта 1936 года.
В ролях: Ч. Моррис, Л. Стоун, У. Бреннан, И. Херви, С. Толер.
29. **«САДЫ АЛЛАХА» (“The Garden of Allah”)**
Selznick-International, дата выпуска — 15 октября 1936 года.
В ролях: М. Дитрих, Ш. Буайе, Б. Рэтбоун, С. О. Смит, Дж. Шильдкраут.
30. **«ТЕОДОРА СХОДИТ С УМА» (“Theodora Goes Wild”)**
Columbia, дата выпуска — 12 ноября 1936 года.
В ролях: И. Данн (Теодора), М. Дуглас, Т. Митчелл, Т. Холл.
31. **«КОНЕЦ МИССИС ЧЕЙНИ»**
(“The Last of Mrs. Cheyney”)
MGM, дата выпуска — 19 февраля 1937 года.
В ролях: Дж. Кроуфорд (Фей Чейни), У. Пауэлл, Р. Монтгомери.
32. **«ГОЛЛИВУДСКАЯ ВЕЧЕРИНКА» (“Hollywood Party”)**
короткометражный фильм
Louis Lewyn Productions, дата выпуска — 3 апреля 1937 года.
Режиссер — Р. Роуланд. В ролях: Э. Ланди, Дж. Моррисон, Л. Эррол, К. Гейбл.
Р. Болеславский — второй режиссер.
33. **«ОНИ ДАЛИ ЕМУ РУЖЬЕ» (“They Gave Him a Gun”)**
MGM, дата выпуска — 7 мая 1937 года.
Режиссер — У. С. Ван Дейк.
В ролях: С. Треси, Г. Джордж, Ф. Тоун.
Болеславский — один из сценаристов (в титрах не указан).

Литературное наследие¹

1. *Болеславский Р. В.* [Из бесед с режиссерами и артистами Большого драматического театра] // Дела и дни Большого драматического театра. Пг., 1919. С. 51.
2. *Болеславский Р. В.* Путь улана: Воспоминания польского офицера, 1916–1918. М.: Центрполиграф, 2006. 287 с.
3. *Boleslawski R.* Losy teatru Stanislawskiego w Republice Sowietow // Swiat. 1920. No. 14.
4. *Boleslavsky R.* The Creative Theater Lectures / Transcribed and ed. by Michael Barroy. Unpublished typescript, [NY, 1923]. New York Public Library for the Performing Arts. Research Call Number: ZC-MW p. v. 73. No. 7. Отредактированный вариант опубликован в: *Boleslavsky R.* Acting: The First Six Lessons: Documents from American Laboratory Theatre. NY: Routledge, 2010. P. 65–120.
5. *Boleslavsky R.* Lectures at the American Laboratory Theater. Undated (с. 1925–1926). Original copies of Lectures provided by Miss Stella Adler / Ed. by Jerry W. Roberts. Unpublished typescript, [NY, 1925–1926]. Lectures 3–11. 82 typewriter pages. Ксерокопия — в архиве автора. Отредактированный вариант опубликован в: *Boleslavsky R.* Acting: The First Six Lessons: Documents from the American Laboratory Theatre. NY: Routledge, 2010. P. 121–179.
6. *Boleslavsky R.* Stanislavsky — The Man and His Methods // Theatre Magazine. 1923. Vol. 37. No. 4. P. 27, 74, 80.
7. *Boleslavsky R.* The Laboratory Theatre // Theatre Arts Magazine. 1923. Vol. 7. No. 3. P. 244–250.
8. *Boleslavsky R.* The First Lesson in Acting: A Pseudo-Morality // Theatre Arts Magazine. 1923. Vol. 7. No. 4. P. 284–292.
9. *Boleslavsky R.* An Artist of the Theatre // Theatre Arts Monthly. 1924. Vol. 8. No. 8. P. 572–573.
10. *Boleslavsky R.* Collective Education in the Art of Theatre // American Laboratory Theatre 1925/26: Catalogue. NY, 1925.
11. *Boleslavsky R.* The Education and Fundamentals in the Development of the Actor as a Technician // Proceedings of the Conference on the Drama in American Universities and Little Theatres. Pittsburg: Carnegie Institute of Technology, 1925. P. 51–61.
12. *Boleslavsky R.* Developing Acting Talent // New York Evening Sun. 1926. 20 Nov.
13. *Boleslavsky R.* Reasons for Repertory: Contribution to a Discussion from the Head of the American Laboratory Theatre // New York Times. 1926. 28 Nov. Sec. VIII. P. X 4.

¹ Приведенный список является первой попыткой создания библиографического указателя литературного наследия Р. В. Болеславского, который отсутствует не только в отечественной, но и в американской театральной литературе. Список включает все основные книги и журнальные публикации Р. В. Болеславского, ряд газетных публикаций и архивных материалов, но все же не является полным. Поскольку часть материалов (архивные газеты) были доступны автору книги лишь в вырезках или копиях, в описании отдельных газетных статей указаны лишь дата и год публикации, но отсутствует указание номера страниц.

14. *Boleslavsky R. Fundamentals of Acting // Theatre Arts Monthly. 1927. Vol. 11. No. 2. P. 121–129.*
15. *Boleslavsky R. Questions to Richard Boleslavsky // The Pit. 1928. April. P. 2.*
16. *Boleslavsky R. A Second Lesson in Acting: A Pseudo-Morality // Theatre Arts Monthly. 1929. Vol. 13. No. 7. P. 498–505.*
17. *Boleslavsky R. A Third Lesson in Acting: A Pseudo-Morality // Theatre Arts Monthly. 1931. Vol. 15. No. 7. P. 608–612.*
18. *Boleslavsky R. A Fourth Lesson in Acting: A Pseudo-Morality // Theatre Arts Monthly. 1932. Vol. 16. No. 2. P. 121–128.*
19. *Boleslavsky R. A Fifth Lesson in Acting: A Pseudo-Morality // Theatre Arts Monthly. 1932. Vol. 16. No. 4 (April). P. 294–298.*
20. *Boleslavsky R. A Sixth Lesson in Acting: A Pseudo-Morality // Theatre Arts Monthly. 1932. Vol. 16. No. 6 (June). P. 477–483.*
21. *Boleslavsky R. Pro Domo Sua // Wings. A publication of The Literary Guild. 1932. Vol. 6. No. 3. P. 12–14.*
22. *Boleslavski R., Woodward H. Lances Down: Between the Fires in Moscow. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1932. 333 p.*
23. *Boleslavski R., Woodward H. Way of the Lancer. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1932. 316 p.*
24. *Boleslavsky R. Acting: The First Six Lessons. NY: Theatre Arts Books, 1933. 134 p.*
25. *Boleslavsky R. The Director's Viewpoint // Photoplay Studies. 1935. Vol. 1. No. 2. P. 5–6.*
26. *Boleslavsky R. I Wouldn't Trade Hollywood // Hollywood Reporter. Fifth Annual Directors Number. 1935.*
27. *Boleslavsky R. Color Photography // Radio City Music Hall Weekly. 1936. Vol. 2. No. 5. P. 5.*
28. *Boleslavsky R. Komadiespil: de Seks Forste Lektioner / Ed. Ove Brusendorff. Copenhagen: Thanning & Appel, 1947. 133 p. [На датском языке].*
29. *Boleslavsky R. Living the Part // Actors on Acting / Ed. T. Cole, H. K. Chinoy. Rev. ed. NY: Crown Publishers, 1970. P. 510–517 [Фрагменты из *Boleslavsky R. The Creative Theater Lectures, 1923*].*
30. *Boleslavsky R. Acting: The First Six Lessons. NY; London: Routledge, 2003. XII, 138 p.*
31. *Boleslavsky R. Acting: The First Six Lessons: Documents from American Laboratory Theatre. London; NY: Routledge, 2010. 206 p.*
32. *Boleslavsky R. The "Creative Theatre" Lectures // Boleslavsky R. Acting: The First Six Lessons: Documents from the American Laboratory Theatre. London; NY: Routledge, 2010. P. 65–120.*
33. *Boleslavsky R. Lectures at the American Laboratory Theater (1925–26) // Boleslavsky R. Acting: The First Six Lessons: Documents from the American Laboratory Theatre. London; NY: Routledge, 2010. P. 121–179.*

Список основных творческих работ Ли Страсберга¹

ТЕАТР

Актерские работы Л. Страсберга

- 1. Дж. Г. Лоусон «ПРОЦЕССИЯ» (“Processional”)**
Режиссер — Ф. Мёллер, художник — М. Горелик.
Театр «Гилд», в помещении Garrick Theatre.
Премьера — 12 января 1925 года, 90 представлений (до марта 1925 года).
Л. Страсберг — Первый солдат.
- 2. Р. Роджерс — Л. Харт «ВЕСЕЛЬЕ В “ГАРРИКЕ”» (“Garrick Gaieties”)**
Режиссер — Ф. Лоэб, декорации и костюмы — К. Хэнкок.
Театр «Гилд», в помещении Garrick Theatre.
Премьера — 8 июня 1925 года, 211 представлений (до 28 ноября 1926 года).
Роль Л. Страсберга неизвестна.
- 3. Н. Евреинов «САМОЕ ГЛАВНОЕ» (“The Chief Thing”)**
Режиссер — Ф. Мёллер, художник — С. Судейкин.
Театр «Гилд», в помещении театра «Гилд». Премьера — 22 марта 1926 года,
40 представлений (до апреля 1926 года). В ролях: Г. Клёрман (Нерон).
Л. Страсберг — Суфлер.
- 4. Л. Пиранделло «ЭТО ТАК (ЕСЛИ ВАМ ТАК КАЖЕТСЯ)»
 (“Right You Are If You Think You Are”)**
Актерская школа театра «Гилд». Премьера — 1926 год,
разовый (пробный) спектакль².
Л. Страсберг — сеньор Понза.

¹ Приведенный список является первой попыткой создания перечня творческих работ Ли Страсберга в театре и кино, отсутствующего и в американской литературе, и не является полным. Основными источниками при его составлении стали: *Smith W.* Real Life Drama: The Group Theatre and America, 1931–1940. NY: Knopf, 1990; *Clurman H.* The Fervent years: The Group Theatre & the Thirties. NY: Da Capo Press, 1983; *Garfield D.* A Player's Place: The Story of the Actors Studio. NY: Macmillan, 1980; *Adams C.* Lee Strasberg: The Imperfect Genius of the Actors Studio. NY: Doubleday, 1980, Internet Broadway Database (www.ibdb.com), Internet Movie Database (www.imdb.com) и архивные документы.

² После успеха этого учебного показа «Гилд» выпустил бродвейскую премьеру «Это так (если вам так кажется)» Пиранделло (премьера — 2 марта 1927 года), но уже в другом составе: режиссер — Ф. Мёллер, в роли Понзы — Э. Г. Робинсон.

5. **Д. Бёрнет, Дж. Абботт «ЧЕТЫРЕ СТЕНЫ» (“Four Walls”)**
Режиссер — Дж. Абботт.
Продюсер — Дж. Голден, в помещении John Golden Theatre.
Премьера — 19 сентября 1927 года, 144 представления (до января 1928 года).
Л. Страсберг — Ник.
6. **В. Киршон, А. Успенский «РЖАВЧИНА» (“Red Rust”)**
Режиссер — Г. Биберман, художник — К. Трокмортон.
Студия при театре «Гилд», в помещении Martin Beck Theatre.
Премьера — 17 декабря 1929 года, 65 представлений (до февраля 1930 года).
Л. Страсберг — Прыщ (Pimples).
7. **Л. Ригтс «ЗЕЛЕНЕЮТ СИРЕНИ» (“Green Grow the Lilacs”)**
Режиссер — Г. Биберман, художник — Р. Сови.
Театр «Гилд», в помещении театра «Гилд».
Премьера — 26 января 1931 года, 64 представления (до 21 марта 1931 года).
Л. Страсберг — Продавец наркотиков (Peddler).
8. **К. Одетс «ДО САМОЙ СМЕРТИ» (“Till the Day I Die”)**
Режиссер — Ч. Кроуфорд, художник — П. Моррисон.
Театр «Групп», в помещении Longacre Theatre.
Премьера — 26 марта 1935 года, 136 представлений (до июля 1935 года).
Л. Страсберг (под именем Л. Мартина) — Стиглиц (Stieglitz).

Режиссерские работы Л. Страсберга

1. **Г. Гейрманс «ГИБЕЛЬ “НАДЕЖДЫ”» (“The Good Hope”)**
SAD в помещении Chrystie Street Settlement House¹. Премьера — 1926 год.
2. **Г. фон Гофмансталь «ГЛУПЕЦ И СМЕРТЬ» (“Death and the Fool”)**
SAD в помещении Chrystie Street Settlement House.
Премьера — [1926–1927] год.
3. **А. Франс «ЧЕЛОВЕК, ЖЕНИВШИЙСЯ НА НЕМОЙ» (“The Man Who Married a Dumb Wife”)**
SAD в помещении Chrystie Street Settlement House. Премьера — [1926–1927] год.
4. **Дж. М. Синг «СКАЧУЩИЕ К МОРЮ» (“Riders to the Sea”)**
SAD в помещении Chrystie Street Settlement House.
Премьера — [1926–1927] год.
5. **Ж. Расин «ЭСФИРЬ» (“Esther”)**
SAD в помещении Chrystie Street Settlement House. Премьера — 1926 год.
В ролях: С. Майснер (царь Артаксеркс).

¹ Театральный коллектив SAD (Students of Art and Drama) — «Студенты искусства и драмы» существовал при социальном центре “Chrystie Street Settlement House”.

- 6. Ж. Копо «ДОМ, В КОТОРОМ МЫ РОДИЛИСЬ»**
 (“The House into Which We Are Born”)
 SAD в помещении Chrystie Street Settlement House.
 Премьера — декабрь 1926 — январь 1927 годов.
- 7. Л. Андреев «АНАТЭМА» (“Anathema”)**
 SAD в помещении Chrystie Street Settlement House. Премьера — [1926–1927] год.
- 8. С. Ан-ский «ГАДИБУК» (“The Dybbuk”)**
 SAD в помещении Chrystie Street Settlement House.
 Премьера — [1926–1927] год.
- 9. Пьеса О. Уайльда (название не установлено)¹**
 SAD в помещении Chrystie Street Settlement House.
 Chrystie Street Settlement House. Премьера — [1926–1927] год.
- 10. В. Франк «НОВОГОДНИЙ ВЕЧЕР» (“New Year’s Eve”)**
 Продюсер — С. Росс. Премьера — не состоялась. Показ в июне 1928 года.
 В ролях: С. Майснер, Ф. Тоун, М. Карновски, Л. Адлер, С. Фенингстон.
- 11. П. Колум «ВОЗДУШНЫЙ ШАР» (“Balloon”)**
 Продюсер — С. Росс. Разовый показ в августе 1928 года.
 В ролях: С. Майснер, Ф. Тоун, М. Карновски, Л. Адлер.
- 12. Ф. С. Фитцджеральд «ОВОЩ» (“The Vegetable”)**
 The Lenox Hill Players, в помещении Cherry Lane Theatre.
 Премьера — 10 апреля 1929 года, 13 представлений (до апреля 1929 года).
- 13. П. Грин «ДОМ КОННЕЛЛИ» (“The House of Connelly”)**
 Декорации — К. Трокмортон, костюмы — Ф. Минделл.
 Театр «Групп», в помещении Martin Beck Theatre. Премьера — 28 (или 29) сентября
 1931 года, 91 представление (до декабря 1931 года).
- 14. К. Сифтон, П. Сифтон «1931–» (“1931–”)**
 Декорации — М. Горелик.
 Театр «Групп», в помещении Mansfield Theatre. Премьера — 10 декабря 1931 года,
 12 представлений (до декабря 1931 года).
- 15. М. Андерсон «НОЧЬ НАД ТАОСОМ» (“Night over Taos”)**
 Декорации и костюмы — Р. Э. Джонс.
 Театр «Групп», в помещении 48th Street Theatre.
 Премьера — 9 марта 1932 года, 13 представлений (до марта 1932 года).
- 16. Дж. Г. Лоусон «ИСТОРИЯ УСПЕХА» (“Success Story”)**
 Декорации — М. Горелик.
 Театр «Групп», в помещении Maxine Elliott Theatre.
 Премьера — 26 сентября 1932 года, 121 представление (до января 1933 года).

¹ См.: Adams C. Lee Strasberg: The Imperfect Genius of the Actors Studio. P. 90.

17. **Г. Лайфрант, С. Лайфрант «ХИЛЬДА КЭССИДИ» (“Hilda Cassidy”)**
Режиссер — М. Страусс¹, оформление — Т. А. Кракрафт.
Продюсер — Р. Стефенс, Martin Beck Theatre.
Премьера — 4 мая 1933 года, 4 представления.
В заглавной роли: С. Адлер.
18. **С. Кингсли «ЛЮДИ В БЕЛОМ» (“Men in White”)**
Художник — М. Горелик.
Театр «Груп», в помещении Broadhurst Theatre.
Премьера — 26 сентября 1933 года, 351 представление (до июля 1934 года).
18. **Дж. Г. Лоусон «АРИСТОКРАТКА» (“Gentlewoman”)**
Художник — М. Горелик.
Театр «Груп», в помещении Cort Theatre.
Премьера — 22 марта 1934 года, 12 представлений (до апреля 1934 года)
19. **М. Леви «ГАЙ — ЗОЛОТОЙ ОРЕЛ» (“Gold Eagle Guy”)**
Декорации — Д. Унсларгер, костюмы — К. Моррисон,
хореография — Х. Тамирис.
Театр «Груп», в помещении Morosco Theatre.
Премьера — 28 ноября 1934 года, 65 представлений (до января 1935 года)².
20. **Э. Пискаатор «ДЕЛО КЛАЙДА ГРИФФИТСА»
 (“Case of Clyde Griffiths”)**
Художник — У. Бэррат.
Театр «Груп», в помещении Ethel Barrymore Theatre. Премьера — 13 марта
1936 года, 19 представлений (до марта 1936 года).
21. **П. Грин — К. Вайль «ДЖОННИ ДЖОНСОН» (“Johnny Johnson”)**
Декорации — Д. Унсларгер, костюмы — П. Дю Понт.
Театр «Груп», в помещении 44th Street Theatre. Премьера — 19 ноября 1936 года,
68 представлений (до 16 января 1937 года).
22. **Дж. Э. Гудман, Э. Гудман «ОБИТАТЕЛЕЙ МНОГО»
 (“Many Mansions”)**
Художник — Дж. Кёниг, композитор — М. Ласк.
Продюсер Many Mansions, Inc., в помещении Biltmore Theatre.
Премьера — 27 октября 1937 года, 158 представлений (до марта 1938 года).
В ролях: А. Киркланд, У. Кой, У. Филлипс, П. Миллер.
23. **М. Бёркли «РУСТИ» (“Roosty”)**
Оформление — Н. Карсон.
Продюсер — А. Льюис, в помещении Lyceum Theatre.
Премьера — 14 февраля 1938 года, 8 представлений (до февраля 1938 года).

¹ Согласно заметке от 28 апреля 1933 года в газете “New York Times” (Р. 15) доводил спектакль до премьеры Ли Страсберг.

² Премьера в Бостоне состоялась раньше бродвейской — 12 ноября 1934 года в помещении “Majestic Theatre”.

- 24. Г. Олбрайт «ВСЁ ЖИВОЕ» (“All the Living”)**
Художник — Г. Хорнер.
Продюсер — Ч. Кроуфорд, в помещении Fulton Theatre.
Премьера — 24 марта 1938 года, 53 представления (до мая 1938 года).
В ролях: С. Майснер, И. Саузер, Г. Камгес.
- 25. М. Бранд «ВНЕШНИЙ МИР» (“The Outward Room”),
инсценировка С. Кингсли**
LABOR Stage. Премьера — октябрь 1938 года.
- 26. М. Бранд «МИР, КОТОРЫЙ МЫ СОЗДАЕМ»
 (“The World We Make”), инсценировка С. Кингсли**
Clinton Playhouse. Дата премьеры неизвестна¹.
В ролях: Т. Шни, Г. Радли.
- 27. К. Николсон «НОЧЬ ТАНЦЕВ» (“Dance Night”)**
Оформление — Р. Сови.
Продюсер — Р. Рокмор, в помещении Belasco Theatre.
Премьера — 14 октября 1938 года, 3 представления (до октября 1938 года).
- 28. В. Баум, Б. Глейзер «ЛЕТНЯЯ НОЧЬ»
 (“Summer Night”)**
Художник — Р. Э. Джонс (он же — художник по свету).
Продюсер — Л. Е. Генслер, в помещении St. James Theatre.
Премьера — 2 ноября 1939 года, 4 представления (до 4 ноября 1939 года).
- 29. Э. Хемингуэй (адаптация Б. Глейзера) «ПЯТАЯ КОЛОННА»
 (“The Fifth Column”)**
Декорации — Г. Бей, костюмы — П. Дю Понт.
Театр «Гилд», в помещении Alvin Theatre. Премьера — 6 марта 1940 года,
87 представлений (до 18 мая 1940 года).
В ролях: Л. Ульрик, Ф. Тоун, Л. Дж. Кобб, У. Филипс.
- 30. Ф. Мольнар «ЛИЛИОМ» (“Liliom”)**
Westport Country Playhouse, штат Коннектикут.
Премьера — 11 августа 1941 года (спектакль шел 2 недели).
В ролях: Т. Пауэр, Аннабелла.
- 31. К. Одетс «НОЧНОЕ СТОЛКНОВЕНИЕ» (“Clash by Night”)²**
Художник — Б. Аронсон.
Продюсер — Б. Роуз³, в помещении Belasco Theatre.
Премьера — 27 декабря 1941 года, 49 представлений (до 7 февраля 1942 года).
В ролях: Т. Банкхед, Дж. Шильдкараут, Л. Дж. Кобб, А. Смит.

¹ Источник информации о двух постановках Страсберга на основе романа М. Бранд — газетные вырезки из Архива LSTFI.

² Варианты перевода названия — «Столкновение ночью», «Стычка ночью».

³ Билли Роуз (William “Billy” Rose, 1899–1966) — продюсер, шоумен, автор стихов к песням. Тот самый Billy Rose, в честь которого названо театральное отделение библиотеки NYPL PA.

32. **Дж. М. Барри «ПОЦЕЛУЙ ДЛЯ ЗОЛУШКИ» (“A Kiss for Cinderella”)**
Декорации — Г. Хорнер, костюмы — П. Дю Понт, хореограф — К. Литтлфилд.
Продюсеры — Ч. Кроуфорд и Р. У. Кракауэр, в помещении Music Box Theatre.
Премьера — 10 марта 1942 года, 48 представлений (до 18 апреля 1942 года).
В ролях: Л. Райнер, Р. Форбс.
33. **Р. Годден «ЧЕРНЫЕ НАРЦИССЫ» (“Black Narcissus”)**
Декорации — Г. Эндриус, костюмы — П. Дю Понт.
Продюсер — Ч. Кроуфорд, в помещении Maplewood Theatre,
штат Нью-Джерси. Премьера — 21 сентября 1942 года, 8 представлений.
В ролях: К. Отис Скиннер, Д. Грин, Д. Паттен.
34. **К. Чапек «Р. У. Р.» (“R. U. R.”)**
Художник — Б. Аронсон.
Продюсеры — Д. Силвермен и Л. Д. Бланк, в помещении Ethel Barrymore
Theatre. Премьера — 3 декабря 1942 года, 4 представления
(до 5 декабря 1942 года).
35. **Ч. Шни «ИЗВИНЕНИЕ» (“Apology”)**
Художник — С. Леви.
Продюсер — Л. Страсберг, в помещении Mansfield Theatre.
Премьера — 22 марта 1943 года, 8 представлений (до 26 марта 1943 года).
В ролях: Т. Шни.
36. **Г. Ригсби, Д. Хейворд «ЮЖНЫЙ ПАСИФИК» (“South Pacific”)**
Художник — Б. Аронсон, музыкальное оформление — П. Боулз.
Продюсер — Д. Лоуз, в помещении Cort Theatre.
Премьера — 29 декабря 1943 года, 5 представлений (до 1 января 1944 года).
В ролях: К. Ли, У. Филлипс.
37. **Я. Де Хартог «КАПИТАН — ПОЧТИ БОГ» (“Skipper Next to God”)**
Художник — Б. Аронсон, песни — Э. Ньюборн.
Продюсеры — Б. Дэвис and The Experimental Theatre, в помещении
Maxine Elliott Theatre и Playhouse Theatre. Премьера — 4 января 1948 года,
93 представления (до 27 марта 1948 года).
В ролях: Дж. Гарфилд.
38. **К. Одетс «БОЛЬШОЙ НОЖ»¹ (“The Big Knife”)**
Декорации — Г. Бей, костюмы — Л. Литтл.
Продюсер — Д. Д. Уилен, в помещении National Theatre.
Премьера — 24 февраля 1949 года, 109 представлений (до 28 мая 1949 года).
В ролях: Дж. Гарфилд, Дж. Э. Бромберг.
39. **А. Нокс «ПОСЛЕДНЯЯ ДВЕРЬ» (“The Closing Door”)**
Декорации и свет — П. Моррисон, костюмы — Р. Стивенсон.
Продюсер — Ч. Кроуфорд, в помещении Empire Theatre.
Премьера — 1 декабря 1949 года, 22 представления (до 17 декабря 1949 года).

¹ В русском переводе — «Звезда Голливуда», пер. Л. Богдановой и В. Соловьевой (М., 1965) или «Удав», пер. М. Александрова (М., 1965).

- 40. К. Одетс «ДЕРЕВЕНСКАЯ ДЕВУШКА» (“The Country Girl”)**¹
 Декорации и свет — Б. Аронсон, костюмы — А. Х. Джонстон.
 Продюсер — Д. Д. Уимен, в помещении Lyceum Theatre.
 Премьера — 10 ноября 1950 года, 235 представлений (до 2 июня 1951 года)².
 В ролях: У. Хаген, П. Келли.
- 41. Г. Ибсен (адаптация П. Грина) «Пер Гюнт» (“Peer Gynt”)**
 Художник — Д. Унслегер, костюмы — Р. Богданов,
 подбор музыки — Л. Адомьян, Хиллел, Авива, хореография — В. Беттис.
 Продюсер — Ч. Кроуфорд, в помещении ANTA Playhouse.
 Премьера — 28 января 1951 года, 32 представления (до 24 февраля 1951 года).
 В ролях: Дж. Гарфилд (Пер Гюнт), К. Молден.
- 42. Дж. Хэвок «МАРАФОН’33» (“Marathon’33”)**
 Режиссер — Дж. Хэвок, художественный руководитель
 постановки Л. Страсберг.
 Декорации — П. Ларкин, костюмы — Н. Тейлор.
 Актерская студия, в помещении ANTA Playhouse.
 Премьера — 22 декабря 1963 года, 48 представлений (до 1 февраля 1964 года).
- 43. А. П. Чехов «ТРИ СЕСТРЫ» (“The Three Sisters”)**
 Декорации — У. С. Армстонг, костюмы — Т. В. Олдредж, Р. Диффен.
 Актерская студия, в помещении Morosco Theatre.
 Премьера — 22 июня 1964 года, 119 представлений (до 3 октября 1964 года).
 В ролях: К. Стенли, Дж. Пейдж, Ш. Найт, Б. Баксли, К. Маккарти, Л. Адлер.
 Гастроли в Лондоне на фестивале “The World Theatre Season” — май 1965.

КИНО

Актерские работы Л. Страсберга

- 1. «ПАРНЕЛЛ» (“Parnell”)**
 MGM, дата выпуска — 4 июня 1937 года.
 Режиссер — Дж. М. Стал. В ролях: К. Гейбл, М. Лой, Э. М. Оливер.
 Л. Страсберг — Пат (в титрах не упомянут).
- 2. «РИСКОВАННОЕ ПРЕДПРИЯТИЕ В КИТАЕ» (“China Venture”)**
 Columbia Pictures, дата выпуска — 7 сентября 1953 года.
 Режиссер — Д. Сигел. В ролях: Э. О’Брайен, Б. Салливан, Дж. Брандо.
 Л. Страсберг — Паттерсон.
- 3. «КРЕСТНЫЙ ОТЕЦ II» (“The Godfather: Part II”)**
 Paramount Pictures, дата выпуска — 20 декабря 1974 года.
 Режиссер — Ф. Ф. Coppola. В ролях: А. Пачино, Р. Де Ниро, Р. Дюваль.
 Л. Страсберг — Хайман Рот.

¹ В программке спектакля указано — спектакль Л. Страсберга и К. Одетса, режиссер — К. Одетс.

² Спектакль был также показан в Чикаго (Blackstone Theatre, декабрь 1952 года). Кроме того, Страсберг ставил эту пьесу с другим составом в Филадельфии (Locus Street Theatre, премьера 23 марта 1953 года) и был художественным руководителем спектакля режиссера М. Фрайда в “New York City Center” (премьера — 29 сентября 1966 года).

4. **«ПЕРЕВАЛ КАССАНДРЫ»** (“The Cassandra Crossing”)
Associated General Films, International Cine Productions,
дата выпуска — 18 декабря 1976 года.
Режиссер — Дж. П. Косматос. В ролях: С. Лорен,
Р. Харрис, М. Шин, Б. Ланкастер.
Л. Страсберг — Герман Каплан.
5. **«КРЕСТНЫЙ ОТЕЦ: ТЕЛЕВИЗИОННЫЙ РОМАН»**
 (“The Godfather: A Novel for Television”), мини-сериал в 4-х частях
American Zoetrope, Paramount Pictures, дата выпуска — 12 ноября 1977 года.
Режиссер — Ф. Ф. Коппола. В ролях: М. Брандо, А. Пачино, Р. Де Ниро,
Р. Дюваль.
Л. Страсберг — Хайман Рот.
6. **«ПОСЛЕДНИЙ ЖИЛЕЦ»** (“The Last Tenant”), телевизионный фильм
Herbert Brodtkin Productions, Titus Productions,
дата выпуска — 25 июня 1978 года.
Режиссер — Дж. Тейлор. В ролях: Т. Ло Бьянко, К. Лати.
Л. Страсберг — Франк.
7. **«ПРАВОСУДИЕ ДЛЯ ВСЕХ»** (“And Justice for All”)
Columbia Pictures, дата выпуска — 19 октября 1979 года.
Режиссер — Н. Джуисон. В ролях: А. Пачино, Дж. Уорден,
Дж. Форсайт, К. Лати.
Л. Страсберг — дедушка Сэм.
8. **«ПРОМЕНАД»** (“Boardwalk”)
Stratford, дата выпуска — 14 ноября 1979 года.
Режиссер — С. Верона. В ролях: Р. Гордон, Дж. Ли.
Л. Страсберг — Дэвид Розен.
9. **«КРАСИВО УЙТИ»** (“Going in Style”)
Warner Bros., дата выпуска — 25 декабря 1979 года.
Режиссер — М. Брест. В ролях: Дж. Бёрнс, А. Карни.
Л. Страсберг — Уилли.
10. **«СКОКИ»** (“Skokie”), телевизионный фильм
Titus Productions, дата выпуска — 17 ноября 1981 года.
Режиссер — Г. Уайс. В ролях: Д. Кей, Дж. Рубинстайн,
К. Райнер, К. Хантер, Э. Уоллак, Б. Денехи.
Л. Страсберг — Мортон Вайсман.

Режиссерские работы Л. Страсберга

1. **«КРЫЛАТАЯ ПОБЕДА»** (“Winged Victory”)
Twentieth Century Fox, дата выпуска — 22 декабря 1944 года.
Режиссер — Дж. Кьюкор. В ролях: Л. Макалистер, Дж. Крайн,
Э. О’Брайен, Л. Дж. Кобб.
Режиссер диалогов — Л. Страсберг.

2. **«ИСТОРИЯ С ДВУМЯ ФИНАЛАМИ» (“Story with Two Endings”)**,
короткометражный документальный фильм
 U.S. Office of War Information, Twentieth Century Fox,
 дата выпуска — 1 марта 1945 года.
 Режиссер — Л. Страсберг.
3. **«ГДЕ-ТО В НОЧИ» (“Somewhere in the Night”)**
 Twentieth Century Fox, дата выпуска — 12 июня 1946 года.
 Режиссер — Дж. Л. Манкевич. В ролях — Дж. Ходиак, Н. Гилд, Л. Нолан.
 Сценарист — Л. Страсберг (совместно с Дж. Л. Манкевичем, М. Боровски,
 Г. Димсдейлом, С. Моэмом); режиссер диалогов — Л. Страсберг.
4. **«ТРИ СЕСТРЫ» (“The Three Sisters”)**, **фильм на основе спектакля**
Актерской студии
 Actors Studio, Commonwealth United Entertainment, дата выпуска — 1966 год.
 Режиссер — П. Богарт. В ролях — Дж. Пейдж, К. Стенли, С. Деннис,
 Ш. Уинтерс, К. Маккарти, Л. Адлер, Т. Дейкарханова.
 Художественный руководитель — Л. Страсберг.

Литературное наследие¹

1. *Strasberg L.* [Group Theatre] // *Stage Magazine*. 1932. September.
2. *Strasberg L.* Interview to H. Deutsch // *New York Herald Tribune*. 1934. 2 Sept.
3. *Strasberg L.* The Magic of Meyerhold // *New Theatre*. 1934. Sept. P. 14, 15, 30.
4. *Strasberg L.* [Interview] // *New York Times*. 1935. 13 Jan.
5. *Strasberg L.* Introductory Note [On Acting] // *Theatre Workshop*. 1936. Vol. 1. No. 1 (Oct.). P. 3–4.
6. *Strasberg L.* Acting and the Training of the Actor // *Producing the Play* / Ed. J. Gassner. NY: The Dryden Press, 1941. P. 128–162.
7. *Strasberg L.* An Answer to the Riddle of the Theatre: Talented Playwrights Require Proper Direction More Than Subsidies // *New York Times*. 1947. 31 Aug. Sec. 2. P. 1–2. [Replies to this article: *Drama Mailbag* // *New York Times*. 1947. 14 September. Sec. 2. P. 2.]
8. *Strasberg L.* Past Performances // *Theatre Arts*. 1950. May. P. 39–42.
9. *Strasberg L.* Seven Interviews in Search of Good Acting // *Theatre Arts*. 1952. Vol. 37. March. P. 96–98.
10. *Strasberg L.* Introduction // *Acting, a Handbook of the Stanislavski Method* / Comp. T. Cole. NY: Crown Publishers, 1955. P. 13–22.
11. *Strasberg L.* How to “Be” an Actor // *Saturday Review*. 1955. 9 July. P. 18.
12. *Strasberg L.* View from the Studio // *New York Times*. 1956. 2 Sept. Sec. 2. P. 1, 3.

¹ Приведенный список является первой попыткой создания библиографического указателя литературного наследия Л. Страсберга, который отсутствует не только в отечественной, но и в американской театральной литературе. Список включает все основные книги и журнальные публикации Л. Страсберга, ряд газетных публикаций и архивных материалов, но не является полным.

13. *Strasberg L. Acting* // Encyclopedia Britannica. 1957. Vol. 1. P. 58–64.
14. *Strasberg L. Introduction* // *Diderot D. The Paradox of Acting. Archer W. Masks or Faces?* NY: Hill and Wang, 1957. P. IX–XIV.
15. *Strasberg L. Actors Studio Is Not a School* // *Plays and Players*. 1957. Vol. 4. No. 5 [February]. P. 9.
16. *Strasberg L. Renaissance?: Elements for a Vital Theatre Exist But They Have to Be Put Together* // *New York Times*. 1958. 20 July. Sec. 2. P. 1.
17. *Strasberg L. Actors Studio is Not a School* // *Plays and Players*. 1959. No. 2. P. 9, f.
18. *Strasberg L. Talking It Over* [Review of Robert Lewis' Method — or Madness?] // *Playbill*. 1959. 9 March. P. 3.
19. *Strasberg L. On Acting* // *Texas Quarterly*. 1960. Vol. 3. No. 2. P. 83–87.
20. *Strasberg L. Introduction* // *Famous American Plays of the 1950s: Selected and introduced by Lee Strasberg*. NY: Dell Publishing Co., Inc., 1962. P. 13–22.
21. *Strasberg L. The Actors Studio Theatre* // *Playbill for Strange Interlude*. 1963. 1 July. Inserted after P. 6, 26.
22. *Strasberg L. Working with Live Material: Interview by R. Schechner* // *Tulane Drama Review*. 1964. Vol. 9. No. 1. P. 117–135.
23. *Lee Strasberg on Actors Studio Theatre: Interview to Stuart W. Little* // *New York Herald Tribune*. 1964. 15 June. P. 8.
24. *Strasberg L. Strasberg at the Actors Studio: Tape-Recorded Sessions* / Ed. R. Hethmon. NY: Viking Press, 1965. 428 p.
25. *Strasberg L. Letter to the Editor* // *Tulane Drama Review*. 1966. Vol. 11. No. 1. P. 234–239.
26. *Strasberg L. Remarks at the Funeral* // *Marilyn Monroe, a Composite View* / Ed. E. Wagenknecht. Philadelphia: Chilton Book Company, 1969. P. 112–113.
27. *Strasberg L. In the Words of Lee Strasberg* // *Cue*. 1970. 10 January. P. 16–17.
28. *Strasberg L. Russian Notebook (1934)* // *The Drama Review*. 1973. Vol. 17. No. 1 (Russian Issue). P. 106–123.
29. *Strasberg L. Reunion: A Self-Portrait of the Group Theatre. Looking Back — 1974–1976* // *Educational Theatre Journal*. 1976. Vol. 28. No. 4 (Dec.). P. 544–552.
30. *Lee Strasberg: A Double Life in the Theatre* / Interview to Fife S. // *The Village Voice*. 1978. 26 June. P. 40–41.
31. *Strasberg L. Foreword* // *Corsaro F. Maverick: A Director's Personal Experience in Opera and Theater* / Pref. J. Rudel. NY: Vanguard Press, 1978. P. XV–XXII.
32. *Strasberg L., Kazan E., Bromberg J. Outline for an Elementary Course in Acting (1935)* // *The Drama Review*. 1984. Vol. 28. No. 4 (The Group Theatre). P. 34–37.
33. *Strasberg L. A Dream of Passion: The Development of the Method*. Boston: Little, Brown, 1987. 201 p.
34. *Strasberg L. Strasberg at the Actors Studio: Tape-Recorded Sessions* / Ed. R. Hethmon. NY: Theater Communication Group, 1991. 410 p.
35. *Strasberg L. Definition of Acting* / Published by Arrangement with Encyclopaedia Britannica. NY: The Lee Strasberg Creative Center, w. d.
36. *Strasberg L. The Lee Strasberg Notes* / Ed. L. Cohen. London; N.Y.: Routledge, 2010. XXXII, 200 p.

Список фотографий и изображений

Список сокращений

ГЦТМ — Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина
Музей Вахтангова — Музей Государственного академического театра имени Е. Б. Вахтангова
Музей МХАТ — Музей Московского Художественного театра
СПБГМТиМИ — Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства
СПБГТБ ОРиРК — Санкт-Петербургская государственная театральная библиотека Отдел рукописей и редкой книги
Музей БДТ — Музей Большого драматического театра им. Г. А. Товстоногова
Архив LSTFI — Архив Ли Страсберга в Институте театра и кино Ли Страсберга, Нью-Йорк (The Lee Strasberg Theatre and Film Institute®)
BRTD NYPL PA — Театральное отделение Билли Роуз Нью-Йоркской публичной библиотеки исполнительских искусств, Фонд Астор, Ленокс и Тильден (Billy Rose Theatre Division, New York Public Library for the Performing Arts, Astor, Lenox and Tilden Foundations)
MTTW — Театральный музей Большого театра, Варшава (Museum Teatralne Teatr Wielki)
Архив ALT — Архив Американского лабораторного театра (так называемые Lab Files, переданные А. Стоктон Гудвин профессору Р. А. Уиллису), собственность профессора Рональда А. Уиллиса, Университет Канзаса в Лоренсе
MCNY — Музей города Нью-Йорка (Museum of the City of New York)
WML — Специальная коллекция Макхага, Библиотека Вайнберг Университета Скрэнтон, Пенсильвания (J. W. Roberts and Richard Boleslavsky Collection, McHugh Special Collections, Weinberg Memorial Library, The University of Scranton)

- С. 52. К. С. Станиславский. 1902. *Музей МХАТ*.
- С. 54. К. С. Станиславский в роли Фамусова. А. С. Грибоедов «Горе от ума». МХТ, 1906. *Музей МХАТ*.
- С. 54. К. С. Станиславский в роли Астрова. А. П. Чехов «Дядя Ваня». МХТ, 1899, съемка 1905. *Музей МХАТ*.
- С. 55. К. С. Станиславский в роли Вершинина. А. П. Чехов «Три сестры». МХТ, 1901. *Музей МХАТ*.
- С. 56. К. С. Станиславский в роли Сатина. М. Горький «На дне». 1902. *Открытка. Из архива автора*.
- С. 57. К. С. Станиславский в Любимовке. 1903. *Музей МХАТ*.
- С. 61. К. С. Станиславский. 1912. *Музей МХАТ*.
- С. 61. Л. А. Сулержицкий. 1911.
- С. 63. Студийцы Первой студии МХТ вместе с А. М. Горьким после спектакля «Праздник мира». 13 февраля 1914. Стоят: Л. И. Дейкун, М. А. Чехов, А. И. Попова,

- С. Г. Бирман, Р. В. Болеславский, Л. А. Сулержицкий, А. Д. Дикий, Н. Ф. Колин, Г. М. Хмара, Б. М. Сушкевич. Сидят: М. А. Успенская, М. Ф. Андреева, В. В. Соловьева, С. В. Гиацинтова, В. Л. Мчедлов, М. Горький, Е. Б. Вахтангов, Ф. В. Шевченко. *Музей МХАТ.*
- С. 65. Скобелевская площадь, 1912. Там, где на балконе дома Варгина стоят белые фигуры, с 1913 года будет находиться Студия МХТ. *Открытка. Из архива автора.*
- С. 66. Л. А. Сулержицкий в Студии МХТ. 1913. *Музей МХАТ.*
- С. 67. Кабинет Л. А. Сулержицкого в Студии МХТ. *Музей МХАТ.*
- С. 71. Т. Рибо «Психология чувств». Обложка издания 1898 года.
- С. 71. Т. Рибо «Аффективная память». Обложка издания 1899 года.
- С. 71. Теодюль Арман Рибо. [1906]. *U. S. National Library of Medicine.*
- С. 73. К. С. Станиславский в роли Штокмана. Г. Ибсен «Доктор Штокман». МХТ, 1900. Скульптура С. Н. Судьбиной. *Музей МХАТ.*
- С. 78. Сын Станиславского И. К. Алексеев и Н. В. Демидов. Бретань, Франция, 1911. *Архив Н. В. Демидова, СПбГТБ ОРиРК.*
- С. 78. Н. В. Демидов. Медитация. 1915–1916. *Архив Н. В. Демидова, СПбГТБ ОРиРК.*
- С. 79. Уильям Аткинсон, автор книг, выходявших под именем Рамачараки.
- С. 81. Патанджали, автор-составитель «Йога-сутры». II в. до н. э.
- С. 85. Патанджали.
- С. 89. Ф. М. Достоевский «Село Степанчиково и его обитатели». МХТ, 1917. Ростанев — Н. О. Масалитинов. *Музей МХАТ.*
- С. 94. К. С. Станиславский. 1918. *Музей МХАТ.*
- С. 95. Е. Б. Вахтангов. 1914. *Музей Вахтангова.*
- С. 101. Ричард Болеславский. [1909–1910]. *Фрагмент открытки. Фото К. А. Фишера. Музей МХАТ.*
- С. 102. Р. В. Болеславский — Беляев в спектакле «Месяц в деревне» И. С. Тургенева. МХТ, 1909. *Фото К. А. Фишера. Открытка. Из фондов СПбГМТиМИ.*
- С. 102. Р. В. Болеславский — Офицер в спектакле «Три сестры» А. П. Чехова. МХТ, после 1909. *Фото К. А. Фишера. Открытка. Из фондов СПбГМТиМИ.*
- С. 102. Р. В. Болеславский — Левка в спектакле «Miserere» С. С. Юшкевича. МХТ, 1910. *Фото К. А. Фишера. Открытка. Из фондов СПбГМТиМИ.*
- С. 102. Р. В. Болеславский — Офицер в спектакле «Живой труп» Л. Н. Толстого. МХТ, 1911. *Фото К. А. Фишера. Открытка. Из фондов СПбГМТиМИ.*
- С. 102. Р. В. Болеславский — Лаэрт в спектакле «Гамлет» У. Шекспира. МХТ, 1912. *Фото К. А. Фишера. Открытка. Из фондов СПбГМТиМИ.*
- С. 102. Р. В. Болеславский — Аслак в спектакле «Пер Гюнт» Г. Ибсена. МХТ, 1912. *Фото К. А. Фишера. Открытка. Из фондов СПбГМТиМИ.*
- С. 103. Р. В. Болеславский — Фабрицио в спектакле «Хозяйка гостиницы» К. Гольдони. МХТ, 1914. *Фото К. А. Фишера. Открытка. Из фондов СПбГМТиМИ.*
- С. 103. Р. В. Болеславский — Альсид в спектакле «Брак поневоле» Ж.-Б. Мольера. МХТ, 1913. *Фото К. А. Фишера. Открытка. Из фондов СПбГМТиМИ.*
- С. 103. Р. В. Болеславский — Барановский в спектакле «Осенние скрипки» И. Д. Сургучева. МХТ, 1915. *Музей МХАТ.*

- С. 104. Р. В. Болеславский — Лаэрт, В. И. Качалов — Гамлет. У. Шекспир «Гамлет». МХТ, 1912. *Фото К. А. Фишера. Открытка. Из фондов СПбГМТиМИ.*
- С. 104. Р. В. Болеславский — Беляев, О. Л. Книппер-Чехова — Наталья Петровна. И. С. Тургенев «Месяц в деревне». МХТ, 1909. *Открытка. Музей МХАТ.*
- С. 104. О. В. Гзовская — Офелия, Р. В. Болеславский — Лаэрт. У. Шекспир «Гамлет». МХТ, 1912. *Фото К. А. Фишера. Открытка. Из фондов СПбГМТиМИ.*
- С. 109. Г. Гейерманс «Гибель “Надежды”». Студия МХТ, 1913. Первое действие. Кобус — М. А. Чехов, Клементина — С. В. Гиацинтова, Дантье — Н. Ф. Колин. *Из фондов СПбГМТиМИ.*
- С. 109. Г. Гейерманс «Гибель “Надежды”». Студия МХТ, 1913. Второе действие. Сцена дня рождения. Ио — В. В. Соловьева, Дантье — Н. Ф. Колин, Книртье — Л. И. Дейкун, Маритье — Л. И. Дмитриевская, Саарт — А. И. Попова, Кобус — М. А. Чехов, Симон — А. П. Бондырев, Иелле — В. А. Попов, Матис — В. Д. Королев, Герд — Г. М. Хмара. *Из фондов СПбГМТиМИ.*
- С. 110. Г. Гейерманс «Гибель “Надежды”». Студия МХТ, 1913. Второе действие. Ио — В. В. Соловьева, Босс — И. В. Лазарев, Книртье — Л. И. Дейкун, Герд — Г. М. Хмара. *Из фондов СПбГМТиМИ.*
- С. 110. Г. Гейерманс «Гибель “Надежды”». Студия МХТ, 1913. Третье действие. Ио — В. В. Соловьева, Клементина — С. В. Гиацинтова (спиной), Маритье — В. Г. Орлова, Саарт — А. И. Попова, Трюс — Е. П. Федорова, Книртье — Л. И. Дейкун. *Из фондов СПбГМТиМИ.*
- С. 111. Г. Гейерманс «Гибель “Надежды”». Студия МХТ, 1913. Четвертое действие. Босс — И. В. Лазарев, Матильда — С. Г. Бирман, Капс — Б. М. Сушкевич. *Из фондов СПбГМТиМИ.*
- С. 111. Г. Гейерманс «Гибель “Надежды”». Студия МХТ, 1913. Четвертое действие. Капс — Б. М. Сушкевич, Кобус — М. А. Чехов, Босс — И. В. Лазарев, Симон — А. П. Бондырев. *Из фондов СПбГМТиМИ.*
- С. 113. Г. Гейерманс «Гибель “Надежды”». Студия МХТ, 1913. Кобус — М. А. Чехов, Книр — Л. И. Дейкун, Герд — Г. М. Хмара, Ио — В. В. Соловьева, Баренд — Л. Н. Булгаков. *Из фондов СПбГМТиМИ.*
- С. 114. Г. Гейерманс «Гибель “Надежды”». Студия МХТ, 1913. Баренд — Л. Н. Булгаков. *Открытка. Музей МХАТ.*
- С. 114. Г. Гейерманс «Гибель “Надежды”». Студия МХТ, 1913. Дантье — Н. Ф. Колин. *Открытка. Музей МХАТ.*
- С. 114. Г. Гейерманс «Гибель “Надежды”». Студия МХТ, 1913. Иелле — В. А. Попов. *Открытка. Музей МХАТ.*
- С. 114. Г. Гейерманс «Гибель “Надежды”». Студия МХТ, 1913. Клементина — С. В. Гиацинтова. *Открытка. Музей МХАТ.*
- С. 114. Г. Гейерманс «Гибель “Надежды”». Студия МХТ, 1913. Маритье — М. А. Ефремова. *Открытка. Музей МХАТ.*
- С. 114. Г. Гейерманс «Гибель “Надежды”». Студия МХТ, 1913. Симон — А. П. Бондырев. *Открытка. Музей МХАТ.*
- С. 114. Г. Гейерманс «Гибель “Надежды”». Студия МХТ, 1913. Капс — Б. М. Сушкевич. *Открытка. Музей МХАТ.*
- С. 114. Г. Гейерманс «Гибель “Надежды”». Студия МХТ, 1913. Трюс — Е. П. Федорова. *Открытка. Музей МХАТ.*

- С. 114. Г. Гейерманс «Гибель “Надежды”». Студия МХТ, 1913. Магильда — С. Г. Бирман. *Открытка. Музей МХАТ.*
- С. 115. Г. Гейерманс «Гибель “Надежды”». Студия МХТ, 1913. Босс — Р. В. Болеславский. *Открытка. Музей МХАТ.*
- С. 115. Г. Гейерманс «Гибель “Надежды”». Студия МХТ, 1913. Ио — В. В. Соловьева. *Музей МХАТ.*
- С. 115. Г. Гейерманс «Гибель “Надежды”». Студия МХТ, 1913. Герд — Г. М. Хмара. *Открытка. Музей МХАТ.*
- С. 116. Г. Гейерманс «Гибель “Надежды”». Студия МХТ, 1913. Герд — Г. М. Хмара и Баренд — А. Д. Дикий. *Музей МХАТ.*
- С. 116. Г. Гейерманс «Гибель “Надежды”». Студия МХТ, 1913. Саарт — А. И. Попова, Кобус — М. А. Чехов. *Из фондов СПбГМТиМИ.*
- С. 119. В. М. Волькенштейн «Калики перехожие». Студия МХТ, 1913. Сцена из спектакля. *Из фондов СПбГМТиМИ.*
- С. 119. В. М. Волькенштейн «Калики перехожие». Студия МХТ, 1913. Сцена из спектакля. *Из фондов СПбГМТиМИ.*
- С. 120. В. М. Волькенштейн «Калики перехожие». Студия МХТ, 1913. Евстрат — И. В. Лазарев. *Музей МХАТ.*
- С. 120. В. М. Волькенштейн «Калики перехожие». Студия МХТ, 1913. Яволод — П. А. Бакшеев, Настасья — Е. П. Федорова. *Из журнала «Солнце России» (1914. Май. С. 9).*
- С. 122. Х. Бергер «Потоп». Студия МХТ, 1915. Сцена из 2-го действия. *Из фондов СПбГМТиМИ.*
- С. 123. Х. Бергер «Потоп». Студия МХТ, 1915. О’Нейль — Р. В. Болеславский. *Открытка. Музей МХАТ.*
- С. 124. Р. В. Болеславский в форме юнкера кавалерийского училища. Надпись М. В. Либакову, художнику Студии МХТ. [1915–1916]. *Из фондов СПбГМТиМИ.*
- С. 125. Карта военных действий, отражающая перемещение Польского уланского дивизиона в 1916–1917. Из книги Р. В. Болеславского «Путь улана». *Форзац книги “Way of the Lancer” (NY, 1932).*
- С. 127. У. Шекспир «Двенадцатая ночь». Студия МХТ, 1917. Мальволио — Н. Ф. Колин. Дарственная надпись В. С. Смышляеву, 1918. *Музей МХАТ.*
- С. 127. У. Шекспир «Двенадцатая ночь». Студия МХТ, 1917. Мария — С. В. Гиацинтова. *Открытка. Музей МХАТ.*
- С. 127. У. Шекспир «Двенадцатая ночь». Студия МХТ, 1917. Сэр Тоби — Р. В. Болеславский. *Музей МХАТ.*
- С. 127. У. Шекспир «Двенадцатая ночь». Студия МХТ, 1917. Сэр Эгчик — В. С. Смышляев.
- С. 129. У. Шекспир «Двенадцатая ночь». Студия МХТ, 1917. Мальволио — М. А. Чехов. *Открытка. Музей МХАТ.*
- С. 131. Ю. Словацкий «Балладина». Студия МХТ, 1920. Грабец — В. В. Готовцев. *Музей МХАТ.*
- С. 131. Ю. Словацкий «Балладина». Студия МХТ, 1920. Мать — Л. И. Дейкун. *Музей МХАТ.*
- С. 131. Ю. Словацкий «Балладина». Студия МХТ, 1920. Гоплана — Н. Н. Бромлей. *Открытка. Из фондов СПбГМТиМИ.*

- С. 136. С. Г. Бирман, В. В. Соловьева, А. Д. Дикий, С. В. Гиацинтова, В. В. Шверубович, чьи воспоминания сохранили черты личности Ричарда Болеславского. *Музей МХАТ.*
- С. 137. Евгений Вахтангов. 1915. *Музей Вахтангова.*
- С. 137. Ричард Болеславский. 1912. *Фото К. А. Фишера. Открытка. Из фондов СПбГМТиМИ.*
- С. 139. Г. Гауптман «Праздник мира». Студия МХТ, 1913. Роберт — Б. М. Сушкевич. *Музей Вахтангова.*
- С. 139. Г. Гауптман «Праздник мира». Студия МХТ, 1913. Вильгельм — Р. В. Болеславский. *Музей Вахтангова.*
- С. 139. Г. Гауптман «Праздник мира». Студия МХТ, 1913. Ида — С. В. Гиацинтова. *Музей Вахтангова.*
- С. 141. Г. Гауптман «Праздник мира». Студия МХТ, 1913. К. С. Станиславский среди участников постановки в декорациях спектакля: С. В. Гиацинтова, К. С. Станиславский, М. А. Чехов, Г. М. Хмара, Л. И. Дейкун, С. Г. Бирман, А. И. Попова, Р. В. Болеславский, Б. М. Сушкевич, С. И. Хачатуров. *Музей МХАТ.*
- С. 147. Б. М. Сушкевич, М. В. Добужинский, Р. В. Болеславский во время работы над постановками в БДТ. 1919. *Музей БДТ.*
- С. 148. С. Бенелли «Рваный плащ». БДТ, Петроград, 1919. Пламенный — Г. М. Мичурин. *Музей БДТ.*
- С. 148. С. Бенелли «Рваный плащ». БДТ, Петроград, 1919. Франческа — Н. Ф. Лежен. *Музей БДТ.*
- С. 149. С. Бенелли «Рваный плащ». БДТ, Петроград, 1919. Начальник шайки — Г. В. Музалевский. *Музей БДТ.*
- С. 149. С. Бенелли «Рваный плащ». БДТ, Петроград, 1919. Сильвия — Н. Н. Комаровская. *Музей БДТ.*
- С. 150. С. Бенелли «Рваный плащ». БДТ, Петроград, 1919. Новичок — В. В. Максимов. *Фото [М. И.] Наппельбаума. Открытка. Из фондов СПбГМТиМИ*
- С. 150. С. Бенелли «Рваный плащ». БДТ, Петроград, 1919. Новичок — В. В. Максимов. *Фото [М. И.] Наппельбаума. Открытка. Из фондов СПбГМТиМИ.*
- С. 151. С. Бенелли «Рваный плащ». БДТ, Петроград, 1919. Декорации спектакля. *Музей БДТ.*
- С. 151. С. Бенелли «Рваный плащ». БДТ, Петроград, 1919. Декорации спектакля. *Музей БДТ.*
- С. 155. К. Шимановский, Л. Шиллер, Р. Болеславский, В. Драбик в зрительном зале Театра Польски, Варшава, 1920. *Фото S. Brzozowski. Из фондов МТТВ.*
- С. 156. Ж.-Б. Мольер «Мещанин во дворянстве». Театр Польски, Варшава, 1920. Журден — С. Ярач, Нерина — З. Моджевска, слуги. *Фото S. Brzozowski. Из фондов МТТВ.*
- С. 156. Ж.-Б. Мольер «Мещанин во дворянстве». Театр Польски, Варшава, 1920. Финальная интермедия «Мандрагора». *Фото S. Brzozowski. Из фондов МТТВ.*
- С. 157. Ж.-Б. Мольер «Мещанин во дворянстве». Театр Польски, Варшава, 1920. Журден — С. Ярач, Доримена — Б. Кояловичувна, Дорант — В. Грабовски. *Фото S. Brzozowski. Из фондов МТТВ.*
- С. 157. Ж.-Б. Мольер «Мещанин во дворянстве». Театр Польски, Варшава, 1920. Финальная интермедия «Мандрагора». *Фото S. Brzozowski. Из фондов МТТВ.*

- С. 158. Ж.-Б. Мольер «Мещанин во дворянстве». Театр Польски, Варшава, 1920. Дорант — В. Грабовски. *Фото S. Brzozowski. Из фондов МТТВ.*
- С. 158. Ж.-Б. Мольер «Мещанин во дворянстве». Театр Польски, Варшава, 1920. Доримена — Б. Кояловичувна. *Фото S. Brzozowski. Из фондов МТТВ.*
- С. 159. Ж.-Б. Мольер «Мещанин во дворянстве». Театр Польски, Варшава, 1920. Нерина — З. Моджевска, Журден — С. Ярач. *Фото S. Brzozowski. Из фондов МТТВ.*
- С. 160. В. Гюго «Рюи Блаз». Театр Польски, Варшава, 1921. Королева — М. Пржибылко-Потоцка, Рюи Блаз — Е. Лещински. *Фото S. Brzozowski. Из фондов МТТВ.*
- С. 160. Х. Бергер «Потоп». Малый театр, Варшава, 1920. Сцена из спектакля, в центре стоит О'Нейль — Р. Болеславский. *Фото S. Brzozowski. Из фондов МТТВ.*
- С. 161. Х. Бергер «Потоп». Малый театр, Варшава, 1920. О'Нейль — Р. Болеславский. *Фото S. Brzozowski. Из фондов МТТВ.*
- С. 162. К. Ростворовский «Милосердие». Театр Польски, Варшава, 1920. Пролог. Режиссер — Р. Болеславский, Нищенка — С. Бронишувна, Богач — С. Станиславски, Проповедник — Ю. Зелински. *Фото S. Brzozowski. Из фондов МТТВ.*
- С. 162. К. Ростворовский «Милосердие». Театр Польски, Варшава, 1920. Сцена из 1 акта. *Фото S. Brzozowski. Из фондов МТТВ.*
- С. 163. К. Ростворовский «Милосердие». Театр Польски, Варшава, 1920. Сцена из 2 акта. *Фото S. Brzozowski. Из фондов МТТВ.*
- С. 163. К. Ростворовский «Милосердие». Театр Польски, Варшава, 1920. Сцена из 3 акта. *Фото S. Brzozowski. Из фондов МТТВ.*
- С. 164. К. Ростворовский «Милосердие». Театр Польски, Варшава, 1920. Тиран — С. Брылиньски. *Фото S. Brzozowski. Из фондов МТТВ.*
- С. 164. К. Ростворовский «Милосердие». Театр Польски, Варшава, 1920. Богач — С. Станиславски. *Фото S. Brzozowski. Из фондов МТТВ.*
- С. 164. К. Ростворовский «Милосердие». Театр Польски, Варшава, 1920. Милосердие — В. Беганьски. *Фото S. Brzozowski. Из фондов МТТВ.*
- С. 166. У. Шекспир «Гамлет». «Качаловская группа» артистов МХТ, 1921. Три актера — А. М. Жилинский, Р. В. Болеславский, В. В. Соловьева. *Из книги «Артисты МХТ за рубежом» (Прага, 1922).*
- С. 166. У. Шекспир «Гамлет». «Качаловская группа» артистов МХТ, 1921. Гамлет — В. И. Качалов. *Из книги «Артисты МХТ за рубежом» (Прага, 1922).*
- С. 168. Кадр из фильма «Чудо над Вислой». Режиссер Р. Болеславский. Orient Film, 1921. Капеллан Игнаций Ян Скорупка (актер неизвестен) ведет в атаку.
- С. 169. Кадр из фильма «Чудо над Вислой». Режиссер Р. Болеславский. Orient Film, 1921. Ежи Грановски — Е. Лещински, Криста — Я. Смосарска, Ева — А. Белина, Ян Повада — В. Грабовски.
- С. 170. Кадр из фильма «Чудо над Вислой». Режиссер Р. Болеславский. Orient Film, 1921. Криста — Я. Смосарска.
- С. 170. Кадр из фильма «Чудо над Вислой». Режиссер Р. Болеславский. Orient Film, 1921. Ян Повада — В. Грабовски, Ева — А. Белина.
- С. 172. Кадр из фильма «Возлюби ближнего своего». Режиссер К. Дрейер. PrimusFilm, Берлин, 1922. Федя — Р. Болеславский, Маня — Э. Пинаева.
- С. 172. Кадр из фильма «Возлюби ближнего своего». Режиссер К. Дрейер. PrimusFilm, Берлин, 1922. Федя — Р. Болеславский, провокатор Рылович — И. Мейер.

- С. 172. Кадр из фильма «Возлюби ближнего своего». Режиссер К. Дрейер. Pri-musFilm, Берлин, 1922. Рылович — И. Мейер, Суховерский — И. Дуван-Торцов, Федя — Р. Болеславский.
- С. 172. Кадр из фильма «Возлюби ближнего своего». Режиссер К. Дрейер. Pri-musFilm, Берлин, 1922. Адвокат Яков Сегал — В. Гайдаров.
- С. 172. Кадр из фильма «Возлюби ближнего своего». Режиссер К. Дрейер. Pri-musFilm, Берлин, 1922. Федя — Р. Болеславский.
- С. 172. Кадр из фильма «Возлюби ближнего своего». Режиссер К. Дрейер. Pri-musFilm, Берлин, 1922. Сцена погрома.
- С. 174. Р. В. Болеславский «Старая Москва». Труппа Марии Кузнецовой в театре «Фемина», Париж, 1922. В ролях — Н. Ф. Колин, М. И. Днепров, М. Н. Кузнецова, Н. В. Платонова, Е. К. Леонтович. *Из фондов СПбГМТиМИ.*
- С. 175. Н. Н. Черепнин — Л. Н. Бакст «Подлость» (“Lachete”). Эскиз декорации Л. Н. Бакста. Труппа Марии Кузнецовой в театре «Фемина», Париж, 1922. *Журнал «Театр и искусство» (Берлин, 1922).*
- С. 177. Р. В. Болеславский. [1923]. *Архив АЛТ. С любезного разрешения Р. Уиллиса.*
- С. 187. После спектакля «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого. Нью-Йорк, январь 1923. Американские театральные деятели чествуют актеров МХТ. В первом ряду — И. М. Москвин, Д. Беласко, К. С. Станиславский, М. Гест. *Музей МХАТ.*
- С. 189. Ведущие актеры МХТ. Страница из буклета “The History of The Moscow Art Theatre, 1898–1923”, подготовленного к американским гастролям. Нью-Йорк, 1923.
- С. 191. Фотография по случаю приема у президента К. Кулиджа в Белом доме 20 марта 1924. Слева направо: Е. М. Раевская, Л. М. Коренева, А. Л. Вишневский, театральные критик Н. Хэпгуд, О. Л. Книппер-Чехова, И. М. Москвин, К. С. Станиславский, переводчица Э. Хэпгуд, В. В. Лужский, Н. А. Подгорный, С. Л. Бертенсон, представитель Мориса Геста — м-р Спинк, В. И. Качалов. *Музей МХАТ.*
- С. 194. А. К. Толстой «Царь Федор Иоаннович». МХТ, гастроли 1923/24. Шуйский — К. С. Станиславский, Царь Федор — В. И. Качалов. *Музей МХАТ.*
- С. 195. К. Гольдони «Хозяйка гостиницы». МХТ, гастроли 1923/24. Мирандолина — О. И. Пыжова, Кавалер — К. С. Станиславский. *Музей МХАТ.*
- С. 197. У. Шекспир «Венецианский купец». Шейлок — Д. Варфильд. Театр “Lyceum”, [1922]. *Фото White Studio. Из фондов Folger Shakespeare Library.*
- С. 199. Группа артистов МХТ после спектакля «Гамлет» с Джоном Барримором. Нью-Йорк, Театр “Sam Harris”, 1 февраля 1923. М. Гест, А. Л. Вишневский, И. М. Москвин, Дж. Барримор, В. И. Качалов, К. С. Станиславский, Э. Барримор; второй ряд — Н. Ф. Балиев, О. Л. Книппер-Чехова. *Музей МХАТ.*
- С. 200. Актеры МХТ на съемочной площадке фильма “Monsieur Beaucaire” в студии “Famous Players Studio”. Нью-Йорк, 15 февраля 1924. В первом ряду: И. М. Москвин, Р. Валентино, О. Л. Книппер-Чехова, М. А. Успенская, Б. Даниэлс, К. С. Станиславский, Д. Кеньон. *Музей МХАТ.*
- С. 204. Д. Беласко, К. С. Станиславский, М. Рейнхардт. Нью-Йорк, 1923. *Музей МХАТ.*
- С. 219. Анонс Лабораторного театра в журнале “Theatre Arts Magazine”. Нью-Йорк, 1923. *Из фондов BRTD NYPL PA.*

- С. 221. Дж. Б. Шоу «Разоблачение Бланко Поснета». Театр «Нейбохуд Плейхаус», 1923. Э. Макмаон в роли из спектакля. *Фото М. Голдберга. С любезного разрешения архива театра «Нейбохуд Плейхаус».*
- С. 221. Дж. Б. Шоу «Разоблачение Бланко Поснета». Театр «Нейбохуд Плейхаус», 1923. Бланко Поснет — Дж. Кэмпбелл. *Фото М. Голдберга. С любезного разрешения архива театра «Нейбохуд Плейхаус».*
- С. 221. У. Б. Йейтс «Королева-актриса». Театр «Нейбохуд Плейхаус», 1923. Десима — Э. Макмаон. *Фото М. Голдберга. С любезного разрешения архива театра «Нейбохуд Плейхаус».*
- С. 225. М. А. Успенская — актриса Студии МХТ, середина 1910-х. *Открытка. Музей МХАТ.*
- С. 226. М. А. Успенская — Тилли. «Сверчок на печи» Ч. Диккенса. Студия МХТ, 1913. *Музей МХАТ.*
- С. 226. М. А. Успенская — Шарлотта. «Вишневый сад» А. П. Чехова. МХТ, 1923. *Фото А. Gubtschewsky (А. Губчевского). Открытка. Архив автора.*
- С. 227. М. А. Успенская — актриса МХТ. Гастроли 1922–1924 годов. *Фото А. Gubtschewsky (А. Губчевского). Музей МХАТ.*
- С. 229. М. А. Успенская в роли Махарани в фильме «Пришли дожди». Студия 20th Century Fox, 1939.
- С. 230. Кинофильм «Мост Ватерлоо». Студия MGM, 1940. Мадам Кирова — М. Успенская, Майра — В. Ли, Китти — В. Филд.
- С. 233. М. А. Успенская в роли баронессы фон Оберсдорф в фильме «Додсворт». Студия Samuel Goldwyn, 1936.
- С. 236. Ричард Болеславский. *Музей МХАТ.*
- С. 239. Э. Ривз-Трубецкая «Плащ русалки». Лабораторный театр, 1925. Майкл — Г. Хехт, Колум — Г. Бёрджесс. *Архив ALT. С любезного разрешения Р. Уиллиса.*
- С. 239. Э. Ривз-Трубецкая «Плащ русалки». Лабораторный театр, 1925. Сэра — Ф. Хаус, Вдова Дара — Б. Танкок. *Архив ALT. С любезного разрешения Р. Уиллиса.*
- С. 241. Э. Ривз-Трубецкая «Плащ русалки». Лабораторный театр, 1925. Сцена из 1 акта. Майкл — Г. Хехт, Колум — Г. Бёрджесс. *Фото из брошюры Лабораторного театра. Из фондов BRTD NYPL PA.*
- С. 241. Э. Ривз-Трубецкая «Плащ русалки». Лабораторный театр, 1925. Сцена из 2 акта. *Архив ALT. С любезного разрешения Р. Уиллиса.*
- С. 242. Э. Ривз-Трубецкая «Плащ русалки». Лабораторный театр, 1925. Сцена из спектакля. *Архив ALT. С любезного разрешения Р. Уиллиса.*
- С. 242. Э. Ривз-Трубецкая «Плащ русалки». Лабораторный театр. 1925. Колум — Г. Бёрджесс, русалка Ганора (тонет в волнах) — Г. Камгес. *Архив ALT. С любезного разрешения Р. Уиллиса.*
- С. 245. У. Шекспир «Двенадцатая ночь». Лабораторный театр, 1925. Сцена из спектакля. *Архив ALT. С любезного разрешения Р. Уиллиса.*
- С. 245. У. Шекспир «Двенадцатая ночь». Лабораторный театр, 1925. Сцена из спектакля. *Архив ALT. С любезного разрешения Р. Уиллиса.*
- С. 246. У. Шекспир «Двенадцатая ночь». Лабораторный театр, 1925. Сцена в погребу. *Фото из брошюры Лабораторного театра. Из фондов BRTD NYPL PA.*

- С. 246. У. Шекспир «Двенадцатая ночь». Лабораторный театр, 1925. Сцена в погребке. *Из личной коллекции и с любезного разрешения М. Гордона.*
- С. 247. У. Шекспир «Двенадцатая ночь». Лабораторный театр, 1925. Мария — Р. Ренис. *Архив ALT. С любезного разрешения Р. Уиллиса.*
- С. 247. У. Шекспир «Двенадцатая ночь». Лабораторный театр, 1925. Сэр Тоби — У. Дагген, Мария — Р. Ренис. *Фото из брошюры Лабораторного театра. Из фондов BRTD NYPL PA.*
- С. 250. М. Стоктон «Алая буква». Лабораторный театр, 1926. Чиллингуорт — Г. Бёрджесс, Эстер — Э. Кобурн. На заднем плане — иллюстрация художника Ф. О. К. Дарлея к роману Н. Готорна «Алая буква». *Фото из брошюры Лабораторного театра. Из фондов BRTD NYPL PA.*
- С. 251. М. Стоктон «Алая буква». Лабораторный театр, 1926. Сцена из спектакля. *Из личной коллекции и с любезного разрешения М. Гордона.*
- С. 252. Э. Лабиш «Соломенная шляпка». Лабораторный театр, 1926. Елена — А. Шмидт, Репид — А. Сёрком, Боббин — М. Браун. *Фото из брошюры Лабораторного театра. Из фондов BRTD NYPL PA.*
- С. 252. Э. Лабиш «Соломенная шляпка». Лабораторный театр, 1926. Интермедия перед занавесом. *Фото из брошюры Лабораторного театра. Из фондов BRTD NYPL PA.*
- С. 253. Э. Лабиш «Соломенная шляпка». Лабораторный театр, 1926. Эскиз оформления Л. Гертнер. *Из личной коллекции и с любезного разрешения М. Гордона.*
- С. 253. Э. Лабиш «Соломенная шляпка». Лабораторный театр, 1926. Эскиз декорации Л. Гертнер. *Из личной коллекции и с любезного разрешения М. Гордона.*
- С. 255. Торнтон Уайлдер в год выпуска из Йельского университета. 1920.
- С. 258. С. Янг «Святой». Театр “Greenwich Village”, 1924. Сцена из спектакля. Крайняя справа — Пари Пиджен — М. Успенская. *Фото White Studio. © BRTD NYPL PA. Из фондов MCNY.*
- С. 260. К. Дейн «Гранит». Лабораторный театр на сцене театра “Maufair”, 1927. Просперо — Дж. Макреди, Джудит — Б. Танкок. *Фото из брошюры Лабораторного театра. Из фондов BRTD NYPL PA.*
- С. 263. У. Шекспир. «Много шума из ничего». Лабораторный театр, 1927. Сцена из спектакля. *Фото из брошюры Лабораторного театра. Из фондов BRTD NYPL PA.*
- С. 264. К. Гамсун «У врат царства». Лабораторный театр, 1927. Сцена из спектакля. *Фото из брошюры Лабораторного театра. Из фондов BRTD NYPL PA.*
- С. 266. А. Шницлер «Брачное покрывало». Лабораторный театр, 1928. Два костюма. Эскиз Дж. Рейнольдса. *Фото из брошюры Лабораторного театра. Из фондов BRTD NYPL PA.*
- С. 266. А. Шницлер «Брачное покрывало». Лабораторный театр, 1928. Декорация 1 акта. Эскиз Дж. Рейнольдса. *Фото из брошюры Лабораторного театра. Из фондов BRTD NYPL PA.*
- С. 272. Художник Р. Э. Джонс, актриса Р. Нельсон и режиссер Р. Болеславский в период работы над спектаклем «Мартина». 1928. *Фото А. Genthe. Архив ALT. С любезного разрешения Р. Уиллиса.*
- С. 274. Ж. Ж. Бернар «Мартина». Лабораторный театр, 1928. Сцена из спектакля. *Архив ALT. С любезного разрешения Р. Уиллиса.*
- С. 274. Ж. Ж. Бернар «Мартина». Лабораторный театр, 1928. Сцена из спектакля. *Архив ALT. С любезного разрешения Р. Уиллиса.*

- С. 275. Ж. Ж. Бернар «Мартина». Лабораторный театр, 1928. Сцена из спектакля. *Архив ALT. С любезного разрешения Р. Уиллиса.*
- С. 275. Ж. Ж. Бернар «Мартина». Лабораторный театр, 1928. Сцена из спектакля. *Архив ALT. С любезного разрешения Р. Уиллиса.*
- С. 276. Ж. Ж. Бернар «Мартина». Лабораторный театр, 1928. Мартина — Р. Нельсон. *Архив ALT. С любезного разрешения Р. Уиллиса.*
- С. 279. Мария Германова, руководитель Лабораторного театра. 1930. *Фото М. Голдберга из брошюры Лабораторного театра. Из фондов BRTD NYPL PA.*
- С. 280. Сервантес «Ревнивый старик». Лабораторный театр, 1929. Сцена из спектакля. *Фото из брошюры Лабораторного театра. Из фондов BRTD NYPL PA.*
- С. 280. Сервантес «Мнимый баск». Лабораторный театр, 1929. Сцена из спектакля. *Фото из брошюры Лабораторного театра. Из фондов BRTD NYPL PA.*
- С. 282. А. П. Чехов «Три сестры». Лабораторный театр, 1930. Вершинин — Р. Гейнс, Маша — М. Германова. *Фото М. Голдберга из журнала "Theatre Arts Monthly". Из фондов BRTD NYPL PA.*
- С. 282. А. П. Чехов «Три сестры». Лабораторный театр, 1930. Анфиса — М. Успенская. *Фото М. Голдберга из журнала "Theatre Arts Monthly". Из фондов BRTD NYPL PA.*
- С. 286. Лабораторный театр, здание на 54-й Ист Стрит, 222. Рисунок из брошюры театра, 1927. *Из фондов BRTD NYPL PA.*
- С. 287. Эмблема Лабораторного театра (ALT). *Из фондов BRTD NYPL PA.*
- С. 292. М. Ленгъела «Санчо Панса». Театр "Hudson", Нью-Йорк, 1923. Санчо Панса — О. Скиннер.
- С. 293. М. Рейнхардт, К. Волмёллер «Миракль». Театр "Century", Нью-Йорк, 1924. Финал сцены коронации. *Фото White Studio. Из фондов BRTD NYPL PA.*
- С. 294. М. Рейнхардт, К. Волмёллер «Миракль». Театр "Century", Нью-Йорк, 1924. Мадонна, принявшая облик Монахини, — Д. Маннерс. *Фото М. Голдберга. Из фондов BRTD NYPL PA.*
- С. 295. М. Рейнхардт, К. Волмёллер «Миракль». Театр "Century", Нью-Йорк, 1924. Мадонна — Д. Маннерс. *Фото М. Голдберга. Из фондов BRTD NYPL PA.*
- С. 296. М. Рейнхардт, К. Волмёллер «Миракль». Театр "Century", 1924. Монахиню чувствуют как Императрицу. *Из фондов BRTD NYPL PA.*
- С. 297. М. Рейнхардт, К. Волмёллер «Миракль». Театр "Century", 1924. Император — Р. Шильдраут обнаруживает, что убил собственного сына. *Фото White Studio. Из фондов BRTD NYPL PA.*
- С. 299. Р. Фримл «Король-бродяга». Театр "Casino", Нью-Йорк, 1925. Вийон-бродяга — Д. Кинг. *Из фондов BRTD NYPL PA.*
- С. 299. Р. Фримл «Король-бродяга». Театр "Casino", Нью-Йорк, 1925. Вийон на троне — Д. Кинг. *Из фондов BRTD NYPL PA.*
- С. 300. Р. Фримл «Король-бродяга». Театр "Casino", Нью-Йорк, 1925. Сцена поединка. Вийон — Д. Кинг, Тибу — Б. Лукан. *Рекламная открытка. Из фондов BRTD NYPL PA.*
- С. 302. Р. Фримл «Король-бродяга». Театр "Winter Garden", Лондон, 1927. Сцена «Песня бродяг». Слева у стола Король Луи XI — Г. Сейнтсбери, в центре Вийон — Д. Олдхэм. *Play Pictorial. Из фондов BRTD NYPL PA.*
- С. 302. Р. Фримл «Король-бродяга». Театр "Winter Garden", Лондон, 1927. Сцена казни. Катрин — У. Мелвил спасает Вийона — Д. Олдхэма, согласившись выйти за него замуж. *Play Pictorial. Из фондов BRTD NYPL PA.*

- С. 303. Дж. Х. Маккарти, автор повести «Если бы я был королем», и Р. Болеславский, постановщик спектакля «Король-бродяга». Лондон, март 1927. *Фото из брошюры Лабораторного театра. Из фондов BRTD NYPL PA.*
- С. 305. У. Шекспир «Укрощение строптивой». Нью-Йорк, 1925. Эскиз декорации. Художник — Р. Петерс. *Фото из журнала "Theatre Arts Monthly".*
- С. 305. У. Шекспир «Укрощение строптивой». Нью-Йорк, 1925. Эскиз костюма. Художник — Р. Петерс. *Фото из журнала "Theatre Arts Monthly".*
- С. 309. У. Шекспир «Макбет». Театр "Knickerbocker", Нью-Йорк, 1928. Эскиз Э. Г. Крэга: Ведьма земли. *Буклет спектакля. Из фондов BRTD NYPL PA. С любезного разрешения Фонда Э. Г. Крэга.*
- С. 309. У. Шекспир «Макбет». Театр "Knickerbocker", Нью-Йорк, 1928. Эскиз Э. Г. Крэга: Ведьма воздуха. *Буклет спектакля. Из фондов BRTD NYPL PA. С любезного разрешения Фонда Э. Г. Крэга.*
- С. 309. У. Шекспир «Макбет». Театр "Knickerbocker", Нью-Йорк, 1928. Эскиз Э. Г. Крэга: Ведьма огня. *Буклет спектакля. Из фондов BRTD NYPL PA. С любезного разрешения Фонда Э. Г. Крэга.*
- С. 309. У. Шекспир «Макбет». Театр "Knickerbocker", Нью-Йорк, 1928. Эскиз Э. Г. Крэга: леди Макбет. «Карикатура, да, но близко к тому, что я имею в виду!» — написал Крэг под этим эскизом. *Буклет спектакля. Из фондов BRTD NYPL PA. С любезного разрешения Фонда Э. Г. Крэга.*
- С. 310. У. Шекспир «Макбет». Театр "Knickerbocker", 1928. Эскиз Э. Г. Крэга: мост, на котором Макбет встречает ведьм. *Буклет спектакля. Из фондов BRTD NYPL PA. С любезного разрешения Фонда Э. Г. Крэга.*
- С. 311. У. Шекспир «Макбет». Театр "Knickerbocker", 1928. Актеры нью-йоркской постановки в декорациях спектакля. *Фото из театральной коллекции Princeton University Library.*
- С. 315. У. Феррис, Б. Рэтбоун «Иуда». Театр "Longacre", Нью-Йорк, 1929. Иуда — Б. Рэтбоун, Наоми — Д. Камминг. *Фото White Studio. Архив Дж. Робертса и Р. Болеславского. Из фондов WML.*
- С. 315. У. Феррис, Б. Рэтбоун «Иуда». Театр "Longacre", Нью-Йорк, 1929. Иуда — Б. Рэтбоун. *Фото White Studio. Архив Дж. Робертса и Р. Болеславского. Из фондов WML.*
- С. 317. У. Феррис, Б. Рэтбоун «Иуда». Театр "Longacre", Нью-Йорк, 1929. Ребекка — Дж. Юстас, Симон — У. Кортлей. *Фото White Studio. Архив Дж. Робертса и Р. Болеславского. Из фондов WML.*
- С. 317. У. Феррис, Б. Рэтбоун «Иуда». Театр "Longacre", Нью-Йорк, 1929. Иуда — Б. Рэтбоун перед Каиафой — У. Кортлеем. *Фото White Studio. Архив Дж. Робертса и Р. Болеславского. Из фондов WML.*
- С. 321. Г. Гарбо в фильме Р. Болеславского «Разрисованная вуаль». MGM, 1934.
- С. 321. К. Гейбл (справа) в фильме Р. Болеславского «Люди в белом». MGM, 1934.
- С. 322. Дж. Барримор (князь Чегодаев), Э. Барримор (Царица), Т. Александер (цесаревич), Л. Барримор (Распутин) в фильме Р. Болеславского «Распутин и императрица». MGM, 1932.
- С. 323. М. Дитрих в фильме Р. Болеславского «Сады Аллаха». Selznick-International, 1936.
- С. 328. Страница журнала "Theatre Magazine" со статьей Р. Болеславского «Станиславский — человек и его методы», 1923. *Из фондов BRTD NYPL PA.*

- С. 334. Р. В. Болеславский. [1920-е].
- С. 340. Р. Болеславский и драматург А. Ричман. 1934. *Из фондов BRTD NYPL PA.*
- С. 344. Кадр из фильма «Веселый дипломат». Студия RKO-Radio, 1931. И. Лебедев и Ж. Тобин.
- С. 345. И. Лебедев и Р. Болеславский на съемках фильма «Веселый дипломат», 1931. *Из фондов BRTD NYPL PA.*
- С. 350. Р. Болеславский во время съемок. [1930-е].
- С. 351. Р. Болеславский на съемках фильма «Разрисованная вуаль». MGM, 1934.
- С. 351. Р. Болеславский на съемках фильма «Три крестных отца». MGM, 1936.
- С. 356. Р. Болеславский — режиссер киностудии MGM, 1932. *Из фондов BRTD NYPL PA.*
- С. 362. К. С. Станиславский. Рисунок В. А. Серова, 1908. *Из фондов Государственной Третьяковской галереи.*
- С. 363. Р. В. Болеславский. [1924]. Рисунок С. Л. Балдриджа (?). *Из брошюры Лабораторного театра. Из фондов BRTD NYPL PA.*
- С. 372. Л. Страсберг в 17 лет. 1918. *Архив LSTFI. С любезного разрешения А. Страсберг.*
- С. 373. Л. Тейлор. [Начало 1920-х]. Фотография с дарственной надписью Л. Тейлор К. С. Станиславскому. *Музей МХАТ.*
- С. 374. Яков Бен-Ами в роли Петера Крамбака. С. Ланге «Самсон и Далила». Театр “Greenwich Village”, 1920. *Фото Ira D. Schwarz. Из фондов MCNY.*
- С. 375. Дж. Грассо [1920-е]. *Открытка. Из фондов BRTD NYPL PA.*
- С. 378. Э. Дузе. [1904]. *Фото Mario Nunes Vais. Открытка. Архив LSTFI. С любезного разрешения А. Страсберг.*
- С. 379. Дж. Барримор в роли Гамлета. У. Шекспир «Гамлет». Театр “Sam H. Hargis”, 1922. *Архив LSTFI. С любезного разрешения А. Страсберг.*
- С. 381. К. С. Станиславский в роли Вершинина. А. П. Чехов «Три сестры». МХТ, гастроли 1922–1924. *Открытка. Фото А. Gubtschewsky (А. Губчевского). Музей МХАТ.*
- С. 381. В. И. Качалов в роли Вершинина. А. П. Чехов «Три сестры». МХТ, [1920–1922]. *Открытка. Музей МХАТ.*
- С. 388. Л. Риггс «Зеленеют сирени». Театр «Гилд», 1931. Лори — Дж. Уокер, Адо Анни — Р. Чорпеннинг, Продавец наркотиков — Л. Страсберг, Тетя Эллер — Х. Уэтли. *Фото Vandamm Studio. Из фондов BRTD NYPL PA.*
- С. 393. Г. Гофмансталь «Глупец и Смерть». Christie Street Settlement House, 1927. Сцена из спектакля. *Архив LSTFI. С любезного разрешения А. Страсберг.*
- С. 393. Г. Гофмансталь «Глупец и Смерть». Christie Street Settlement House, 1927. Сцена из спектакля. *Архив LSTFI. С любезного разрешения А. Страсберг.*
- С. 395. А. Франс «Человек, женившийся на немой». Christie Street Settlement House, 1927. Сцена из спектакля. *Архив LSTFI. С любезного разрешения А. Страсберг.*
- С. 395. А. Франс «Человек, женившийся на немой». Christie Street Settlement House, 1927. Сцена из спектакля. *Архив LSTFI. С любезного разрешения А. Страсберг.*
- С. 398. В. Киршон, А. Успенский «Ржавчина». Театр «Гилд», 1929. Крайний слева Петр — Л. Адлер, крайний справа Прыщ — Л. Страсберг. *Фото Vandamm Studio. Из фондов BRTD NYPL PA.*

- С. 400. В. Киршон, А. Успенский «Ржавчина». Театр «Гилд», 1929. Константин Терехин — Г. Биберман, студент Прыщ — Л. Страсберг, Нина — Г. Сондегард. *Foto Vandamm Studio. Из фондов BRTD NYPL PA*
- С. 400. В. Киршон, А. Успенский «Ржавчина». Театр «Гилд», 1929. Сцена из спектакля. *Foto Vandamm Studio. Из фондов BRTD NYPL PA.*
- С. 401. В. Киршон, А. Успенский «Ржавчина». Театр «Гилд», 1929. Сцена из спектакля. *Foto Vandamm Studio. Из фондов BRTD NYPL PA.*
- С. 401. В. Киршон, А. Успенский «Ржавчина». Театр «Гилд», 1929. Сцена из спектакля. *Foto Vandamm Studio. Из фондов BRTD NYPL PA.*
- С. 407. Основатели театра «Групп». Брукфилд, 1931. Сидят на лестнице (снизу по часовой стрелке): Дж. Э. Бромберг, Л. Леверетт, С. Фенингстон, Г. Клёрман, Ф. Бранд. Стоят на траве: слева от лестницы — Ф. Робинсон, К. Одетс, П. Миллер, М. Карновски, М. Моррис, С. Адлер; справа от лестницы — К. Виленчик, Ф. Форд, У. Кой, Г. Крабер. На веранде: слева — М. Баркер, А. Уокер, Д. Паттен, С. Майснер, Ф. Тоун, Ч. Кроуфорд; в центре — Р. Льюис, В. Фармер, Г. Мейнард, Л. Страсберг; справа — Р. Нельсон, У. Чалли, Ю. Стоддard, А. Смит, Г. Ратнер. *Из фондов BRTD NYPL PA.*
- С. 408. Л. Страсберг, Г. Клёрман, Ч. Кроуфорд в год основания театра «Групп». Брукфилд, 1931. Подпись: «Три мушкетера». *Foto Blackman Photo Service. Архив LSTFI. С любезного разрешения А. Страсберг.*
- С. 412. П. Грин «Дом Коннелли». Театр «Групп», 1931. Семейный обед Коннелли. Эвеллин Коннелли — Ю. Стоддard, Джеральдина Коннелли — С. Адлер, Роберт (дядя Боб) Коннелли — М. Карновски (произносит тост), миссис Коннелли — М. Моррис, Уилл Коннелли — Ф. Тоун. *Foto Vandamm Studio. © BRTD NYPL PA.*
- С. 412. П. Грин «Дом Коннелли». Театр «Групп», 1931. Биг Сью — Р. Макклendon, Биг Сис — Ф. де Найт, Патси — М. Баркер, Уилл Коннелли — Ф. Тоун. *Foto Vandamm Studio. © BRTD NYPL PA.*
- С. 413. П. Грин «Дом Коннелли». Театр «Групп», 1931. Сцена из спектакля. Дядя Боб — М. Карновски, Джеральдина — С. Адлер, Эвеллин — Ю. Стоддard (стоит), Уилл — Ф. Тоун (жестикულიрует), миссис Коннелли — М. Моррис. *Foto Vandamm Studio. © BRTD NYPL PA.*
- С. 413. П. Грин «Дом Коннелли». Театр «Групп», 1931. Дядя Боб — М. Карновски, Патси — М. Баркер, Уилл Коннелли — Ф. Тоун. *Foto Vandamm Studio. © BRTD NYPL PA.*
- С. 414. П. Грин «Дом Коннелли». Театр «Групп», 1931. Сцена маскарада. За столом сидит Уилл — Ф. Тоун. *Foto Vandamm Studio. © BRTD NYPL PA.*
- С. 415. П. Грин «Дом Коннелли». Театр «Групп», 1931. Патси — М. Баркер, Уилл — Ф. Тоун. *Foto Vandamm Studio. © BRTD NYPL PA.*
- С. 415. П. Грин «Дом Коннелли». Театр «Групп», 1931. Джеральдина Коннелли — С. Адлер. *Foto Vandamm Studio. © BRTD NYPL PA.*
- С. 417. П. Грин «Дом Коннелли». Театр «Групп», 1931. Сцена из спектакля. Дядя Боб — М. Карновски (на диване), Даффи — Дж. Э. Бромберг (его держат в центре), Уилл — Ф. Тоун (стоит справа). *Foto Vandamm Studio. © BRTD NYPL PA.*
- С. 421. К. Сифтон, П. Сифтон «1931-». Театр «Групп», 1931. Сцена из спектакля. *Foto Vandamm Studio. © BRTD NYPL PA.*

- С. 421. К. Сифтон, П. Сифтон «1931–». Театр «Групп», 1931. Сцена из спектакля. *Foto Vandamm Studio*. © BRTD NYPL PA.
- С. 423. К. Сифтон, П. Сифтон «1931–». Театр «Групп», 1931. Сцена из спектакля. *Foto Vandamm Studio*. © BRTD NYPL PA.
- С. 423. К. Сифтон, П. Сифтон «1931–». Театр «Групп», 1931. Сцена из спектакля. *Foto Vandamm Studio*. © BRTD NYPL PA.
- С. 427. М. Андерсон «Ночь над Таосом». Театр «Групп», 1932. Сцена из спектакля. *Foto Vandamm Studio*. © BRTD NYPL PA.
- С. 427. М. Андерсон «Ночь над Таосом». Театр «Групп», 1932. Дон Мигель — С. Майснер, отец Мартинес — М. Карновски, дон Хермано — Л. Леверетт, Федерико — Ф. Тоун. *Foto Vandamm Studio*. © BRTD NYPL PA.
- С. 428. М. Андерсон «Ночь над Таосом». Театр «Групп», 1932. Пабло Монтойя — Дж. Э. Бромберг, Фелипе — У. Кой, Диана — Р. Нельсон, дон Вера — М. Моррис, отец Мартинес — М. Карновски. *Foto Vandamm Studio*. © BRTD NYPL PA.
- С. 429. М. Андерсон «Ночь над Таосом». Театр «Групп», 1932. Диана — Р. Нельсон, Пабло Монтойя — Дж. Э. Бромберг. *Foto Vandamm Studio*. © BRTD NYPL PA.
- С. 433. Дж. Лоусон «История успеха». Театр «Групп», 1932. Сцена из спектакля. Сол Гинсберг — Л. Адлер, Сара Глассман — С. Адлер, Раймонд Мерритт — Ф. Тоун (сидит), Агнес Картер — Д. Паттен. *Foto Vandamm Studio*. © BRTD NYPL PA.
- С. 433. Дж. Лоусон «История успеха». Театр «Групп», 1932. Сцена из спектакля. Гарри Фишер — Р. Коллинс, Дина Маккейб — Р. Нельсон, Сол Гинсберг — Л. Адлер. *Foto Vandamm Studio*. © BRTD NYPL PA.
- С. 434. Дж. Лоусон «История успеха». Театр «Групп», 1932. Сара Глассман — С. Адлер, Агнес Картер — Д. Паттен. *Foto Vandamm Studio*. © BRTD NYPL PA.
- С. 436. Дж. Лоусон «История успеха». Театр «Групп», 1932. Сол Гинсберг — Л. Адлер, Сара Глассман — С. Адлер. *Foto Vandamm Studio*. © BRTD NYPL PA.
- С. 436. Дж. Лоусон «История успеха». Театр «Групп», 1932. Сол Гинсберг — Л. Адлер, Сара Глассман — С. Адлер. *Foto Vandamm Studio*. © BRTD NYPL PA.
- С. 437. Дж. Лоусон «История успеха». Театр «Групп», 1932. Дина Маккейб — Р. Нельсон, Агнес Картер — Д. Паттен. *Foto Vandamm Studio*. © BRTD NYPL PA.
- С. 438. Дж. Лоусон «История успеха». Театр «Групп», 1932. Сара Глассман — С. Адлер. *Foto Vandamm Studio*. © BRTD NYPL PA.
- С. 441. С. Кингсли «Люди в белом». Театр «Групп», 1933. Сцена из спектакля. *Foto Vandamm Studio*. © BRTD NYPL PA.
- С. 441. С. Кингсли «Люди в белом». Театр «Групп», 1933. Сцена из спектакля. *Foto Vandamm Studio*. © BRTD NYPL PA.
- С. 442. С. Кингсли «Люди в белом». Театр «Групп», 1933. Фергюсон — А. Киркланд. *Foto Vandamm Studio*. © BRTD NYPL PA.
- С. 442. С. Кингсли «Люди в белом». Театр «Групп», 1933. Сцена из спектакля. Санитар — Э. Казан, д-р Врен — С. Майснер, Фергюсон — А. Киркланд, Лора — М. Баркер, Барбара — Ф. Бранд (на каталке). *Foto Vandamm Studio*. © BRTD NYPL PA.
- С. 444. Игровые этюды к спектаклю «Люди в белом». Театр «Групп», 1933. Ф. Бранд, А. Киркланд, Дж. Э. Бромберг. *Foto R. Steiner. Из фондов BRTD NYPL PA. С любезного разрешения Ralph Steiner Estate*.
- С. 445. Игровые этюды к спектаклю «Люди в белом». Театр «Групп», 1933. А. Киркланд, Дж. Э. Бромберг. *Foto R. Steiner. Из фондов BRTD NYPL PA. С любезного разрешения Ralph Steiner Estate*.

- С. 447. С. Кингсли «Люди в белом». Театр «Групп», 1933. Фергюсон — А. Киркланд, Главный врач — Дж. Э. Бромберг. *Foto Vandamm Studio. © BRTD NYPL PA.*
- С. 447. С. Кингсли «Люди в белом». Театр «Групп», 1933. Мери — Д. Паттен, Главный врач — Дж. Э. Бромберг. *Foto Vandamm Studio. © BRTD NYPL PA.*
- С. 449. С. Кингсли «Люди в белом». Театр «Групп», 1933. Сцена подготовки к операции. *Foto Vandamm Studio. © BRTD NYPL PA.*
- С. 450. С. Кингсли «Люди в белом». Театр «Групп», 1933. Главный врач — Дж. Э. Бромберг, Фергюсон — А. Киркланд, М-р Хадсон — А. Смит. *Foto R. Steiner. Из фондов BRTD NYPL PA. С любезного разрешения Ralph Steiner Estate.*
- С. 451. С. Кингсли «Люди в белом». Театр «Групп», 1933. Фергюсон — А. Киркланд, Главный врач — Дж. Э. Бромберг. *Foto Vandamm Studio. © BRTD NYPL PA.*
- С. 455. Дж. Лоусон «Аристократка». Театр «Групп», 1933. Руди — Л. Нолан, Гвен — С. Адлер. *Foto Vandamm Studio. © BRTD NYPL PA.*
- С. 461. Лето в Брукфилде, 1931. Беседа Г. Клёрмана (он сидит крайний слева) с актерами «Групп». Справа от Клёрмана, спиной к нам, на земле сидит К. Одетс, в центре опирается на локти Дж. Э. Бромберг, у дерева — Р. Нельсон, на скамейке — Р. Льюис (единственный, кто записывает), С. Адлер сидит в кресле справа. *Foto R. Steiner. Из фондов BRTD NYPL PA. С любезного разрешения Ralph Steiner Estate.*
- С. 462. Упражнения в театре «Групп». Кучер — С. Майснер. *Foto R. Steiner. Из фондов BRTD NYPL PA. С любезного разрешения Ralph Steiner Estate.*
- С. 462. Упражнения в театре «Групп». Мефистофель — М. Карновски. *Foto R. Steiner. Из фондов BRTD NYPL PA. С любезного разрешения Ralph Steiner Estate.*
- С. 463. Упражнения в театре «Групп». Саломея — Ф. Бранд. *Foto R. Steiner. Из фондов BRTD NYPL PA. С любезного разрешения Ralph Steiner Estate.*
- С. 464. Упражнения в театре «Групп». Прачка с картины Тулуз-Лотрека — А. Уокер. *Foto R. Steiner. С любезного разрешения Ralph Steiner Estate.*
- С. 465. Упражнение по картине делает М. Баркер. Надпись на обороте: «3-е лето. Мы изучали картины и пытались воспроизвести детали и позу». *Любительское фото из архива М. Баркер. Из фондов BRTD NYPL PA.*
- С. 467. П. Миллер и Л. Страсберг во время летнего учебного сбора театра «Групп». [1933]. *Любительское фото из архива М. Баркер. Из фондов BRTD NYPL PA.*
- С. 469. Урок движения с Х. Тамирис. Летняя программа «Групп». [1934]. *Foto R. Steiner. Из фондов BRTD NYPL PA. С любезного разрешения Ralph Steiner Estate.*
- С. 469. Урок движения с Х. Тамирис. Летняя программа «Групп». [1934]. *Foto R. Steiner. Из фондов BRTD NYPL PA. С любезного разрешения Ralph Steiner Estate.*
- С. 470. Урок движения. Летняя программа «Групп». [1934]. *Foto R. Steiner. Из фондов BRTD NYPL PA. С любезного разрешения Ralph Steiner Estate.*
- С. 471. Урок фехтования. Летняя программа «Групп». [1934]. *Foto R. Steiner. Из фондов BRTD NYPL PA. С любезного разрешения Ralph Steiner Estate.*
- С. 471. Урок фехтования. Дж. Гарфилд, Л. Адлер, М. Баркер (?). Летняя программа «Групп». [1934]. *Foto R. Steiner. Из фондов BRTD NYPL PA. С любезного разрешения Ralph Steiner Estate.*
- С. 472. Актеры театра «Групп» в фильме “Cafe Universal” Р. Стайнера. 1934. *Foto R. Steiner. Из фондов BRTD NYPL PA. С любезного разрешения Ralph Steiner Estate.*
- С. 473. Г. Клёрман, Ч. Кроуфорд, Л. Страсберг — директора «Групп». [1932]. *Foto R. Steiner. Из фондов BRTD NYPL PA. С любезного разрешения Ralph Steiner Estate.*

- С. 475. Творческий состав театра «Групп». Грин Мэншнс, 1933. Первый ряд: Дж. Э. Бромберг, У. Чалли, Р. Нельсон, Г. Крабер, Р. Коллинс; второй ряд: С. Майснер, А. Смит, Ю. Стоддарт, Д. Паттен, Ч. Кроуфорд, К. Одес; третий ряд: У. Кой, Л. Леверетт, Р. Льюис, Г. Ратнер, А. Киркланд; четвертый ряд: Г. Бёрджесс, А. Бакстер, М. Карновски, Э. Казан, С. Адлер, П. Миллер; пятый ряд: М. Баркер, В. Фармер, Ф. Бранд, Г. Мейнард, Л. Адлер, А. Уокер, Г. Клёрман, Л. Страсберг. *Фото R. Steiner. Архив LSTFI. С любезного разрешения А. Страсберг.*
- С. 478. А. Дюма «Дама с камелиями». ГосТиМ, 1933. Сцена из спектакля. *Архив LSTFI. С любезного разрешения А. Страсберг.*
- С. 479. В. Э. Мейерхольд. 1931. *Архив LSTFI. С любезного разрешения А. Страсберг.*
- С. 480. А. Н. Островский «Лес». ГосТиМ, [1924]. Сцена из спектакля. *Архив LSTFI. С любезного разрешения А. Страсберг.*
- С. 481. Е. Б. Вахтангов. *Архив LSTFI. С любезного разрешения А. Страсберг.*
- С. 482. М. Горький «Егор Булычов и другие». Театр им. Евг. Вахтангова, 1932. Сцена из спектакля. *Архив LSTFI. С любезного разрешения А. Страсберг.*
- С. 483. Ф. Шиллер «Коварство и любовь». Театр им. Евг. Вахтангова, 1930. Сцена из спектакля. *Архив LSTFI. С любезного разрешения А. Страсберг.*
- С. 487. К. С. Станиславский. 1933. *Архив МХАТ.*
- С. 487. С. Адлер. [1937]. *Фото Marcus Blechman. Из фондов BRTD NYPL PA.*
- С. 492. Схема Системы, составленная С. Адлер во время занятий со Станиславским в 1934 году. *Опубликовано в: Lewis R. Method — or Madness? NY: Samuel French, 1958. P. 34.*
- С. 493. Схема Системы, опубликованная в «Работе актера над собой» в 1948 году. *См.: Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. М., 1990. Т. 3. С. 308.*
- С. 510. К. С. Станиславский. 1933. *Музей МХАТ.*
- С. 520. К. С. Станиславский и Н. В. Демидов на репетиции спектакля «Дон Паскуале» Г. Доницетти. Оперный театр им. К. С. Станиславского, 1935. *Архив Н. В. Демидова, СПбГТБ ОРРК.*
- С. 529. К. С. Станиславский и Э. Хэпгуд. Баденвейлер, 1932. *Архив МХАТ.*
- С. 531. К. С. Станиславский и Э. Хэпгуд. Баденвейлер, 1932. *Архив МХАТ.*
- С. 540. Стелла Адлер. 1934.
- С. 540. Ли Страсберг. [1934–1936]. *Архив LSTFI. С любезного разрешения А. Страсберг.*
- С. 546. М. Леви «Гай — Золотой орел». Театр «Групп», 1934. Гай Баттон — Дж. Э. Бромберг. *Фото Vandamm Studio. © BRTD NYPL PA.*
- С. 546. М. Леви «Гай — Золотой орел». Театр «Групп», 1934. Ада Менкен — С. Адлер. *Фото Vandamm Studio. © BRTD NYPL PA.*
- С. 547. М. Леви «Гай — Золотой орел». Театр «Групп», 1934. Лон — А. Киркланд, Джесси — М. Баркер. *Фото Vandamm Studio. © BRTD NYPL PA.*
- С. 548. М. Леви «Гай — Золотой орел». Театр «Групп», 1934. Сцена из спектакля. Портовый бар, в котором Гай Баттон — Дж. Э. Бромберг встречает знаменитую актрису Аду Менкен — С. Адлер. *Фото Vandamm Studio. © BRTD NYPL PA.*
- С. 548. М. Леви «Гай — Золотой орел». Театр «Групп», 1934. Сцена из спектакля. Офис в порту. *Фото Vandamm Studio. © BRTD NYPL PA.*
- С. 549. М. Леви «Гай — Золотой орел». Театр «Групп», 1934. Сцена из спектакля. Бал. *Фото Vandamm Studio. © BRTD NYPL PA.*

- С. 549. М. Леви «Гай — Золотой орел». Театр «Групп», 1934. Сцена из спектакля. Офис после землетрясения. Гай Баттон — Дж. Э. Бромберг, Макондрей — Р. Бонен. *Foto Vandamm Studio. © BRTD NYPL PA.*
- С. 551. М. Леви «Гай — Золотой орел». Театр «Групп», 1934. Элизабет — Ф. Бранд, Уоллин — А. Смит, миссис Лемон — Ю. Стоддарт. *Foto Vandamm Studio. © BRTD NYPL PA.*
- С. 554. К. Одетс «В ожидании Лефти». Театр «Групп», 1935. В центре: Келлер — Э. Казан. *Foto Vandamm Studio. © BRTD NYPL PA.*
- С. 555. К. Одетс «Пока я не умру». Театр «Групп», 1935. Крайний справа стоит Штиглиц — Л. Страсберг (в этом спектакле он выступал под псевдонимом Л. Мартин). *Архив LSTFI. С любезного разрешения А. Страсберг.*
- С. 557. К. Одетс «Проснись и пой!». Театр «Групп», 1935. Сцена из спектакля. Ральф — Дж. Гарфилд, Джейкоб — М. Карновски, дядя Морти — Дж. Э. Бромберг, Бесси — С. Адлер, Мо — Л. Адлер, Файншрайбер — С. Майснер, Мирон — А. Смит. *Из фондов BRTD NYPL PA.*
- С. 557. К. Одетс «Проснись и пой!». Театр «Групп», 1935. Сцена из спектакля. У окна Ральф — Дж. Гарфилд, Джейкоб — М. Карновски, за столом Мирон — А. Смит, Мо — Л. Адлер, Хенни — Ф. Бранд (спиной), Бесси — С. Адлер, Файншрайбер — С. Майснер, дядя Морти — Дж. Э. Бромберг. *Из фондов BRTD NYPL PA.*
- С. 559. К. Одетс «Проснись и пой!». Театр «Групп», 1939 (возобновление спектакля 1935). Обед у Бергеро. Джейкоб — М. Карновски, Бесси — Дж. Адлер [Джулия Адлер, сестра Стеллы Адлер], Мирон — А. Смит. Мо — Л. Адлер, дядя Морти — Дж. Э. Бромберг, Ральф — А. Райдер, Файншрайбер — С. Майснер, Хенни — Ф. Бранд. *Foto Alfred Valente. Из фондов BRTD NYPL PA. С любезного разрешения Richard Valente.*
- С. 562. Н. Чайлд «Плач по девам». Театр «Групп», 1935. Оскар — Дж. Э. Бромберг, Клэрис — П. Миллер. *Архив LSTFI. С любезного разрешения А. Страсберг.*
- С. 563. К. Одетс «Потерянный рай». Театр «Групп», 1935. М-р Мэй — Р. Льюис, Лео Гордон — М. Карновски, Сэм Катц — Л. Адлер. *Из фондов BRTD NYPL PA.*
- С. 565. Э. Пискатор «Дело Клайда Гриффитса». Театр «Групп», 1936. Клайд Гриффитс — А. Киркланд. *Foto Alfred Valente. Из фондов BRTD NYPL PA. С любезного разрешения Richard Valente.*
- С. 565. Э. Пискатор «Дело Клайда Гриффитса». Театр «Групп», 1936. Роберта — Ф. Бранд, Клайд — А. Киркланд. *Foto Alfred Valente. Из фондов BRTD NYPL PA. С любезного разрешения Richard Valente.*
- С. 565. Э. Пискатор «Дело Клайда Гриффитса». Театр «Групп», 1936. Клайд — А. Киркланд, Роберта — Ф. Бранд, Сондра — М. Баркер. *Foto Alfred Valente. Из фондов BRTD NYPL PA. С любезного разрешения Richard Valente.*
- С. 565. Э. Пискатор «Дело Клайда Гриффитса». Театр «Групп», 1936. Клайд — А. Киркланд, Сондра — М. Баркер. *Foto Alfred Valente. Из фондов BRTD NYPL PA. С любезного разрешения Richard Valente.*
- С. 569. П. Грин, К. Вайль «Джонни Джонсон». Театр «Групп», 1936. Сцена из спектакля. В дискуссионном клубе «Адельфи». *Foto Alfred Valente. Из фондов BRTD NYPL PA. С любезного разрешения Richard Valente.*
- С. 569. П. Грин, К. Вайль «Джонни Джонсон». Театр «Групп», 1936. Вербовка новобранца. Сержант Джексон — А. Смит, Джонни Джонсон — Р. Коллинс, рядовой О'Дей — К. Конвей, д-р Макбрей — Л. Дж. Кобб. *Из фондов BRTD NYPL PA.*

- С. 570. П. Грин, К. Вайль «Джонни Джонсон». Театр «Групп», 1936. Сцена из спектакля. Муштра. *Foto Alfred Valente. Из фондов BRTD NYPL PA. С любезного разрешения Richard Valente.*
- С. 570. П. Грин, К. Вайль «Джонни Джонсон». Театр «Групп», 1936. Сцена из спектакля. Ночь перед боем. *Из фондов BRTD NYPL PA.*
- С. 572. П. Грин, К. Вайль. «Джонни Джонсон». Театр «Групп», 1936. Сцена из спектакля. В госпитале: Доктор — А. Смит, Санитар — П. Манн, Французская медсестра — П. Миллер, Джонни Джонсон — Р. Коллинс, Сестра «Общества по увеселению недееспособных солдат» — Р. Нельсон. *Foto Alfred Valente. Из фондов BRTD NYPL PA. С любезного разрешения Richard Valente.*
- С. 572. П. Грин, К. Вайль. «Джонни Джонсон». Театр «Групп», 1936. Сержант Джексон — А. Смит, Джонни Джонсон — Р. Коллинс, капитан Валентин — С. Майснер. *Из фондов BRTD NYPL PA.*
- С. 573. П. Грин, К. Вайль. «Джонни Джонсон». Театр «Групп», 1936. В штабе союзников. Под воздействием увеселительного газа Джонни Джонсона — Р. Коллинса назначают генералом. *Из фондов BRTD NYPL PA.*
- С. 573. П. Грин, К. Вайль. «Джонни Джонсон». Театр «Групп», 1936. В кабинете психиатра. *Foto Alfred Valente. Из фондов BRTD NYPL PA. С любезного разрешения Richard Valente.*
- С. 574. П. Грин, К. Вайль. «Джонни Джонсон». Театр «Групп», 1936. Секретарша — К. Аллен, д-р Маходан, психиатр — М. Карновски. *Foto Alfred Valente. Из фондов BRTD NYPL PA. С любезного разрешения Richard Valente.*
- С. 575. П. Грин, К. Вайль. «Джонни Джонсон». Театр «Групп», 1936. Немецкий мальчишка-снайпер Йохан Ланг — Дж. Гарфилд и Джонни Джонсон — Р. Коллинс. *Из фондов BRTD NYPL PA.*
- С. 578. К. Одетс «Золотой мальчик». Театр «Групп», 1937. Джо — Л. Адлер, Лорна — Ф. Фармер. *Foto Alfred Valente. Из фондов BRTD NYPL PA. С любезного разрешения Richard Valente.*
- С. 578. К. Одетс «Золотой мальчик». Театр «Групп», 1937. Анна — Ф. Бранд, м-р Бонапарте — М. Карновски, Сигги — Дж. Гарфилд, м-р Карп — Л. Дж. Кобб. *Foto Alfred Valente. Из фондов BRTD NYPL PA. С любезного разрешения Richard Valente.*
- С. 584. Дж. Гудман «Обитателей много». Театр “Biltmore”, 1937. Элла — Н. О’Дей, Хэнк — Ф. Грей, Питер Brent — А. Киркланд, преподобный Иосия Вард — С. Арнольд. *Foto Vandamm Studio. © BRTD NYPL PA.*
- С. 584. Э. Хемингуэй «Пятая колонна». Театр “Alvin”, 1940. Антонио — А. Мосс, Макс — Л. Дж. Кобб, менеджер отеля — Э. Борео, Филипп — Ф. Тоун. *Foto Vandamm Studio. © BRTD NYPL PA.*
- С. 585. К. Одетс «Ночное столкновение». Театр “Belasco”, 1941. Эрл — Дж. Шильдкраут, Мей — Т. Банкхед.
- С. 586. Г. Ибсен «Пер Гюнт». Театр “ANTA Playhouse”, 1951. Пастушка — Б. Гайе, служанка Анитры — П. Бирш, Флейтист — Хиллел, Пер Гюнт — Дж. Гарфилд, Певица — Авива. *Blum D. Theatre World, 1950–1951. Из фондов BRTD NYPL PA.*
- С. 586. Г. Ибсен «Пер Гюнт». Театр “ANTA Playhouse”, 1951. Анитра — С. Осато. *Blum D. Theatre World, 1950–1951. Из фондов BRTD NYPL PA.*
- С. 586. Г. Ибсен «Пер Гюнт». Театр “ANTA Playhouse”, 1951. Осе, мать Пера — М. Даннок. *Blum D. Theatre World, 1950–1951. Из фондов BRTD NYPL PA.*

- С. 586. Г. Ибсен «Пер Гюнт». Театр “ANTA Playhouse”, 1951. Пер Гюнт — Дж. Гарфилд. *Blum D. Theatre World, 1950–1951. Из фондов BRTD NYPL PA.*
- С. 587. К. Одетс «Деревенская девушка». Театр “Lyceum”, 1950. Франк — П. Келли, Джорджи — У. Хаген. *Foto John Bennewitz, Pictorial Associates. Из фондов BRTD NYPL PA.*
- С. 587. Г. Ригсби, Д. Хейворд «Южный Пасифик». Театр “Cort”, 1943. Сэм — К. Ли, Рут — В. Джонсон. *Foto Vandamm Studio. © BRTD NYPL PA.*
- С. 587. Дж. Барри «Поцелуй для Золушки». Театр “Music Box”, 1942. Мисс Она Самая — Л. Райнер. *Foto Vandamm Studio. © BRTD NYPL PA.*
- С. 587. К. Одетс «Большой нож». Театр “National”, 1949. Чарли — Дж. Гарфилд, Дикси — Дж. Маккракен. *Foto Vandamm Studio. © BRTD NYPL PA.*
- С. 591. Сессия в Актерской студии. В центре Л. Страсберг, в третьем ряду слева М. Монро. Нью-Йорк, 1956. *Foto © Roy Schatt. С любезного разрешения WESTWOOD GALLERY NYC.*
- С. 592. П. Ньюман и К. Уайт в Актерской студии. Нью-Йорк, 1955. *Foto © Roy Schatt. С любезного разрешения WESTWOOD GALLERY NYC.*
- С. 594. Актерская студия. Нью-Йорк, 44-я Вест Стрит, 432. *Foto автора.*
- С. 599. Т. Дейкарханова (Анфиса) и Ш. Найт (Ирина) во время репетиции «Трех сестер» А. П. Чехова. Театр Актерской студии, 1964. *Foto Peter Basch. Из фондов BRTD NYPL PA. С любезного разрешения Michele Basch.*
- С. 601. А. П. Чехов «Три сестры». Театр Актерской студии, 1964. Маша — К. Стенли. *Архив LSTFI. С любезного разрешения А. Страсберг.*
- С. 604. А. П. Чехов «Три сестры». Театр Актерской студии, 1965. Сцена из спектакля. *Архив LSTFI. С любезного разрешения А. Страсберг.*
- С. 612. Л. Страсберг. Рисунок А. Хиршфелда. 1976. *Из фондов BRTD NYPL PA. С любезного разрешения © The Al Hirschfeld Foundation. www.AlHirschfeldFoundation.org.*
- С. 621. Л. Страсберг ведет упражнение на релаксацию. Институт Страсберга, 1976. *Архив LSTFI. С любезного разрешения А. Страсберг.*
- С. 623. Л. Страсберг ведет упражнение на релаксацию. Институт Страсберга, 1976. *Архив LSTFI. С любезного разрешения А. Страсберг.*
- С. 623. Л. Страсберг ведет упражнение на релаксацию. Институт Страсберга, 1976. *Архив LSTFI. С любезного разрешения А. Страсберг.*
- С. 632. Знаменитые соперники: Страсберг vs Казан. Рисунок А. Хиршфелда 1963 года, когда Э. Казан стал руководителем Линкольн-центра, а Страсберг открыл Театр Актерской студии. *Из журнала “Show”, июль 1963. С любезного разрешения © The Al Hirschfeld Foundation. www.AlHirschfeldFoundation.org.*
- С. 640. Л. Страсберг. Рисунок А. Хиршфелда. 1978. *Архив LSTFI. С любезного разрешения А. Страсберг и © The Al Hirschfeld Foundation. www.AlHirschfeldFoundation.org.*
- С. 648. Л. Страсберг. 1970-е. *Архив LSTFI. С любезного разрешения А. Страсберг.*
- С. 648. Л. Страсберг. 1970-е. *Архив LSTFI. С любезного разрешения А. Страсберг.*
- С. 648. Л. Страсберг. 1970-е. *Архив LSTFI. С любезного разрешения А. Страсберг.*
- С. 654. Л. Страсберг с рисунком А. Хиршфелда [1978]. *Архив LSTFI. С любезного разрешения А. Страсберг и © The Al Hirschfeld Foundation. www.AlHirschfeldFoundation.org.*

- С. 660. Ли Страсберг на занятиях в Институте Страсберга. 1970-е. *Архив LSTFI. С любезного разрешения А. Страсберг.*
- С. 661. Ли Страсберг на занятиях в Институте Страсберга. 1970-е. *Архив LSTFI. С любезного разрешения А. Страсберг.*
- С. 670. Л. Страсберг. 1970-е. *Архив LSTFI. С любезного разрешения А. Страсберг.*
- С. 676. Ли Страсберг перед началом занятия в Институте Страсберга. 1970-е. *Архив LSTFI. С любезного разрешения А. Страсберг.*
- С. 685. Л. Страсберг ведет семинар по Методу. Бохум, Германия, 1978. *Архив LSTFI. С любезного разрешения А. Страсберг.*
- С. 688. Л. Страсберг ведет семинар по Методу. Бохум, Германия, 1978. *Архив LSTFI. С любезного разрешения А. Страсберг.*
- С. 688. Л. Страсберг ведет семинар по Методу. Бохум, Германия, 1978. *Архив LSTFI. С любезного разрешения А. Страсберг.*
- С. 688. Л. Страсберг ведет семинар по Методу. Бохум, Германия, 1978. *Архив LSTFI. С любезного разрешения А. Страсберг.*
- С. 689. Л. Страсберг ведет семинар по Методу. Бохум, Германия, 1978. *Архив LSTFI. С любезного разрешения А. Страсберг.*
- С. 689. Л. Страсберг ведет семинар по Методу. Бохум, Германия, 1978. *Архив LSTFI. С любезного разрешения А. Страсберг.*
- С. 689. Л. Страсберг ведет семинар по Методу. Бохум, Германия, 1978. *Архив LSTFI. С любезного разрешения А. Страсберг.*
- С. 692. Л. Страсберг проводит упражнение на эмоциональную память с А. Страсберг. Бохум, Германия, 1978. Серия фотографий. *Архив LSTFI. С любезного разрешения А. Страсберг.*
- С. 702. Л. Страсберг разбирает актерский показ. Актерская студия, 1970-е. *Архив LSTFI. С любезного разрешения А. Страсберг.*
- С. 718. К. С. Станиславский. [1934]. *Архив МХАТ.*
- С. 719. Л. Страсберг. [1978]. *Архив LSTFI. С любезного разрешения А. Страсберг.*
- С. 730. Студенты Института театра и кино Ли Страсберга перед зданием на проезде Страсберга, 115. Нью-Йорк, 2009. *Фото из брошюры LSTFI. Архив LSTFI. С любезного разрешения А. Страсберг.*
- С. 732. Л. Страсберг выступает на торжественном вечере, посвященном 100-летию К. С. Станиславского. МХАТ, 17 января 1963. *Фото В. Егорова и А. Конькова. Музей МХАТ.*
- С. 736. Проезд Страсберга, на котором находится Институт театра и кино Ли Страсберга. Дорожный указатель на углу с Юнион Сквейр, Нью-Йорк. *Фото автора.*
- С. 739. Афиша конференции, посвященной 150-летию К. С. Станиславского. Институт Ли Страсберга, Нью-Йорк, 2013.

В оформлении шмуцтитолов книги использованы следующие фотографии:

С. 18–19. Торжественный вечер, посвященный 30-летию Московского Художественного театра. МХАТ, 27 октября 1928. *Музей МХТ.*

С. 46–47. Студийцы Первой студии МХТ вместе с А. М. Горьким после спектакля «Праздник мира». 13 февраля 1914. Стоят: Л. И. Дейкун, М. А. Чехов, А. И. Попова, С. Г. Бирман, Р. В. Болеславский, Л. А. Сулержицкий, А. Д. Дикий, Н. Ф. Колин, Г. М. Хмара, Б. М. Сушкевич. Сидят: М. А. Успенская, М. Ф. Андреева, В. В. Соловьева, С. В. Гиацинтова, В. Л. Мчедлов, М. Горький, Е. Б. Вахтангов, Ф. В. Шевченко. *Музей МХАТ.* (См. также с. 63.)

К. С. Станиславский. 1918. *Музей МХАТ.* (См. также с. 94.)

Ричард Болеславский. 1912. *Фото К. А. Фишера. Открытка. Из фондов СПбГМТиМИ.* (См. также с. 137.)

С. 180–181. Спектакль Р. Болеславского «Король-бродяга» Р. Фримла. Театр “Winter Garden”, Лондон, 1927. Сцена «Песня бродяга». Слева у стола Король Луи XI — Г. Сейнтсбери, в центре Вийон — Д. Олдхэм. *Play Pictorial. Из фондов BRTD NYPL PA.* (См. также с. 302.)

Р. Болеславский — режиссер киностудии “MGM”, 1932. (См. также с. 356.)

С. 368–369. Основатели театра «Груп». Брукфилд, 1931. Сидят на лестнице (снизу по часовой стрелке): Дж. Э. Бромберг, Л. Леверетт, С. Фенингстон, Г. Клёрман, Ф. Бранд. Стоят на траве: слева от лестницы — Ф. Робинсон, К. Одетс, П. Миллер, М. Карновски, М. Моррис, С. Адлер; справа от лестницы — К. Виленчик, Ф. Форд, У. Кой, Г. Крабер. На веранде: слева — М. Баркер, А. Уокер, Д. Паттен, С. Майснер, Ф. Тоун, Ч. Кроуфорд; в центре — Р. Льюис, В. Фармер, Г. Мейнард, Л. Страсберг; справа — Р. Нельсон, У. Чалли, Ю. Стоддарт, А. Смит, Г. Рагнер. *Из фондов BRTD NYPL PA.* (См. также с. 407.)

К. С. Станиславский. 1930-е. *Музей МХАТ.*

Ли Страсберг. [1934–1936]. *Архив LSTFI. С любезного разрешения А. Страсберг.* (См. также с. 540.)

С. 604–605. Сессия в Актерской студии. В центре Л. Страсберг, в третьем ряду слева М. Монро. Нью-Йорк, 1956. *Фото © Roy Schatt. С любезного разрешения WESTWOOD GALLERY NYC.*

Л. Страсберг. 1970-е. *Архив LSTFI. С любезного разрешения А. Страсберг.* (См. также с. 644.)

С. 718–719. Угол Юнион Сквейр и проезда Страсберга, на котором находится Институт театра и кино Ли Страсберга, Нью-Йорк. *Фото автора.*

С. 742. Книжные полки в квартире Ли и Анны Страсберг. *Фото автора.*

Указатель имен¹

А

- Абботт Дж. (George Abbott) 387, 762
Авива (Aviva) 586, 767
Адамс С. (Cindy Adams) 36, 611
Адашев А. И. 61, 95, 105
Адлер Л. (Luther Adler) 372, 397, 398, 409, 426, 432, 433, 435, 436, 438, 439, 471, 475, 550, 556, 557, 559, 563, 579, 598, 610, 620, 705, 763, 767, 769
Адлер М. (Mortimer Adler) 224
Адлер С. (Stella Adler) 23, 25, 32, 37, 38, 39, 43, 52, 211, 243, 254, 261, 263, 288, 333, 336, 366, 367, 372, 374, 397, 405, 407–409, 411–413, 415, 425, 429, 431–438, 449, 454–458, 461, 468, 472, 475–477, 480, 481, 486–497, 514, 532, 533, 535–538, 540–545, 548, 552, 555–557, 561, 576, 579, 581, 588, 663, 673, 704, 710, 724, 727, 735, 736, 764
Адлер Я. (Jacob Adler) 243, 372, 491, 494
Адомьян Л. (Lan Adomian) 767
Айзакс Э. (Edith J. R. Isaacs) 357
Акимов Н. П. 571
Акопджанян Р. 32
Александр К. (Katharine Alexander) 757
Александр Т. (Tad Alexander) 322, 757
Александр Ф. М. (Frederick Matthias Alexander) 624, 625, 712
Алексеев В. С. 210
Алексеев И. К. 78, 173
Аленев 175
Аллан Э. (Elizabeth Allan) 757
Аллегри О. К. 147, 749
Аллен В. (Woody Allen) 13
Аллен К. (Kate Allen) 574
Аллен Э. (Edward Alleyn) 616
Алонсо А. (Alicia Alonso) 265
Алперс Б. В. 463
Алферова Л. Д. 15
Альбенис И. (Isaac Albéniz) 281
Альтман Н. И. 394
Амфитеатров А. В. 148
Андерсен Дж. (John Anderson) 271
Андерсон Дж. (Judith Anderson) 42
Андерсон М. (Maxwell Anderson) 389, 402, 424, 426, 427–429, 470, 763
Андерсон Р. (Robert Anderson) 593
Андерсон-Иванцова Е. Ю. (Elizaveta Anderson-Ivantzoff) 223, 265, 266, 268, 281, 283, 753
Андреев А. В. 747
Андреев Л. Н. 74, 102, 212, 745, 763
Андреева М. Ф. 63, 147, 149
Аннабелла (Сюзанна Ж. Шарпантье) (Annabella, Suzanne G. Charpentier) 765
Ан-ский С. (S. Ansky) 95, 763
Антин Дж. (Joel Antin) 383
Аппиа А. (Adolphe Appia) 273, 275, 384
Арапов А. А. 266
Ардри Р. (Robert Ardrey) 577, 579
Аристотель (Aristotle) 260
Армстонг У. С. (Will Steven Armstrong) 767
Арнольд С. (Seth Arnold) 584
Аронсон Б. (Boris Aronson) 185, 274, 277, 583, 765–767
Артемьева Е. А. 32, 137, 237, 285, 301, 652
Арто А. (Antonin Artaud) 171, 618, 633
Асланов Н. П. 173, 175
Астаров А. С. 166
Астер Н. (Nils Asther) 757
Астрова М. М. 214
Аткинсон Б. (Brooks Atkinson) 42, 186, 270, 303, 305, 306, 395, 418, 419, 424, 598
Аткинсон У. (William Atkinson) (см. Рамачарака) 79, 86
Ауэрбах Дж. (George Auerbach) 243, 261, 263
Афиногенов А. Н. 485
Ахматова А. А. 15
Аяров А. Г. 106
Аяров С. 755
- ## Б
- Б. Денехи (Brian Dennehy) 768
Бабель И. Э. 375, 376
Бадмаев П. А. 78
Баер Х. (Helen Baer) 490
Баженова В. Г. 701
Байрон Дж. Г. (George Gordon Byron) 657
Байрон У. (Walter Byron) 756
Бакланова О. Н. (Olga Baklanova) 747, 756
Баксли Б. (Barbara Baxley) 598, 767
Бакст Л. Н. (Leon Bakst) 173, 174, 175, 184, 265, 750
Бакстер А. (Alan Baxter) 431, 475
Бакстер Э. (Anne Baxter) 233
Бакшеев П. А. 120
Балдридж С. Л. (Cyrus Leroy Baldridge) 363

¹ В указатель не включены имена К. С. Станиславского, Р. В. Болеславского и Л. Страсберга, а также имена, входящие в состав библиографических описаний.

- Балиев Н. Ф. (Nikita Balueff) 150, 187, 199, 229, 745
Банкрофт Э. (Anne Bancroft) 598
Банкхед Т. (Tallulah Bankhead) 583, 585, 588, 765
Барба Э. (Eugenio Barba) 715
Барбер Ф. (Philip Barber) 428, 431
Барбой Ю. М. 15, 49
Баркер М. (Margaret Barker) 43, 403, 405, 407, 409–413, 415, 429, 431, 442, 449, 460, 465, 466, 472, 475, 544, 547, 552, 565, 577
Барри Дж. М. (James Matthew Barrie) 587, 766
Барри Ф. (Philip Barry) 185, 277, 373, 405
Барримор Дж. (John Barrymore) 24, 185, 197, 198, 199, 273, 300, 320, 322, 332, 372, 379, 757
Барримор Л. (Lionel Barrymore) 185, 320, 322, 757
Барримор Э. (Ethel Barrymore) 185, 190, 199, 320, 322, 757
Барро Ж.-Л. (Jean-Louis Barrault) 595
Баррой М. (Michael Barroy) 326
Бартер Н. (Nicholas Barter) 17
Бартон В. (Wilhelmina Barton-Craber) 431, 544
Бартоу А. (Arthur Bartow) 39, 738
Бартошевич А. В. 15
Бати Г. (Gaston Baty) 279
Баум В. (Vicky Baum) 583, 765
Бачелис Т. И. 60, 67, 88
Беганьски В. (Wiktor Bieganski) 164
Бей Г. (Howard Bay) 765, 766
Бейкер Дж. П. (George Pierce Baker) 223, 255, 405, 546
Бел Геддес Н. (Norman Bel Geddes) 185, 192, 223, 275, 292, 422, 748, 751
Беласко Д. (David Belasco) 185, 187–189, 196, 197, 198, 203, 204, 207, 273, 354, 446
Белфонте Г. (Harry Belafonte) 588
Белина А. (Anna Belina) 168, 170, 756
Бельская-Чалеева Е. И. 755
Бен-Ами (Ширин) Я. (Jacob Ben-Ami) 176, 190, 201, 371, 373, 374, 382, 618
Бенедетти Ж. (Jean Benedetti) 16, 41, 43, 344
Бенелли С. (Sem Benelli) 147–152
Беннетт К. (Constance Bennett) 756
Бенуа А. Н. 74, 91, 147, 152, 184, 746
Бергер Х. (Henning Berger) 121–123, 159, 160, 161, 747–749
Бергман И. (Ernst Ingmar Bergman) 358
Бергхоф Г. (Herbert Berghof) 595, 605
Бёрджесс Г. (Grover Burgess) 239, 241, 242, 249, 250, 261, 263, 264, 366, 420, 475
Березкин В. И. 275
Бёркли Б. (Busby Berkeley) 243, 752
Бёркли М. (Martin Berkeley) 764
Бернар Ж. Ж. (Jean-Jacques Bernard) 272, 274–276, 753
Бернер О. (Oscar Berner) 224
Бёрнет Д. (Dana Burnet) 387, 762
Бёрнс Дж. (George Burns) 768
Берсенева И. Н. 62, 165
Бёрстин Э. (Ellen Burstyn) 595, 605
Бертенсон С. Л. (Sergei Bertenson) 177, 191, 208
Беспалова Е. Р. 16
Бесье Р. (Rudolf Besier) 404
Беттис В. (Valerie Bettis) 767
Бетховен Л. ван (Ludwig van Beethoven) 443, 463, 473, 642
Бехтерев В. М. 660
Биберман Г. (Herbert Biberman) 387, 397, 399, 400, 477, 762
Бигеллоу Э. (Elizabeth Bigelow) 312
Бири У. (Wallace Beery) 758
Бирман С. Г. 14, 32, 40, 62, 63, 111, 112, 115, 133–136, 139–141, 143, 146, 325
Бирш П. (Patricia Birsh) 586
Битон Л. (Lorna Beaton) 471
Битти У. (Warren Beatty) 243
Бланк Л. Д. (L. Daniel Blank) 766
Блэкмер С. (Sidney Blackmer) 190
Блицштейн (Marc Blitzstein) 571
Блок А. А. 58, 108, 147–149, 380, 636–638
Блонский П. П. 663, 664, 710
Блэр Р. (Rhonda Blair) 333, 336
Блюменталь-Тамарина М. М. 106
Богарт П. (Paul Bogart) 601, 604, 769
Богарт Э. (Anne Bogart) 590
Богданов И. А. 15
Богданов Р. (Rose Bogdanoff) 767
Богданович А. В. 210
Богомолов К. Ю. 725
Боза-Степински Л. (Leonard Boncza-Stepinski) 756
Бокова В. М. 324
Бокшанская О. С. 32, 188
Болдуин А. (Alexander «Алекс» Baldwin) 26, 595
Болдуин Дж. (James Baldwin) 593, 596, 601
Болеславская Н. В. (Natasha Boleslavsky) 104, 140, 314, 755
Болеславский Я. (Jan Boleslavsky) 314
Болком У. (William Bolcom) 596
Болтин В. П. 754
Бондырев А. П. 109, 111, 112, 115, 120, 754, 755
Бонен Р. (Roman «Bud» Bohnen) 43, 545, 549, 556, 705, 707, 708, 709
Борео Э. (Emil Boreo) 584
Боровски М. (Marvin Borowsky) 769
Боттичелли С. (Sandro Botticelli) 350, 351
Боулз П. (Paul Bowles) 766
Бозм Д. (David Boehm) 314, 753
Брэйди У. (William A. Brady) 193
Брайс Ф. (Fanny Brice) 437
Брак Ж. (Georges Braque) 434
Бранд М. (Millen Brand) 765
Бранд Ф. (Phoebe Brand) 405, 407, 409–411, 420, 442–444, 449, 463, 475, 551, 556, 557, 559, 561, 565, 578, 579, 704

- Брандо Дж. (Jocelyn Brando) 767
 Брандо М. (Marlon Brando) 25, 243, 588, 595–598, 605, 656, 768
 Браницкий Н. Н. 755
 Браун Дж. М. (John Mason Brown) 252, 277, 361, 419
 Браун Е. (Eugene Braun) 244
 Браун М. (Morton Brown) 247, 252
 Брэйер Б. (Bessie Breuer) 594
 Бреннан У. (Walter Brennan) 758
 Brent Дж. (George Brent) 758
 Брест М. (Martin Brest) 768
 Брехт Б. (Bertolt Brecht) 422, 564, 565, 567, 582, 618, 634, 726
 Бромберг Дж. Э. (Joe Edward Bromberg) 405, 407, 417, 420, 426, 428–430, 444, 445, 447, 450–452, 461, 470, 473–475, 545, 546, 548, 549, 551, 556, 557, 559, 562, 576, 766
 Бромлей Н. Н. 130, 131, 133, 325, 747
 Бронишувна С. (Seweryna Broniszowna) 162
 Брук П. (Peter Brook) 725
 Брунинг А. (Albert Bruning) 397
 Брустин Р. (Robert Brustein) 39, 728, 729
 Брылиньски С. (Stanislaw Brylinski) 159, 164
 Брэиди Э. (Alice Brady) 757, 758
 Брюс В. (Virginia Bruce) 758
 Брюс Л. (Lenny Bruce) 228
 Буайе Ш. (Charles Boyer) 320, 758
 Будда (Buddha) 352
 Буденный С. М. 164
 Булгаков Л. Н. 62, 112, 113, 115, 201, 214, 399, 405, 418, 426
 Булгаков М. А. 17, 91
 Булгакова В. П. 214, 399
 Бурджалов Г. С. 745
 Бурман А. (Anatole Bourman) 750
 Бурькин А. А. 32
 Бут Э. (Edwin Booth) 202, 291
 Буткевич М. М. 22
 Бутрова Т. В. 32, 611, 617
 Бэнкрофт Э. (Anne Bancroft) 25, 595
 Бэррат У. (Watson Barratt) 764
 Бюклинг Л. (Liisa Byckling) 674
 Бюхнер Г. (Georg Büchner) 258, 259
- В**
 Вайль К. (Kurt Weill) 567–575, 581, 764
 Валентино Р. (Rudolph Valentino) 200
 Вампилов А. В. 17
 Ван Гог В. (Vincent van Gogh) 633
 Ван Дейк А. (Anthony van Dyck) 350, 351
 Ван Дейк У. С. (W. S. Van Dyke) 758
 Ванцетти Б. (Bartolomeo Vanzetti) 470
 Варгин В. В. 65
 Варфильд (Уорфилд) Д. (David Warfield) 197, 203
 Васильев А. А. 22, 32
 Василькова А. 755
 Вахтангов Е. Б. 13, 14, 24, 39–41, 48, 61–63, 66, 75, 76, 79, 80, 94–98, 105–107, 112, 121–123, 133, 135, 137–139, 141, 143–147, 177, 194, 207, 213, 287, 335, 386, 390, 394, 395, 436, 458, 462, 463, 477, 481, 482, 484–486, 496, 502, 503, 543, 550, 560, 582, 618, 669, 712, 716, 719, 740, 746, 747, 756
 Вахтангова Н. М. 481
 Вейнберг П. И. 126
 Вейсбрем П. К. 152
 Велез Л. (Lupe Velez) 757
 Венгерко А. (Aleksander Węgiecko) 159
 Верона С. (Stephen Verona) 768
 Вертгейм М. (Maurice Wertheim) 391
 Вийон Ф. (François Villon) 299
 Вилар Ж. (Jean Vilar) 726
 Виленчик К. (Clement Wilenchick) 366, 405, 407, 475, 752
 Винеберг С. (Steve Vineberg) 37
 Виноградская И. Н. 40
 Виньяр Д. (Diana Wynyard) 757
 Вишневский А. Л. 191, 199, 748
 Вишневский В. Е. 754
 Войт Й. (Jon Voight) 595
 Волк-Крачковская 754
 Волков Н. Д. 463
 Волков С. В. 16
 Волкова О. В. 17
 Волконский С. М. 91, 108, 325
 Волмёллер К. (Karl Vollmoeller) 292–297, 748, 751
 Володин А. М. 733
 Волькенштейн В. М. 118–120, 503, 504, 748
 Вордсворт Д. (Dorothy Wordsworth) 656
 Вордсворт У. (William Wordsworth) 656
 Ворфилд Д. (см. Варфильд (Уорфилд) Д.) 190
 Вуд П. (Peggy Wood) 176
 Вудворд Дж. (Joanne Woodward) 595, 596
 Вудворд Х. (Helen Woodward) 324
 Вудхаус П. Г. (Pelham Grenville Wodehouse) 301, 753
 Вуллкотт А. (Alexander Woollcott) 186, 298, 312
 Вулф Т. (Thomas Wolfe) 405
 Высьянский С. (Stanislaw Wyspiański) 161, 217
 Вэйнскотт Р. (Ronald H. Wainscott) 42
- Г**
 Габриел Г. (Gilbert W. Gabriel) 419
 Гаврилова Л. В. 15
 Газзара Б. (Ben Gazzara) 593, 595, 596, 598
 Гайдаров В. Г. 171, 172, 755
 Гайдебуров П. П. 106
 Гайе Б. (Barbara Gaye) 586
 Галендеев В. Н. 15, 53, 77, 513, 524
 Гамсун К. (Knut Hamsun) 48, 103, 264, 745, 752
 Гарбо Г. (Greta Garbo) 24, 228, 320, 321, 758
 Гардин В. Р. 105, 754
 Гарин Э. П. 479
 Гарлицкий В. А. 754
 Гартман Э. фон (Eduard von Hartmann) 85, 86
 Гарфейн Д. (Jack Garfein) 592

- Гарфилд Дж. (Jules (John) Garfield) 37, 409, 457, 471, 476, 545, 556, 557, 575, 578, 585–587, 596, 766, 767
 Гасински Э. (Edmund Gasiński) 756
 Гаспер Р. (Raymond Gasper) 37, 466
 Гауптман Г. (Gerhart Hauptmann) 137–139, 141, 145, 243, 389, 746
 Гаццо М. (Michael Gazzo) 593
 Гейбл К. (Clark Gable) 24, 320, 321, 452, 757, 758, 767
 Гейерманс Г. (Herman Heijermans, Hermann Heijermans) 66, 105, 106, 109, 110, 111, 113, 115, 116, 212, 394, 746, 748, 762
 Гейнз Р. (Richard Gaines) 282
 Гейрот А. А. 747, 754
 Генслер Л. Е. (Lewis E. Gensler) 765
 Герахти К. (Carmelita Geraghty) 756
 Германова М. Н. 150, 173, 195, 279, 281–283, 330
 Гертнер Палмедо Л. (Lillian Gaertner Palmedo) 252, 253, 286, 752
 Герфорд Б. (Beatrice Herford) 190
 Гершвин Дж. (George Gershwin) 223, 390, 589
 Гест М. (Morris Gest) 176, 183, 187, 191, 198, 199, 298, 505
 Гёте И. В. (Johann Wolfgang von Goethe) 184, 595
 Гзовская О. В. 74, 92, 93, 104, 638, 754
 Гиацинтова С. В. 14, 32, 40, 62, 63, 93, 94, 106, 107, 109, 110, 112, 115, 120, 126, 127–129, 132, 136, 138, 139, 141–143, 153, 178, 224, 226, 228
 Гибсон У. (William Gibson) 200
 Гилберт У. Ш. (William Schwenck Gilbert) 410
 Гилд Н. (Nancy Guild) 769
 Гилмор М. (Margaret “Margalo” Gillmore) 176
 Гинкас К. М. 725
 Гиннесс А. (Alec Guinness) 361
 Гиппиус С. В. 27, 152
 Гиппократ (Hippocrates) 443, 541, 657
 Гительман Л. И. 15
 Гитри Т. (Tyronne Guthrie) 454
 Гиш Л. Д. (Lillian D. Gish) 478
 Гладышева К. А. 31, 41
 Гласпелл С. (Susan Glaspell) 212
 Глейзер Б. (Benjamin Glazer) 583, 765
 Глинн К. (Carlin Glynn) 605
 Говард Л. (Leslie Howard) 555
 Говард С. (Sidney Howard) 277, 291, 325, 372, 402
 Годвин С. (Samuel Goldwyn) 325
 Годден Р. (Rumer Godden) 766
 Гойя Ф. (Francisco Goya) 384, 466
 Голден Дж. (John Golden) 762
 Головин А. Я. 184
 Гольдони К. (Carlo Goldoni) 102, 103, 182, 195, 212, 217, 326, 746
 Гончарова Н. С. 266
 Гордин Я. М. 372
 Гордон М. (Marc Gordon) 36
 Гордон М. (Mel Gordon) 16, 38, 214, 234, 409, 466, 490, 705
 Гордон Р. (Robert H. Gordon) 260
 Гордон Р. (Ruth Gordon) 735, 768
 Горелик М. (Mordecai “Max” Gorelik) 185, 211, 274, 387, 389, 422, 424, 425, 428, 434, 439, 445, 446, 761, 763, 764
 Горский А. А. 265
 Горчаков Н. М. 40, 146
 Горький А. М. 56, 63, 102, 147, 482, 636, 638, 733, 748
 Готовцев В. В. 62, 128, 131, 747, 754, 755
 Готорн Н. (Nathaniel Hawthorne) 215, 249, 250, 289, 751
 Гоулман Д. (Daniel Jay Goleman) 674
 Гоулэнд Д. (Jobyna Gowland) 190
 Гофмансталь Г. фон (Hugo von Hofmannsthal) 393, 394, 762
 Грабовски В. (Wladyslaw Grabowski) 157, 158, 168, 170, 756
 Гранадос Э. (Enrique C. Granados) 281
 Грант Л. (Lee Grant) 605
 Грассо Дж. (Giovanni Grasso) 372, 374–376, 618
 Грачева Л. В. 626
 Грей К. (Clifford Grey) 301, 753
 Грей П. (Paul Gray) 38
 Грей Ф. (Franklin Gray) 584
 Гремиславский И. Я. 165, 746, 748
 Гренвилл-Баркер Х. (Harley Granville-Barker) 183, 203, 269, 273, 752
 Грешем Э. (Elizabeth Gresham) 235–237
 Грин Д. (Denis Green) 766
 Грин П. (Paul Green) 277, 402, 410, 412–417, 426, 460, 567–570, 572–575, 581, 763, 764, 767
 Гриффит Д. (David Griffith) 583
 Гриффит Э. (Edward H. Griffith) 756
 Громов В. А. 128, 129
 Громова Е. А. 659, 664
 Гросс Г. (Georg Grosz) 468, 470, 474
 Гротовский Е. (Jerzy Grotowski) 22, 69, 618, 633, 715, 718, 737
 Грэм М. (Martha Graham) 243, 268, 474
 Гувер Г. К. (Herbert C. Hoover) 371, 464
 Гудков М. М. 17
 Гудман Дж. Э. (Jules Eckert Goodman) 583, 584, 764
 Гудман Э. (Eckert Goodman) 764
 Гуревич Л. Я. 504, 505, 507, 508, 517
 Гюго В. (Victor Hugo) 159, 160, 320, 749
 Д
 Д’Аннунцио Г. (Gabriele D’Annunzio) 217, 747
 Давыдов В. Н. 106
 Давыдова М. Ю. 725
 Даггет У. (Winsdor P. Dagget) 223
 Даль В. И. 635
 Дамазио А. (Antonio Damasio) 674
 Данауэй Ф. (Faye Dunaway) 595
 Даниелл Г. (Henry Daniell) 756
 Даниэлс Б. (Bebe Daniels) 200
 Данн И. (Irene Dunne) 758

- Даннок М. (Mildred Dunnock) 586
- Данте Алигьери (Dante Alighieri) 275
- Дарлей Ф. О. К. (Felix Octavius Carr Darley) 249, 250, 751
- Де Милль С. Б. (Cecil B. DeMille) 583
- Де Ниро Р. (Robert De Niro) 25, 28, 243, 595, 735, 767, 768
- Дебюсси К. (Claude Debussy) 154
- Дейкарханова Т. Х. (Tamara Daykarhanova) 214, 228, 598, 599, 602, 769
- Дейкун Л. И. 63, 107, 109, 110, 112, 113, 115, 116, 130–132, 139, 141, 325, 747, 755
- Дейли А. (Augustine Daly) 291
- Дейн К. (Clemence Dane) 259, 260, 353, 752
- Демидов Н. В. 22, 61, 78, 89, 90, 210, 491, 495, 497, 513, 520, 521, 540, 637, 663, 714, 737
- Деннис С. (Sandy Dennis) 602, 769
- Дессоф М. (Margarete Dessoiff) 223
- Джаффи Д. (David B. Jaffe) 17
- Джеймс А. Г. (Agnes Hamilton James) 243, 251, 752
- Джеймс У. (William James) 618, 663
- Дженни Р. (Russell Janney) 258, 262, 291, 292, 299–301, 303, 313, 330, 751, 752
- Джефферсон Дж. (Joseph Jefferson) 202, 291, 337
- Джойс Дж. (James Joyce) 388
- Джоли А. (Angelina Jolie) 26
- Джолсон А. (Al Jolson) 186
- Джонс Р. Э. (Robert Edmond Jones) 185, 192, 196, 205, 223, 258, 272–277, 286, 313, 379, 383, 390, 422, 426, 428, 478, 546, 583, 750, 753, 763, 765
- Джонсон Б. (Ben Jonson) 254
- Джонсон В. (Wini Johnson) 587
- Джонстон А. Х. (Anna Hill Johnstone) 767
- Джонстон К. (Keith Johnstone) 642
- Джордж Г. (Gladys George) 758
- Джордж И. (Yvonne George) 190
- Джотто ди Бондоне (Giotto di Bondone) 384, 466
- Джуисон Н. (Norman Jewison) 768
- Дзеффирелли Ф. (Franco Zeffirelli) 598
- Диггз Д. (Dudley Digges) 390
- Дидро Д. (Denis Diderot) 34, 67, 330
- Дикий А. Д. 14, 32, 40, 62, 63, 66, 68, 69, 93, 107, 112, 113, 116, 117, 126, 130, 133, 136, 532, 636, 638
- Диккенс Ч. (Charles Dickens) 220, 749
- Димсдейл Г. (Howard Dimsdale) 769
- Дин Дж. (James Dean) 25, 595, 605
- Дитрих М. (Marlene Dietrich) 24, 316, 320, 322, 323, 583, 758
- Диффен Р. (Ray Diffen) 767
- Дмитревская Л. И. 109
- Днепров М. И. 174
- Добини П. (Peter Daubeny) 602
- Добужинский М. В. 147, 148, 184, 426, 744, 746
- Додин Л. А. 15, 22, 27, 512, 527, 639, 701, 711, 718
- Доил Т. (Timothy Doyle) 16
- Донаньи Э. (Ernst von Dohnányi) 753
- Донахью Ф. (Frederick Donaghey) 193
- Доницетти Г. (Domenico Gaetano Maria Donizetti) 520
- Достоевский Ф. М. 82, 87, 89, 206, 744, 746
- Драбик В. (Wincenty Drabik) 153, 155, 747–749
- Драйзер Т. (Theodore Dreiser) 564, 567
- Дрейер К. Т. (Carl Theodor Dreyer) 171, 172, 755
- Друри-Болеславски Н. (Norma Drury Boleslavsky) 314
- Дуван-Торцов И. Э. (J. N. Douvan-Tarzew/I. E. Davan-Torzoff) 171, 172, 755
- Дуглас М. (Melvyn Douglas) 758
- Дузе Э. (Eleonora Duse) 183, 201, 276, 372, 377, 378, 382, 618
- Дунаевский А. Л. 33
- Дуниновна Л. (Laura Duninówna (Dunin-Osmólska)) 756
- Дункан А. (Isadora Duncan) 536
- Дуранте Дж. (Jimmy Durante) 757
- Дурасова М. А. 62
- Дыбовский В. В. 31, 504, 508, 511, 530
- Дэвис Б. (Blevins Davis) 766
- Дэвис М. (Marion Davies) 757
- Дю Понт П. (Paul Du Pont) 764–766
- Дюваль Р. (Robert Duvall) 767, 768
- Дюма А. (Alexandre Dumas, père) 301, 478, 753
- Дюма А. (сын) (Alexandre Dumas, fils) 212, 478
- Дюшамп (Дюшан) М. (Marcel Duchamp) 388
- Дягилев С. П. 184
- Е**
- Евреинов Н. Н. 68, 389, 761
- Егоров В. Е. 745
- Ершов В. Л. 177
- Есенин С. А. 15
- Ефремов О. Н. 718, 733
- Ефремова М. А. 115, 140
- Ж**
- Жак-Далькроз Э. (Emile Jaques-Dalcroze) 222, 223
- Жаров М. И. 754
- Желлендре Г. (Herbert Victor Gellendré) 260, 288
- Жилет У. (William Gillette) 203
- Жилинский А. М. 36, 62, 166, 214, 325, 670
- Жолдак А. В. 725
- Жюве Л. (Louis Jouvet) 269–271
- З**
- Завадский Ю. А. 532
- Загаров А. Л. 745
- Захава Б. Е. 40, 121, 463, 528
- Захаров М. А. 57, 453
- Зеланд Д. А. 755
- Зелински Ю. (Jozef Zielinski) 162
- Зиндел П. (Paul Zindel) 593

Зон Б. В. 27, 356, 357, 491, 494,
513, 517, 523, 532, 639, 680,
710

Зудерман Г. (Hermann
Sudermann) 382

И

Ибсен Г. (Henrik Johan Ibsen) 71,
73, 94, 102, 187, 212, 217, 377,
389, 489, 555, 576, 585, 586,
745, 767

Иванов В. В. 16, 77, 325

Иванова М. С. 32

Иванов-Гай А. И. 754

Иггс Дж. (Jeanne Eagels) 185,
371

Ильин Е. П. 659, 662

Ильин М. А. 15

Ильинский И. В. 479

Индж У. (William Inge) 593

Ирвинг В. (Washington Irving)
337

Ирвинг Г. (Henry Irving) 196, 316

Исти Э. (Edward Easty) 39

Итон У. (Walter P. Eaton) 42

Й

Йейтс У. Б. (William Butler Yeats)
217, 220, 221, 750

Йогананда П. (Paramahansa
Yogananda) 228

Йоханссон С. (Scarlett Johansson)
26

К

Казан Э. (Elia Kazan) 33, 36, 409,
410, 431, 442, 448, 458, 459,
463, 466, 472–475, 554, 560,
561, 576, 577, 579, 588, 589,
593, 594, 596, 632, 724

Кайзер Г. (Georg Kaiser) 184

Калвер Л. (Louis Calvert) 203

Калло Ж. (Jacques Callot) 281

Камгес Г. (Gretchen Comegys)
242, 248, 765

Камминг Д. (Dorothy Cumming)
315

Кандинский В. В. 657

Капоте Т. (Truman Capote) 228

Карабанова З. В. 755

Карабчевский Н. П. 614

Карле Р. (Richard Carle) 756

Карни А. (Art Carney) 768

Карнике Ш. М. (Sharon Marie
Carnicke) 16, 35, 38, 44, 84,
191, 626, 639, 712

Карновски М. (Morris Carnovsky)
36, 374, 389, 396, 405, 407,
409–413, 417, 418, 426–428,
431, 434, 435, 462, 470,
474–476, 556, 557, 559, 561,
563, 566, 574, 578, 579, 763

Карнс Р. (Roscoe Karns) 756

Карпаччо В. (Vittore Carpaccio)
384

Каррингтон Э. (Edward
Carrington) 176

Карсон Н. (Nat Karson) 764

Картер Л. (Leslie Carter) 203

Картер Х. (Huntley Carter) 383

Качалов В. И. 48, 66, 104, 165,
166, 191, 194, 199, 226, 325,
380, 381

Кедров М. Н. 22, 512, 513, 532,
713

Кей Д. (Danny Kaye) 768

Кейтл Х. (Harvey Keitel) 26, 595,
606

Келли П. (Paul Kelly) 587, 767

Кемпер М. Н. 754

Кёниг Дж. (John Koenig) 764

Кеньон Д. (Doris Kenyon) 200

Керенский А. Ф. 324

Кёртис Т. (Tony Curtis) 588

Кестлер Е. 755

Кинг Д. (Dennis King) 299, 300,
303

Кингсли С. (Sidney S. Kingsley)
211, 320, 440, 441–443, 447,
449–452, 457, 476, 484, 581,
764, 765

Кински Л. (Leonid Kinskey) 758

Кинтеро Х. (José Quintero) 25,
593, 596

Киреевская М. 754–756

Кириллов А. А. 76, 674

Кириллова Е. И. 15

Киркланд А. (Alexander Kirkland)
409, 442–445, 447–452, 457,
475, 547, 565, 583, 584, 764

Киришон В. М. 387, 397, 398, 400,
401, 762

Китон Б. (Buster Keaton) 203

Клайв К. (Colin Clive) 758

Кларк Б. (Barrett H. Clarck) 428

Клейман Ю. А. 42

Клер И. (Ina Claire) 203, 756

Клёрман Г. (Harold Clurman) 23,
25, 36, 39, 205, 206, 211, 258,
279, 327, 366, 367, 388, 389,
391, 392, 394–397, 399,
402–408, 411, 414, 416, 418,
420, 424, 425, 430–432, 438,
439, 453, 454, 457, 461, 466,
470, 473–476, 486–488, 520,
538, 539, 550, 552–554, 557–
560, 562–564, 574, 576–580,
582, 598, 617, 639, 761

Клитин С. С. 15

Клифт М. (Montgomery Clift) 25,
588, 595, 598, 602

Клодель П. (Paul Claudel) 187

Клю (Clew) 223

Кнебель М. О. 22, 92, 512–514,
532, 630, 631, 638, 641

Книппер-Чехова О. Л. 59, 66,
104, 165, 191, 195, 196, 199,
380, 489

Кобб Л. Дж. (Lee J. Cobb) 569,
578, 579, 583, 584, 765, 768

Кобурн Ч. (Charles Coburn) 314

Кобурн Э. (Helen Coburn) 243,
248–250, 255, 261

Козлов А. М. (Alexin Kosloff) 306,
752

Козловская Т. А. 12

Козлянинова Н. Н. 754–756

Кой У. (Walter Coy) 405, 407, 427,
428, 473, 475, 583, 764

Койранский А. А. (Alexander
Koiransky) 220, 223, 507, 750

Кокто Ж. (Jean Cocteau) 283, 388

Колин Н. Ф. (Nikolai Kolin) 63,
109, 115, 126, 127, 128, 140,
173, 174, 747, 750

Коллинс Р. (Russell Collins) 433,
475, 569, 572, 573, 575

Колман Р. (Ronald Colman) 758

Колум П. (Padraic Colum) 396,
763

Кольвиц К. (Kathe Kollwitz) 466

Кольридж С. Т. (Samuel T.
Coleridge) 657

Комаровская Н. Н. 149

Комиссаржевская В. Ф. 68, 106,
184, 293

Комиссаржевский Ф. Ф. 187,
188, 390, 500, 502, 517, 672,
727

- Компсон Б. (Betty Compson) 757
 Конвей К. (Curt Conway) 569
 Кондрашова Г. М. 10, 17
 Конкле Л. (Lincoln Konkle) 255
 Конфуций 352
 Коонен А. Г. 173
 Копланд А. (Aaron Copland) 428
 Копо Ж. (Jacques Copeau) 183, 206, 207, 223, 290, 318, 388, 392, 411, 486, 625, 763
 Коппола Ф. Ф. (Francis Ford Coppola) 734, 767, 768
 Корбин Дж. (John Corbin) 192
 Коренева Л. М. 191
 Коренева М. М. 42
 Корнелл К. (Katharine Cornell) 185, 300, 390, 402, 404, 414
 Королев В. Д. 109
 Корсаро Ф. (Frank Corsaro) 25, 593, 596, 605
 Кортлей У. (William Courtleigh) 317
 Корш Ф. А. 65, 106, 113
 Косматос Дж. П. (George P. Cosmatos) 768
 Костиган Дж. (James Costigan) 596
 Коуард Н. (Noel Coward) 437, 595
 Коул Т. (Toby Cole) 408
 Коунселл К. (Colin Counsell) 39
 Коуэл Дж. (Jane Cowl) 304, 305
 Кошевая Е. А. 15, 143
 Кошеверов А. С. 745
 Коэн Дж. М. (George M. Cohan) 182
 Коэн Л. (Lola Cohen) 16, 34, 617, 738
 Кояловичувна Б. (Bronisława Koałowiczówna) 157, 158, 168
 Крабер Г. (Gerrit "Tony" Kraber) 405, 407, 431, 463, 472, 473, 475
 Краевский В. (Wacław Krajewski) 36
 Крайн Дж. (Jeanne Crain) 768
 Кракауэр Р. У. (Richard W. Krakauer) 766
 Кракрафт Т. А. (Tom Adrian Cracraft) 764
 Краснер Д. (David Krasner) 16, 37, 38, 543, 729
 Красовский Ю. М. 15
 Кратч Дж. В. (Joseph Wood Krutch) 186, 457
 Крейн А. (Alan Crane) 247, 751
 Крейн В. (Victoria Krane) 16
 Кристи Г. В. 41, 49, 50, 73, 504, 509, 514, 515, 519
 Крозерс Р. (Rachel Crowthers) 250
 Кронеберг А. И. 614
 Кроуфорд Дж. (Joan Crawford) 323, 758
 Кроуфорд Ч. (Cheryl Crawford) 25, 36, 211, 389, 391, 397, 399, 402, 404–408, 418, 424, 430, 440, 446, 450, 473, 475, 479, 539, 541, 562, 568, 577, 580, 585, 588, 589, 762, 765–767
 Крэг Э. Г. (Edward Gordon Craig) 104, 165, 182, 249, 273, 275, 304, 306–312, 316, 319, 330, 371, 383, 384, 536, 582, 696, 745, 753
 Крюгер О. (Otto Kruger) 757
 Кузмин М. А. 147, 749
 Кузнецова М. Н. (Maria Kousnezoff) 173–176, 216, 265
 Кулеша М. (Marek Kulesza) 16, 36, 100, 101, 312
 Кулешов Л. В. 170
 Кулидж-мл. Дж. К. (John Calvin Coolidge, Jr.) 190, 371, 529
 Куликова И. Н. 31
 Кулиш А. П. 15
 Кулябин Т. А. 725
 Купер Г. (John Calvin Coolidge, Jr.) 757
 Купер Дж. (Jackie Cooper) 758
 Купер Ф. (Florence Cooper) 473
 Кустов Н. Г. 480
 Кустодиев Б. М. 746
 Кьюкор Дж. (George Cukor) 768
 Кэмпбелл Дж. (John Campbell) 221
 Кэррадайн Д. (David Carradine) 358
 Л
 Ла Сильф (Лангерфелд Э. Л.) (La Sylphe) 223
 Лабиш Э. (Eugene Labiche) 251, 253, 362, 480, 752
 Лазарев И. В. 14, 62, 110–112, 120, 123, 214, 744, 746, 754
 Лайт Дж. (James Light) 185
 Лайфрант Г. (Henry Lieferant) 764
 Лайфрант С. (Sylvia Lieferant) 764
 Ланге К. Г. (Carl Georg Lange) 618
 Ланге С. (Sven Lange) 373, 374
 Лангнер Л. (Lawrence Langner) 210, 389, 390, 391
 Ланди Э. (Elissa Landi) 758
 Ланкастер Б. (Burt Lancaster) 243, 768
 Лант А. (Alfred Lunt) 42, 185, 206, 388, 390, 397, 402, 555
 Лапина Н. С. 15
 Лапкина Г. А. 15
 Ларкин П. (Peter Larkin) 767
 Ларсон Б. (Bird S. Larson) 223
 Ласк М. (Milton Lusk) 764
 Ласкина В. 754
 Ласкина М. Н. 16
 Лати К. (Christine Lahti) 768
 Лаутон Ч. (Charles Laughton) 24, 320
 Ле Гальенн Е. (Eva Le Gallienne) 42, 185, 205, 212, 371, 372, 390, 391, 589
 Лебедев И. В. 344, 345, 757
 Леверетт Л. (Lewis Leverett) 405, 407, 427, 475
 Леви М. (Melvin Levy) 545–549, 551, 764
 Леви С. (Samuel Leve) 766
 Левисон И. (Irene Lewisohn) 220
 Левисон-Кроули А. (Alice Lewisohn Crowley) 220
 Лежен Н. Ф. 148, 149
 Ленгьела М. (Melchoir Lengyel) 291, 292, 751
 Ленихан У. (Winifred Lenihan) 176, 397
 Ленья Л. (Lotte Lenya) 568
 Леонардо да Винчи (Leonardo Da Vinci) 350, 356
 Леонидов Л. М. 48, 59, 103, 105, 612, 701, 745, 756
 Леонтович Е. К. (Eugenie Leontovich) 173, 174
 Лещински Е. (Jerzy Leszczynski) 160, 169, 756
 Лещиньска Х. (Honorata Leszczynska) 168, 756

- Ли В. (Vivien Leigh) 227, 230
 Ли Дж. (Janet Leigh) 768
 Ли К. (Canada Lee) 587, 766
 Либакон М. В. 124, 325, 746–748
 Лилина М. П. 66, 173, 187, 378
 Листер Ф. (Francis Lister) 758
 Литаврина М. Г. 32, 33, 42, 137, 165, 237, 287
 Лителл Б. (Bert Lytell) 757
 Литовцева Н. Н. 165
 Литтелл Р. (Robert Littell) 268
 Литтл Л. (Lucille Little) 766
 Литтлфилд К. (Catherine Littlefield) 766
 Ло Бьянко Т. (Tony Lo Bianco) 768
 Логан Дж. (Joshua Logan) 211
 Лозинский М. Л. 614
 Лой М. (Myrna Loy) 228, 757, 767
 Лондон Дж. (Jack London) 178, 747
 Лорбери (Лорбер) М. (Martha Lorber) 190
 Лорд П. (Pauline Lord) 185, 372
 Лорел С. (Stan Laurel) 757
 Лорен С. (Sophia Loren) 595, 735, 768
 Лотерби Ч. 211
 Лотон Ч. (Charles Laughton) 758
 Лой Ф. (Frederick Loewe) 589
 Лоусон Дж. Г. (John Howard Lawson) 185, 387, 402, 431–434, 436–439, 453–456, 490, 581, 705, 761, 763, 764
 Лоуэ Д. (David Lowe) 766
 Лоуэ Э. (Edmund Lowe) 756
 Лоуэн А. (Alexander Lowen) 626, 712, 720
 Лоэб Ф. (Philip Loeb) 384, 385, 387, 397, 579, 761
 Лужский В. В. 191, 744–746
 Лукан Б. (Bryan Luyan) 300
 Луначарский А. В. 738
 Лью Р. ван (Ron Van Lieu) 735
 Льюис А. (Albert Lewis) 764
 Льюис Р. (Robert “Bobby” Lewis) 25, 36, 37, 39, 288, 405, 407, 409, 411, 420, 437, 452, 461, 464–466, 474–476, 491, 496, 536, 539, 561–563, 566, 571, 577, 588, 589, 594, 696, 727, 735
 Лэнг С. (Stephen Lang) 605
 Любимова Е. Н. 41, 42, 582
 Любский В. В. 15
 Люлли Ж.-Б. (Jean-Baptiste Lully) 154
 Люмет С. (Sidney Lumet) 595
 Лядов А. К. 147
- ## М
- Магаршак Д. (David Magarshack) 41, 362, 381
 Маделунг О. (Aage Madelung) 171, 755
 Майснер С. (Sanford Meisner) 25, 38, 39, 40, 52, 232, 288, 389, 394, 396, 405, 407, 409, 427, 442, 462, 463, 466, 468, 473, 475, 496, 539, 543, 553, 556, 557, 559, 571, 572, 579, 582, 588, 735–737, 762, 763, 765
 Макалистер Л. (Lon McCallister) 768
 Макгоуэн К. (Kenneth Macgowan) 186, 208, 274, 383
 Макгуаер У. А. (William Anthony McGuire) 753
 МакДоналд К. (Kathlene MacDonald) 176
 Маккарти Б. В. (Barclay V. McCarty) 270
 Маккарти Дж. Р. (Joseph R. McCarthy) 448
 Маккарти Дж. Х. (Justin Huntley McCarthy) 299, 303
 Маккарти К. (Kevin McCarthy) 595, 598, 602, 767, 769
 Маккей Ф. Ф. (Frank Findley Mackay) 202
 МакКинни Ф. (Florine McKinney) 757
 Макклendon Р. (Rose McClendon) 412
 Мак-Клинтик Г. (Guthrie McClintic) 185
 Маккракен Дж. (Joan McCracken) 587
 Маклейн К. (Constance McLain) 263, 751
 Маклин М. (Margaret Prendergast McLean) 223
 Макмаон Э. (Aline MacMahon) 221
 Маковский С. К. 165
 Макреди Дж. (George Macready) 249, 260, 366, 753
 Максимов В. В. 148, 150, 754
 Максимов В. И. 15
 МакФарланд Дж. (George “Spanky” McFarland) 758
 Малер Г. (Gustav Mahler) 466
 Мале Д. (Dora Malet) 751
 Малина Дж. (Judith Malina) 588
 Малочевская И. Б. 15, 28
 Маль Л. (Louis Malle) 410
 Мамет Д. (David Mamet) 39, 735
 Мамонтов С. И. 499
 Мамулян Р. З. (Rouben Mamoulian) 185, 366, 390, 448
 Манкевич Дж. Л. (Joseph L. Mankiewicz) 769
 Манн П. (Paul Mann) 572, 735
 Манн Т. (Thomas Mann) 206
 Маннерс Д. (Diana Manners (Cooper)) 294, 295, 297, 298
 Марджанов К. А. 106, 140, 184, 745
 Марков П. А. 13, 32, 41, 53, 69, 94, 96, 98, 104, 106, 118, 120, 121, 123, 130, 134, 145, 298, 462, 716
 Маркс К. (Karl Marx) 431, 556
 Маркс, братья (Маркс А., Маркс Дж., Маркс Л.) (Marx Brothers) 574
 Маровиц Ч. (Charles Marowitz) 39
 Мартин Дж. (John Martin) 751
 Мартин Н. (Nan Martin) 602
 Марч Ф. (Fredric March) 320, 756, 758
 Маршалл Х. (Herbert Marshall) 758
 Массалитинов Н. О. 89, 102, 166
 Матисс А. (Henri Matisse) 388
 Мачерски В. (Wlodzimierz Macherski) 756
 Маяковский В. В. 15
 Мейер Й. (Johannes Meyer) 172, 755
 Мейерхольд В. Э. 15, 24, 38, 39, 60, 67, 68, 106, 161, 167, 194, 207, 265, 293, 374, 376, 394, 397, 399, 448, 458, 462, 463, 477–486, 496, 545, 550, 582, 618, 636, 718, 719, 726, 737

- Мейнард Г. (Gertrude "Mab" Maynard) 405, 407, 475
 Мейсфилд Дж. (John Masefield) 236
 Меклер Е. (Eva Mekler) 39
 Мелвил У. (Winnie Melville) 302
 Мёллер Ф. (Philip Moeller) 185, 205, 207, 387–391, 761
 Мельникова С. И. 15
 Менделеев Д. И. 51, 55, 56, 365, 740
 Менкен Х. (Helen Menken) 176
 Мередит Б. (Burgess Meredith) 595, 596
 Меркел У. (Una Merkel) 757
 Мерлин Б. (Bella Merlin) 41
 Мёрфи К. (Carlene Murphy) 751
 Метерлинк М. (Maurice Maeterlinck) 95, 293, 389
 Мийо Д. (Darius Milhaud) 283
 Микеланджело Буонаротти (Michelangelo Buonarroti) 91
 Миллер (Страсберг) П. (Paula Miller) 405, 407, 431, 467, 475, 476, 562, 572, 583, 585, 586, 729, 731, 764
 Миллер А. (Arthur Miller) 588, 711
 Миллер М. (J. Michael Miller) 12
 Миллер П. Р. (Patsy Ruth Miller) 757
 Милн А. А. (A. A. Milne) 187
 Мильцинер Дж. (Jo Mielziner) 185, 274, 277, 313, 315, 316, 753
 Минделл Ф. (Fania Mindell) 763
 Миненко Е. В. 17
 Минц Н. В. 31, 487
 Митчелл Т. (Thomas Mitchell) 758
 Мичурин Г. М. 148, 149
 Могучий А. А. 725
 Моджевска З. (Zofia Modrzewska) 156, 158, 159, 168
 Модржеевская Х. (Helena Modrzejewska (Modjeska)) 291
 Мозервелл Х. К. (Hiram K. Motherwell) 384
 Мокульский С. С. 152, 153
 Молден К. (Karl Malden) 595, 767
 Мольер Ж.-Б. (Jean-Baptiste Molière) 91, 102, 103, 137, 153, 154, 156–159, 217, 220, 637, 638, 746, 749
 Мольнар Ф. (Ferenc Molnar) 184, 212, 372, 387, 765
 Монахов Н. Ф. 147, 149, 152, 153, 278
 Монро М. (Marilyn Monroe) 25, 372, 591, 595, 596, 605, 729
 Монтгомери Р. (Robert Montgomery) 323, 757, 758
 Мопассан Г. де (Guy de Maupassant) 700, 747
 Мор Д. (Douglas Moore) 751
 Мор С. (Sonia Moore) 41, 735
 Морган Р. (Ralph Morgan) 757
 Мордкин М. М. 223, 265
 Морлей Г. (Henry Morley) 383
 Морозов М. М. 613
 Моррис М. (Mary Morris) 405, 407, 412, 413, 418, 428, 475
 Моррис Ч. (Chester Morris) 758
 Моррисон Дж. (Joe Morrison) 758
 Моррисон К. (Kay Morrison) 764
 Моррисон П. (Paul Morrison) 762, 766
 Морфос Е. (Evangeline Morphos) 612
 Москвин И. М. 59, 66, 187, 190, 191, 195, 199, 200, 304, 744
 Мосс А. (Arnold Moss) 584
 Моэм У. С. (William Somerset Maugham) 372, 769
 Музалевский Г. В. 149
 Мулхолланд А. (Стайтс Б.) (Allie Mulholland (Brian Stites)) 37, 420
 Мур Д. (Douglas Moore) 223
 Мурай Дж. (James Murry) 223
 Муратова Е. П. 225
 Мусоргский М. П. 542
 Мчеделов В. Л. 63, 746
 Мэкри Д. (David Macrae) 123
 Мэнсфилд Р. (Richard Mansfield) 202
- Н**
 Надел Н. (Norman Nadel) 42
 Назимова А. (Alla Nazimova) 184, 186, 187, 205, 279, 366, 390, 448, 555
 Найденова Е. И. 754
 Найт Ф. де (Fanny De Knight) 412
 Найт Ш. (Shirley Knight) 595, 598, 599, 602, 767
 Натан Дж. Дж. (George Jean Nathan) 186
 Нейлан М. (Marshall Neilan) 756
 Некрасова И. А. 15
 Некрасова-Каратеева О. Л. 15
 Нельсон Р. (Ruth Nelson) 272, 275, 276, 330, 364, 366, 398, 405, 407, 428, 429, 433, 437, 460, 461, 464, 466, 475, 552, 579, 639
 Немирович-Данченко В. И. 13, 21, 40, 54, 57–60, 64, 66, 74, 89, 91, 96, 108, 137, 173, 186, 196, 207, 208, 211, 225, 298, 325, 351, 352, 388, 499, 530, 636–638, 647, 744–746, 748
 Нижинский В. Ф. (Wacław Niżyński, Vaslav Nijinsky) 184
 Никитин Н. Н. 152
 Николсон Дж. (Jack Nicholson) 28, 595
 Николсон К. (Kenyon Nicholson) 765
 Николсон М. (Mike Nicholson) 607
 Ниссен Г. (Greta Nissen) 314
 Нокс А. (Alexander Knox) 766
 Нолан Л. (Lloyd Nolan) 455, 769
 Ньюборн Э. (Abe Newborn) 766
 Ньюман П. (Paul Newman) 25, 592, 595, 596, 605
 Ньюмейер Ф. (Fred C. Newmeyer) 756
- О**
 О'Брайен Э. (Edmond O'Brien) 767, 768
 О'Дей Н. (Nell O'Day) 584
 О'Нил Ю. (Eugene O'Neill) 182, 184, 205, 212, 273, 274, 372, 389, 396, 398, 402, 405, 411, 418, 470, 595, 596
 О'Шиэ М. (Madeleine O'Shea) 330
 Обей А. (Andre Obey) 466, 475
 Образцова А. Г. 307, 308
 Одетс К. (Clifford Odetts) 217, 405, 407, 409, 425, 431, 461, 464, 465, 473–475, 553–560, 562, 563, 571, 576–579, 581, 583, 585, 587, 593, 711, 762, 765–767
 Олби Э. (Edward Albee) 593, 711
 Олбрайт Г. (Hardie Albright) 765

- Олдредж Т. В. (Theoni V. Aldredge) 767
 Олдрич Р. (Richard S. Aldrich) 266
 Олдхэм Д. (Derek Oldham) 302
 Оливер Э. М. (Edna May Oliver) 767
 Оливье Л. (Laurence Olivier) 595
 Олкотт Ч. (Chauncey Olcott) 190
 Онеггер А. (Arthur Honegger) 283
 Оппенхайм Т. (Tom Oppenheim) 17, 490
 Ордынский Р. (Ryszard Ordynski) 36, 104, 206, 355
 Орленев П. Н. 184
 Орлова В. Г. 110
 Орлова Н. Н. 755
 Орнитц С. (Samuel Ornitz) 475
 Осато С. (Sono Osato) 586
 Осипов В. П. 660, 662, 710
 Островский А. Н. 280, 480, 738, 744
 Остужев А. А. 106, 113
 Остэрва Ю. (Juliusz Osterwa) 755
 Отан-Матье М.-К. (Marie-Christine Autant-Mathieu) 16
 Оуэн С. (Seena Owen) 756
 Оффенбах Ж. (Jacques Offenbach) 154, 443
 Охлопков Н. П. 480, 481, 483, 484, 486, 532, 545
- ## П
- Павлов И. П. 650, 663
 Павлова А. П. 184
 Панина С. В. 106
 Паркер Д. (Dorothy Parker) 700
 Паркер Дж. (Jean Parker) 757
 Парсонс Э. (Estelle Parsons) 12, 17, 595, 605, 607, 736
 Пастернак Б. Л. 614, 617
 Патанджали (Patañjali) 81, 85, 525
 Паттен Д. (Dorothy Patten) 405, 407, 433–435, 437, 444, 447, 472, 475, 580, 766
 Пауэлл Д. (Dawn Powell) 440, 490
 Пауэлл У. (William Powell) 758
 Пауэр Т. (Tyron Power) 765
 Пачино А. (Al Pacino) 25, 28, 595, 605, 656, 735, 767, 768
 Пашенная В. Н. 195
 Пеззер Р. де (Raymond de Pezzer) 173
 Пейдж Дж. (Geraldine Page) 25, 595–598, 602, 767, 769
 Пек Г. (Gregory Peck) 588
 Пек Х. Д. (Helen Dresser Peck) 286, 751, 752
 Пековская П. 171, 755
 Пендлтон Н. (Nat Pendleton) 757
 Пенн А. (Arthur Penn) 12, 25, 200, 605
 Пенфилд У. (Wilder G. Penfield) 657, 658, 662, 674, 710, 717
 Перестиани И. Н. 755
 Перец И. Л. (Isaac Leib Peretz) 382
 Перкинс Э. (Elizabeth Ward Perkins) 223
 Персеваль Л. (Luk Perceval) 725
 Перфильева Е. 755
 Петерс Ч. Р. (C. Rollo Peters) 304, 305, 751
 Петрузов М. И. 17
 Пешков И. В. 614, 615
 Пикар А. (André Picard) 159, 749
 Пикар Л.-Б. (Louis Baptiste Picard) 159
 Пикассо П. (Pablo Picasso) 13, 388, 467
 Пикфорд М. (Смит Г. Л.) (Mary Pickford) 203, 320
 Пилатес Дж. (Joseph Pilates) 712
 Пилсудский Й. (Józef Piłsudski) 170
 Пинаев С. М. 42
 Пинаева Э. 172
 Пинчот Р. (Rosamond Pinchot) 243, 296–298
 Пиранделло Л. (Luigi Pirandello) 223, 389, 761
 Пискатор Э. (Erwin Piscator) 564, 565, 586, 764
 Питоев Г. (Georges Pitoëff) 279, 281
 Питчес Дж. (Jonathan Pitches) 16, 38
 Платон (Plato) 257
 Платонова Н. В. (см. Болеславская Н. В.) 174, 747
 Плотников Е. (Eugene Plotnikoff) 750
 Подгорный Н. А. 102, 191
 Покровский Б. А. 532
 Поламишев А. М. 514
 Полевицкая Е. А. 748
 Поллок Ч. (Channing Pollock) 313, 753
 Полоцкая Э. А. 611
 Полякова Е. И. 80
 Понти К. (Carlo Ponti) 595
 Попов А. Д. 40, 62, 112, 117, 133, 532
 Попов В. А. 105, 109, 115
 Попов Н. А. 106
 Попов С. 754
 Попова А. И. 63, 109, 110, 112, 116, 139, 141
 Пост У. (William Post) 299, 301, 751, 752
 Прайс Г. (Gertrude Price) 751
 Прат Х. (Harriet Pratt) 231
 Пржибылко-Потоцка М. (Maria Przybyłko-Potocka) 160
 Приваль Л. (Lucien Prival) 757
 Прокофьев В. Н. 41, 514, 515
 Протазанов Я. А. 105, 148, 754
 Пруст М. (Marcel Proust) 652, 655
 Пуччини Дж. (Giacomo Puccini) 198
 Пушкин А. С. 91, 133, 489, 616, 746
 Пыжова О. И. 146, 195
- ## Р
- Рабкин Дж. (Gerald Rabkin) 43
 Равель М. (Maurice Ravel) 463
 Радищева О. А. 40, 59
 Радли Г. (Herbert Rudley) 765
 Радлов С. Э. 463, 636, 637
 Радлова А. Д. 614
 Раевская Е. М. 191, 754
 Райдер А. (Alfred Ryder) 559
 Райн Р. (Robert Ryan) 583
 Райнер К. (Carl Reiner) 768
 Райнер Л. (Luise Rainer) 587, 766
 Райс Э. (Elmer Rice) 185, 402
 Райх В. (Wilhelm Reich) 626, 712
 Райх З. Н. 479, 485
 Райхер Ф. (Frank Reicher) 183, 184
 Райхер Э. (Emmanuel Reicher) 183
 Рамачарака (см. также Аткинсон У.) 78, 79, 81, 86, 87, 522, 525, 617
 Ранд Р. (Ronald Rand) 39
 Рапацки В. (Wincenty Rapacki) 168

- Рапопорт И. М. 528
 Расин Ж. (Jean Racine) 392, 394, 762
 Ратнер Г. (Herbert Ratner) 405, 407, 475
 Рафаэль Санти (Raphael, Raffaello Santi) 350
 Рахманов Н. Н. 746–749
 Редько А. В. 16
 Рейган Р. (Ronald Reagan) 227
 Рейнольдс Дж. (James Reynolds) 265, 266, 268, 269, 286, 292, 299, 301, 313, 350, 751–753
 Рейнхардт М. (Max Reinhardt) 161, 183, 198, 204, 206, 207, 265, 271, 273, 292–298, 318, 384, 386, 394, 399, 454, 748, 751
 Рейсс Т. (Thorleif Reiss) 755
 Ремарк Э. М. (Erich Maria Remarque) 324
 Рембрандт Харменс ван Рейн (Rembrandt Harmenszoon van Rijn) 467
 Ренис Р. (Roberta Renis) 247
 Рерих Н. К. (Nicholas Roerich) 173, 184, 745
 Рибо Т. А. (Theodule Armand Ribot) 70–73, 75, 82, 87, 327, 334, 340, 499, 514, 515, 517, 518, 521, 524, 527, 534, 645, 646, 656, 660, 662, 665, 689, 709, 710
 Ривз-Трубецкая Э. (Amelie Rives) 237, 239, 241, 242, 261, 751
 Риггс Л. (Lynn Riggs) 261, 277, 289, 387, 388, 762
 Ригсби Г. (Howard Rigsby) 587, 766
 Рид Ф. (Florence Reed) 312
 Ридо Э. (Eric H. Rideout) 323
 Римский-Корсаков Н. А. 147, 523
 Рипли К. (Constance Ripley) 280
 Рич Ф. (Frank Rich) 536
 Ричардсон Д. (Don Richardson) 39, 632, 673, 727, 728
 Ричман А. (Arthur Richman) 340
 Роббинс Дж. (Jerome Robbins) 595
 Робертс Дж. В. (Jerry W. Roberts) 35–37, 144, 246, 259, 272, 278, 282, 333–335, 339, 361–366
 Робинсон Ф. (Philip Robinson) 405, 407, 475
 Робинсон Э. Г. (Edward G. Robinson) 761
 Ровер П. (Paul Rover) (см. Узунов П. Г.) 751, 752
 Роджерс Р. (Richard Rodgers) 761
 Рождественская Н. В. 33, 589, 715
 Розер Р. (Robert Rosaire) 292
 Ройли Е. (Edwin Milton Royle) 301
 Рокмор Р. (Robert Rockmore) 765
 Романов П. С. 637
 Ромен Ж. (Jules Romains) 269, 271, 752
 Ромеро С. (Cesar Romero) 758
 Ромм А. С. 42
 Росс Д. (Douglas Ross) 306, 310, 753
 Росс С. (Sidney Ross) 395, 397, 763
 Ростан Э. (Edmond Rostan) 159, 217, 747, 749
 Ростворовский К. (Karol Rostworowski) 159, 161–164, 256, 747, 749
 Роуз Б. (Billy Rose) 765
 Роуланд Р. (Roy Rowland) 758
 Роше Дж. (John Roche) 756
 Рошин М. М. 733
 Рубинштейн Дж. (John Rubinstein) 768
 Рудницкий К. Л. 60, 62
 Рузвельт Ф. Д. (Franklin Delano Roosevelt) 452, 538
 Рул А. (Arthur Ruhl) 418
 Румянцев П. И. 522
 Рурк М. (Mickey Rourke) 595
 Рэтбоун Б. (Basil Rathbone) 314–317, 320, 583, 753, 758
С
 Сайкс Дж. (Gerald Sykes) 428
 Сакко Н. (Nicola Sacco) 470
 Салливан А. С. (Arthur Seymour Sullivan) 410
 Салливан Б. (Barry Sullivan) 767
 Салтыков Н. А. 754
 Санин А. А. 745
 Санина В. Н. 173, 175
 Сапунов Н. Н. 266, 744, 745
 Сароян У. (William Saroyan) 577, 589
 Саузер И. (Joaquin Souther) 262, 765
 Сахновский В. Г. 500
 Свенсон Г. (Gloria Swanson) 756
 Сейлер О. М. (Oliver Martin Saylor) 123, 186, 266, 269, 283
 Сеймор В. (Victor Seymour) 37
 Сейнтсбери Г. (H. A. Saintsbury) 302
 Селвин Э. (Edgar Selwyn) 757
 Сен С. (Satu Sen) 280
 Сенелик Л. (Laurence Senelick) 35, 237, 320, 611, 616
 Сервантес Сааведра М. де (Miguel de Cervantes Saavedra) 173, 279, 280, 286, 291, 330, 751
 Сёрком А. (Arthur Sircom) 252, 253
 Серов В. А. 362
 Сеченов И. М. 70, 86, 87
 Сибиряков Н. Н. 27, 31
 Сигел Д. (Don Siegel) 767
 Силвермен Д. (David Silverman) 766
 Симов В. А. 744, 745, 748
 Симон М. (Michel Simon) 171
 Симонов П. В. 84, 86, 659–662, 674, 710
 Симонов Р. Н. 532
 Симонсон Л. (Lee Simonson) 185, 192, 384, 390, 391, 405
 Синг Дж. М. (John Millington Synge) 394, 762
 Сифтон К. (Claire Sifton) 419–421, 423, 763
 Сифтон П. (Paul Sifton) 419–423, 586, 763
 Скарская Н. Ф. 106
 Скарфенберг Ж. (Jean Scharfenberg) 37
 Скиннер О. (Otis Skinner) 221, 291
 Скиннер О. К. (Cornelia Otis Skinner) 766
 Скорсезе М. Ч. (Martin Charles Scorsese) 358
 Скорупка И. Я. (Ignacy Jan Skorupka) 168, 170
 Скорция Л. (Luigi Scorcia) 39
 Скотт (Scott) 223
 Скотт Дж. К. (George C. Scott) 602
 Скотт Ф. (Fred Scott) 756

- Скотт-Митчелл М. (Michael Scott-Mitchell) 17
 Скриб О. Э. (A. Eugène Scribe) 282
 Сливински С. (Stanisław Śliwiński) 747, 749
 Словацкий Ю. (Juliusz Słowacki) 130, 131
 Смелянский А. М. 13, 15, 24, 31, 41, 50, 84, 92, 200, 506, 508, 512, 521, 530, 535, 536, 590, 674, 726, 728, 734, 740
 Смирнов Б. А. 41, 184, 379, 542
 Смит А. (Art Smith) 405, 407, 431, 450, 472, 474, 475, 551, 555, 557, 559, 569, 572, 579, 580, 765
 Смит В. (Wendy Smith) 12, 37, 402, 422, 466, 476, 538
 Смит С. О. (Charles Aubrey Smith) 758
 Смоктуновский И. М. 519
 Смосарска Я. (Jadwiga Smosarska) 168, 170, 756
 Смышляев В. С. 40, 62, 76, 77, 81, 112, 126, 127, 176, 325, 341, 358, 501–503, 528
 Соболевская О. С. 516
 Сови Р. (Raymond Sovey) 762, 765
 Соколова З. С. 210
 Соловьева И. Н. 13, 16, 31, 40, 74, 89, 103, 193, 320, 507, 528, 734
 Соловьева В. В. (Vera Soloviova) 36, 38, 62, 63, 77, 80, 109, 110, 112, 113, 115, 136, 138, 144, 166, 214, 325, 669, 670
 Соломатин И. С. 744
 Сондегард Г. (Gale Sondergaard) 400
 Софокл (Sofocle) 283
 Софронов В. Я. 149
 Спивак С. Я. 15
 Споллин В. (Viola Spolin) 642, 643
 Стайгер Р. (Rod Steiger) 588, 595, 603
 Стайн П. (Paul L. Stein) 756
 Стайнер Р. (Ralph Steiner) 428, 470, 472
 Стал Дж. М. (John M. Stahl) 767
 Станиславски С. (Stanisław Stanisławski) 162, 164
 Старевич В. А. 755
 Стахович А. А. 325, 746, 754
 Стейнбек Дж. (John Steinbeck) 593
 Стейплтон М. (Maureen Stapleton) 595
 Стенли К. (Kim Stanley) 25, 595, 597, 598, 600–602, 767, 769
 Стефенс Р. (Robert Stephens) 764
 Степняк-Кравчинский С. М. 755
 Стетсон Р. (Ron Stetson) 737
 Стивенсон Р. (Robert Stevenson) 766
 Стиглиц А. (Alfred Stieglitz) 428
 Стиллман Г. (Henry Stillman) 753
 Стоддард Ю. (Eunice Stoddard) 43, 211, 366, 389, 398, 405, 407, 411–413, 454, 475, 491, 551
 Стоковский Л. (Leopold Stokowski) 265
 Стоктон Г. К. (Herbert King Stockton) 215, 251, 257, 261, 271, 277
 Стоктон М. К. (Miriam Kimball Stockton) 188, 215, 220–222, 244, 249–251, 261, 262, 283, 287, 751
 Стоун Л. (Lewis Stone) 757, 758
 Стравинский И. Ф. (Igor Stravinsky) 265
 Странд П. (Paul Strand) 428
 Страсберг (Мизрахи) А. (Anna Strasberg (Mizrahi)) 39, 580, 692, 717, 733
 Страсберг Д. (David Lee Strasberg) 738
 Страсберг Дж. (John Strasberg) 583, 595, 729, 735
 Страсберг С. (Susan Strasberg) 583, 595, 598, 603, 729
 Страусс М. (Marcel Strauss) 764
 Стрейт Б. (Beatrice Straight) 561, 595
 Стриндберг А. (August Strindberg) 95, 184, 274, 389, 633
 Ступников И. В. 15, 41, 42, 582, 617
 Судейкин С. Ю. 173, 265, 266, 750, 761
 Судьбинин С. Н. 73, 745
 Сулержицкий Л. А. 40, 58, 61, 63, 66, 69, 74, 79, 95, 106, 107, 112, 115, 121, 122, 135, 137, 138, 144–146, 177, 179, 213, 218, 231, 287, 308, 522, 537, 669, 713, 745
 Сулимов М. В. 513, 514, 661
 Сундстрем Л. Г. 15
 Сураварди (Сухраварди) Х. Ш. (Shahid Suhrawardy) 173
 Сургучев И. Д. 102, 103, 746
 Суханов С. Л. 86, 87
 Сушкевич Б. М. 40, 57, 59, 62, 63, 80, 93, 97, 98, 105, 111, 112, 115, 118, 122, 126, 132–134, 139, 141, 142, 144–148, 152, 210, 325, 356, 528, 747, 754, 756
 Сэлинджер Дж. Д. (Jerome David Salinger) 592
- ## Т
- Тагор Р. (Rabindranath Tagore) 173
 Тайнан Б. (Brandon Tynan) 190
 Таиров А. Я. 68, 106, 161, 173, 194, 207, 265
 Таллмер Дж. (Jerry Tallmer) 598
 Тамирис Х. (Helen Tamiris) 439, 466, 468–550, 764
 Танкок Б. (Blanch Tancock) 239, 240, 243, 248, 254, 260, 288
 Тарантино К. Дж. (Quentin Jerome Tarantino) 358
 Тарасова А. К. 165, 297, 298
 Таркингтон Б. (Booth Tarkington) 159, 749
 Таубман Х. (Howard Taubman) 43
 Твелветрис Х. (Helen Twelvetrees) 756
 Тейлор Дж. (Jud Taylor) 768
 Тейлор К. (Karen M. Taylor) 43
 Тейлор Л. (Laurette Taylor) 182, 185, 326, 372, 373
 Тейлор Н. (Noel Taylor) 767
 Термен Л. С. 235
 Терри Э. (Alice Ellen Terry) 316
 Тиббетт Л. (Lawrence Tibbett) 758
 Тилер Дж. (George C. Tyler) 306, 311
 Тилле Дж. (James Tille) 223

- Титова Г. В. 15
 Тихомиров В. Д. 265
 Тобин Ж. (Genevieve Tobin) 344, 757
 Товстоногов Г. А. 21, 28, 50, 95, 98, 194, 365, 481, 509, 513–515, 603
 Толер С. (Sidney Toler) 758
 Толстой А. К. 187, 194, 745
 Толстой А. Н. 636, 638
 Толстой Л. Н. 102, 183, 212, 243, 745
 Толшин А. В. 666
 Томпсон Р. (Randall Thompson) 253, 752
 Топорков В. О. 40, 532
 Торн Р. (Rip Torn) 595
 Торндайк С. (Sybil Thorndike) 190, 259
 Тосканини А. (Arturo Toscanini) 313, 342
 Тоун Ф. (Franchot Tone) 389, 396, 397, 404, 405, 407, 409, 410, 412–418, 420, 425–427, 432–435, 448, 452, 457, 475, 583, 584, 596, 704, 705, 758, 763, 765
 Треси С. (Spencer Tracy) 758
 Трескофф О. (Olga Treskoff) 752
 Трифонов Ю. В. 519, 657
 Трокмортон К. (Cleon Throckmorton) 762, 763
 Трост С. (Scott Trost) 17
 Троцкий Л. Д. 431
 Трубочкин Д. В. 16
 Трэдуэлл С. (Sophie Treadwell) 185
 Тулейн П. (Paul Tulane), (см. Стоктон Г.) 251, 752
 Тулуз-Лотрек А. (Henri Toulouse-Lautrec) 273, 466
 Тургенев И. С. 24, 102, 104, 200, 283, 744, 748
 Турман У. (Uma Thurman) 26
 Тухачевский М. Н. 164, 167
 Тэчер (Казан) М. (Molly Day Thacher Kazan) 561, 593
- У
 Уайлдер Т. (Thornton Wilder) 184, 217, 251, 254–257, 286, 289, 362, 583, 588, 752
 Уайльд О. (Oscar Wilde) 359, 763
 Уаймен Р. (Rose Whyman) 16, 38, 39
 Уайс Г. (Herbert Wise) 768
 Уайт Дж. (George White) 223
 Уайт К. (Christine White) 592
 Уайт Ш. (Shirley White) 254, 264, 287, 752
 Уайт Э. (Andrew White) 16, 523, 525
 Уайтхед Р. (Robert Whitehead) 596
 Уалдау Р. (Roy S. Waldau) 42
 Уз Х. (Hildur Ouse) 706
 Узунов П. Г. 249, 746–748, 750, 751
 Уигман М. (Mary Wigman) 474
 Уилер Д. (David Wheeler) 729
 Уилле А. (Anna Wille) 286, 751
 Уиллингэм К. (Calder Willingham) 592
 Уиллис Р. (Ronald A. Willis) 16, 35, 221, 235, 284, 366
 Уильямс Л. (Lynne Williams) 17
 Уильямс Т. (Tennessee Williams) 184, 588, 593, 711
 Уильямс Ф. (Frances Williams) 466
 Уимен Д. Д. (Dwight Deere Wiman) 766, 767
 Уинвуд Э. (Estelle Winwood) 305
 Уинтерс Ш. (Shelley Winters) 603, 769
 Уитмен У. (Walt Whitman) 466
 Улрик (Ульрик) Л. (Lenore Ulric) 190, 765
 Униевска Е. (Ewa Uniejewska) 16, 36
 Унслагер Д. (Donald Oenslager) 185, 277, 545, 546, 571, 764, 767
 Уокер А. (Alix Walker) 405, 407, 463, 464, 475
 Уокер Дж. (June Walker) 388
 Уоллак Р. (Roberta Wallach) 16
 Уоллак Э. (Eli Wallach) 595, 768
 Уолтер Ю. (Eugene Walter) 199
 Уорден Дж. (Jack Warden) 768
 Урбан Дж. (Joseph Urban) 753
 Успенская М. А. (Maria Ouspenskaya) 36, 62, 63, 77, 81, 112, 132, 150, 200, 201, 214, 224–235, 238, 243, 258, 261, 272, 281–283, 285, 287–289, 358, 359, 364, 367, 386, 396, 459, 494, 497, 537, 538, 544, 560, 561, 598, 606, 618, 625, 633, 639, 645, 662, 663, 677, 719
 Успенский А. В. 387, 397, 398, 400, 401, 762
 Уэббер Дж. П. (James Plasted Webber) 314, 753
 Уэбстер (Webster) 224
 Уэйнстайн А. (Arnold Weinstein) 596
 Уэсли Х. (Helen Westley) 388, 391, 416
- Ф
 Фадиман К. (Clifton Fadiman) 224
 Фальконетти Р. (Renee (Maria) Falconetti) 171
 Фармер В. (Virginia Farmer) 405, 407, 463, 475
 Фармер Ф. (Frances Farmer) 578, 579
 Фаулер Д. (Gene Fowler) 379
 Федоров Б. М. 664
 Федорова Е. П. 110, 115, 120
 Федотов П. А. 174
 Феликс Х. (Hugo Felix) 751
 Фельденкрайз М. (Moshe Feldenkrais) 712, 720
 Фенингстон С. (Sylvia Fenington) 405, 407, 475, 763
 Фербенкс Д. (Douglas Fairbanks) 320
 Фергюссон Ф. (Francis Fergusson) 23, 260, 264, 265, 276, 278, 280, 283, 286, 313, 353, 366, 367, 538
 Феррис У. (Walter Ferris) 314–317, 753
 Фигман М. (Max Figman) 299, 751
 Филатова Н. А. 635
 Филд В. (Virginia Field) 230
 Филипп Ж. (Gérad Philippe) 595
 Филиппов Б. М. 494
 Филлипс У. (Wendell K. Phillips) 583, 707, 764, 765, 766
 Фильштинский В. М. 15, 22, 513, 680
 Финдлей Э. (Elsa Findley) 223
 Фитцджеральд Ф. С. (Francis Scott Fitzgerald) 397, 763

- Фицморис Дж. (George Fitzmaurice) 323
 Фичендлер З. (Zelda Fichandler) 16
 Флэнаган Х. (Hallie Flanagan) 405
 Фовицкий А. Л. (A. L. Fovitzky) 79
 Фокин В. В. 22
 Фокин М. М. 184, 223
 Фонда Дж. (Jane Fonda) 595, 596
 Фонтейн Л. (Lynn Fontanne) 42, 185, 206, 388, 390, 402, 555
 Форбс Р. (Ralph Forbes) 757, 766
 Форд Ф. (Friendly Ford) 405, 407, 475
 Форсайт Дж. (John Forsythe) 768
 Фрайд М. (Martin Fried) 767
 Франк В. (Waldo Frank) 277, 396, 428, 763
 Франс А. (Anatole France) 183, 273, 394, 395, 762
 Франциск Ассизский (Francesco d'Assisi) 352
 Фрейд З. (Sigmund Freud) 26, 27, 84, 185, 664
 Фрекса Ф. (Friedrich Freksa) 294
 Френсис К. (Kay Francis) 757
 Фримл Р. (Rudolf Friml) 299–302, 751–753
 Фроман Д. (Daniel Frohman) 190
 Фунтусов В. П. 15
- Х**
- Хаген У. (Uta Hagen) 39, 587, 735, 767
 Хадсон Р. (Rochelle Hudson) 758
 Хайтауэр Р. (Rosella Hightower) 265
 Халл Л. (S. Lorraine "Lorrie" Hall) 39, 624, 682
 Хаммонд П. (Percy Hammond) 192, 195, 260, 270
 Хант Л. (Leigh Hunt) 383
 Хантер К. (Kim Hunter) 768
 Харвей П. (Paul Harvey) 756
 Хардвик С. (Cedric Hardwicke) 758
 Харди М. (Michael C. Hardy) 35
 Харди О. (Oliver Hardy) 757
 Хардинг Л. (Lyn Harding) 312
 Хардинг Э. (Ann Harding) 353, 756
 Харкридер Дж. (John Harkrider) 753
- Харламов А. П. 745
 Харрис Дж. (Jed Harris) 430
 Харрис Дж. (Julie Harris) 25, 595
 Харрис Р. (Richard Harris) 768
 Харт Л. (Lorenz Hart) 761
 Хартог Я. де (Jan De Hartog) 585, 766
 Хаус Ф. (Florence House) 239, 264
 Хаусман Л. (Laurence Housman) 555
 Хачатуров С. И. 141
 Хейворд Д. (Dorothy Heyward) 587, 766
 Хейз Х. (Helen Hayes) 42, 390, 555
 Хейли А. (Arthur Hailey) 440
 Хейфец Л. Е. 514
 Хелд (Held) 485
 Хеллинггер Э. (Edwin W. Hullinger) 197, 198
 Хеллман Л. (Lillian Hellman) 583
 Хельбурн Т. (Theresa Helburn) 391, 428
 Хемингуэй Э. (Ernest Hemingway) 13, 324, 388, 583, 700, 705, 765
 Хенслоу Ф. (Philip Henslowe) 616
 Хепбёрн К. (Katherine Hepburn) 403
 Херви И. (Irene Hervey) 758
 Хершолт Дж. (Jean Hersholt) 757
 Хетмон Р. (Robert Hethmon) 33, 34, 371, 385, 617
 Хехт Г. (Harold Hecht) 23, 239, 241, 243, 254, 267, 268, 366
 Хиз Т. (Tadeus Hiz) 36
 Хили Т. (Ted Healy) 757
 Хиллел (Hillel) 586, 767
 Хирш Ф. (Foster Hirsch) 37, 218
 Хиршфелд А. (Al Hirschfeld) 612, 632, 640, 654
 Хичкок А. (Ann Hitchcock) 753
 Хичкок А. Дж. (Alfred Joseph Hitchcock) 583
 Хмара Г. М. (Gregory Chmara) 63, 109, 110, 112, 113, 115, 116, 141, 325, 747, 754, 755
 Хмелевски З. (Zygmunt Chmielewski) 756
 Ховард Б. (Bronson Howard) 277
 Ховард С. (Sidney Howard) 185, 405
- Хогарт У. (William Hogarth) 574
 Ходиак Дж. (John Hodiak) 769
 Холл Т. (Thurston Hall) 758
 Холл Ф. (Friedrich Holl) 183, 184
 Хомский П. О. 15
 Хопкинс А. (Arthur Hopkins) 185, 205, 207, 227, 273, 371, 372, 379
 Хорнби Р. (Richard Hornby) 39, 209
 Хорнблоу А. (Arthur Hornblow) 294
 Хорнер Г. (Harry Horner) 765, 766
 Хортон К. (Kate Horton) 312, 752
 Хоуард М. (Michael Howard) 16, 595, 735
 Хоугтон Н. (Norris Houghton) 647
 Хоффман Д. (Dustin Hoffman) 25, 28, 595, 607
 Хохлов В. А. 32
 Хохлов К. П. 745, 746
 Хукер Б. (Brian Hooker) 299, 301, 751, 752
 Хьюлитт Э. (Emily Hewlitt) 223
 Хьюстон У. (Walter Huston) 757
 Хэвок Дж. (June Havoc) 596, 767
 Хэзлит У. (William Hazlitt) 383
 Хэмпден У. (Walter Hampden) 372
 Хэнкок К. (Carolyn Hancock) 761
 Хэпгуд Н. (Norman Hapgood) 191, 510
 Хэпгуд Э. (Elizabeth Reynolds Hapgood) 31, 43, 44, 45, 191, 279, 344, 496, 510, 511, 518, 523, 529, 530, 531
- Ц**
- Цетнерович П. В. 480
 Цимбал И. С. 15, 42, 617
 Циннеман Ф. (Fred Zinnemann) 593
 Цхвирава Г. З. 631
- Ч**
- Чаббак И. (Ivana Chubbuck) 735, 738
 Чайлд Н. (Nellise Child) 562
 Чалли У. (William Challee) 398, 405, 407, 430, 475
 Чапек К. (Karel Čapek) 766
 Чаплин Ч. С. (Charles Spencer Chaplin) 574, 595

Чаргонин А. А. 755
 Чарова В. 755
 Чаттертон Р. (Ruth Chaterton) 437
 Чейз И. (Ilka Chase) 757
 Чейни Ш. (Sheldon Cheney) 383
 Чемберс Д. (David Chambers) 17
 Чепуров А. А. 15
 Черепнин Н. Н. 173–175, 750
 Черкасский А. А. 12
 Чехов А. П. 20, 54, 95, 102, 192, 193, 196, 212, 217, 282, 381, 389, 470, 499, 561, 579, 596, 597, 599, 601, 604, 702, 711, 744, 747, 767
 Чехов М. А. 12, 14, 21, 27, 39, 61–63, 76, 77, 80, 81, 106, 109, 111–113, 116, 117, 123, 128–130, 133, 134, 141–143, 150, 176, 206–208, 214, 341, 382, 501, 502, 555, 560–562, 670, 673, 718, 737
 Чиксентмихайи М. (Mihaly Csikszentmihalyi) 640
 Чиной Х. К. (Helen Krich Chinoy) 37, 408, 556
 Чорпеннинг Р. (Ruth Chorprenning) 388
 Чурикова И. М. 627
 Чушкин Н. Н. 96

Ш

Шаляпин Ф. И. 105, 184, 187, 188, 201, 371, 381, 382, 542, 754
 Шамина В. Б. 15, 42
 Шапорин Ю. А. 148
 Шатт Р. (Roy Schatt) 593
 Шведерский А. С. 661
 Шверубович В. В. 32, 40, 135, 136, 146, 165, 166, 190, 214, 225, 262
 Шевченко Ф. В. 63, 112
 Шедница К. (Klotylda Srzednicka) 101
 Шедници В. (Walenty Srzednicki) 101
 Шекспир У. (William Shakespeare) 87, 94, 95, 102, 104, 127, 129, 130, 165, 166, 182, 183, 197, 212, 217, 220, 243–249, 261, 263, 264, 304–308, 310, 311, 314, 319, 320, 352, 362, 372, 385, 473, 476, 589, 612, 613,

615, 616, 642, 702, 711, 745, 747–749, 751–753
 Шемятовский А. В. 16
 Шервуд Р. Э. (Robert Emmet Sherwood) 555
 Шерен П. (Paul Sheren) 309
 Шидер Л. (Louis Scheeder) 39
 Шидловска М. (Mariola Szydłowska) 16
 Шиллер И. (Irena Schiller) 36
 Шиллер Л. (Leon Schiller) 36, 154, 155, 161, 164
 Шиллер Ф. (Friedrich Schiller) 148, 152, 483
 Шильдкараут Дж. (Joseph Schildkraut) 298, 372, 390, 583, 585, 758, 765
 Шильдкараут Р. (Rudolph Schildkraut) 297, 298, 583, 748
 Шимановский К. (Karol Szymanowski) 154, 155, 749
 Шимбаревич И. Н. 603
 Шин М. (Martin Sheen) 735, 768
 Шмидт А. (Ann Schmidt) 252, 752
 Шмидт М. (Mark Schmidt) 462
 Шнайдер А. (Alan Schneider) 25
 Шни Т. (Thelma Schnee) 765, 766
 Шни Ч. (Charles Schnee) 766
 Шницлер А. (Arthur Schnitzler) 212, 264–267, 382, 592, 753
 Шопен Ф. (Frédéric Chopin) 154
 Шор Ю. М. 15, 701
 Шоу Дж. Б. (George Bernard Shaw) 17, 183, 220, 221, 352, 383, 389, 396, 411, 747, 750
 Шоу И. (Irwin Shaw) 580, 700
 Штейнберг Н. А. 15, 617
 Штейнер Р. (Rudolf Steiner) 81
 Штрогейм Э. фон (Erich von Stroheim) 756
 Шуберт Л. (Lee Shubert) 439
 Шут Дж. (James Shute) 255, 286, 752

Щ

Щепкин М. С. 74
 Щербачева Е. П. 112
 Щипицин С. П. 17

Э

Эванс М. (Madge Evans) 757
 Эдвардс К. (Christine Edwards) 38

Эйлиф Г. К. (Henry Kiell Ayliff) 227
 Экземпллярская В. К. 79, 80
 Экстер А. А. 266
 Элиот Т. С. (Thomas Stearns Eliot) 657
 Эллерманн Р. (Robert Ellermann) 16, 37, 52, 333, 364, 386, 490, 536, 607, 639, 669, 670, 672, 705, 719
 Эль Греко (El Greco) 316, 467
 Эмери Г. (Gilbert Emery) 353
 Энглин М. (Margaret Anglin) 310, 312
 Эндриус Г. (Herbert Andrews) 766
 Эрик Ф. (Fred Eric) 312
 Эррол Л. (Leon Errol) 758
 Эспер У. (William Esper) 17, 40, 543, 735
 Эфрос А. В. 726
 Эфрос Н. Е. 32, 126, 130, 137, 145, 146, 500, 501, 503
 Эшер М. К. (Maurits Cornelis Escher) 384
 Ю
 Юнг К. Г. (Carl Gustav Jung) 185
 Юноша-Стемповский (Степовский) К. (Kazimierz Junosza-Stepowski) 168, 756
 Юрка Б. (Blanche Yurka) 211
 Юстас Дж. (Jennie Eustace) 317
 Юшкевич С. С. 102, 745

Я

Яacobson М. 750
 Якубовский А. А. 15
 Янг Л. (Loretta Young) 758
 Янг С. (Stark Young) 42, 186, 196, 223, 225, 258, 266, 268, 371, 750
 Ярач С. (Stefan Jaracz) 155–157, 159, 168, 756

Указатель произведений

«1931—» К. Сифтон, П. Сифтона 5, 37, 419–421, 423–426, 428, 429, 456, 586, 704, 763

А

«Автобиография йога» П. Йогананды 228
«Адвокат Патлен» 480
«Актриса-королева» У. Б. Йейтса 220, 221, 750
«Алая буква» М. Стоктон (по роману Н. Готорна) 215, 223, 249, 250, 251, 289, 751
«Алиса в стране чудес» по Л. Кэрроллу 583
«Алхимик» Б. Джонсона 254
«Американская трагедия» Драйзера 564
«Американцы у себя дома» Д. Мэкри 123
«Анатэма» Л. Н. Андреева 763
«Андрокл и лев» Дж. Б. Шоу 183
«Анна Каренина» по Л. Н. Толстому 314
«Анна Кристи» Ю. О'Нила 196, 372, 595
«Антигона» Ж. Кокто по Софоклу 283
«Антигона» опера А. Онеггера 283
«Антоний и Клеопатра» У. Шекспира 304
«Аристократка» Дж. Г. Лоусона 5, 453–456, 481, 488–490, 493, 764
«Аукционист» Ч. Клейна, Л. Артура 197
«Ах, пустыня!» О'Нила 182
«Аэропорт» А. Хейли 440
«Балладина» Ю. Словацкого (перевод К. Д. Бальмонта) 130–134, 145, 146, 217, 225, 240, 244, 286, 749

Б

«Барреты с Уимпол Стрит» Р. Бесье 404
«Бег» М. А. Булгакова 17
«Беглые любовники», к/ф Р. Болеславского 757
«Безнравственная женщина» по Дж. Лондону 747
«Безумства Зигфелда», ревю 265, 372
«Белые слоны» Э. Хемингуэя 700
«Белый орел» Р. Фримла — Б. Хукера, У. Поста 264, 301, 752
«Билет в один конец», к/ф Г. Бибермана 397
«Бискаец-самозванец» М. Сервантеса (см. «Мнимый баск») 87, 279, 280
«Благовещение» П. Клоделя 187, 390
«Благородная женщина» Дж. Г. Лоусона (см. «Аристократка») 488
«Блюз для Мистера Чарли» Дж. Болдуина 596, 601
«Боги молнии» М. Андерсона 470

«Божественная комедия» Данте 275
«Больные люди» Г. Гауптмана (см. «Праздник мира») 138
«Большое озеро» Л. Риггса 261, 289
«Большой нож» К. Одетса 585, 587, 766
«Большой парад», к/ф Ф. Ньюмейера 756
«Бонни и Клайд», к/ф А. Пенна 12, 200
«Борис Годунов» М. П. Мусоргского 211, 381, 522
«Брак поневоле» Ж.-Б. Мольера 102, 103, 746
«Братья Карамазовы» по Ф. М. Достоевскому 69, 183, 188, 206, 297, 378, 396, 595, 744
«Брачное покрывало» А. Шницлера — Э. Донаньи 264–268, 289, 753
«Бригадун» Ф. Лоу 589, 696
«Буря» У. Шекспира 589
«Бык на крыше» Ж. Кокто 283

В

«В гавани» Г. Мопассана 747
«В ожидании Лефти» К. Одетса 409, 425, 474, 553, 554
«Валентин и Валентина» М. Роцина 733
«Ваня с 42-й улицы», к/ф Л. Маля 410
«Ведьма» А. П. Чехова 63, 80, 747
«Великая Екатерина» Дж. Б. Шоу 17
«Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка 479
«Венецианский купец» У. Шекспира 197, 372
«Веселый дипломат», к/ф Р. Болеславского 344, 345, 757
«Веселье в "Гаррике"» Р. Роджерса — Л. Харта 387, 388, 761
«Вестсайдская история» Л. Бернштейна — А. Лорентса, С. Сондхайма 474
«Виндзорские проказницы» У. Шекспира 476
«Вишневый сад» А. П. Чехова 73, 188, 192, 195, 201, 225, 226, 260, 297, 399, 426
«Властелин судьбы» Дж. Б. Шоу 747
«Власть тьмы» Л. Н. Толстого 183
«Внешний мир» С. Кингсли по М. Бранд 765
«Возвращение к радостям» И. Шоу 580
«Воздушный шар» П. Колума 396, 763
«Возлюби ближнего своего» («Заклейменные»), к/ф К. Т. Дрейера 44, 171, 172, 755
«Возлюби ближнего своего» О. Маделунга 171, 172
«Воскресение» по Л. Н. Толстому 477
«Враг народа» Г. Ибсена 71, 479
«Время и место» Ю. В. Трифонова 519, 807

«Всё живое» Г. Олбрайта 262, 765
 «Все мои сыновья» А. Миллера 588
 «Всё о Еве», к/ф Дж. Л. Манкевича 223
 «Второй город», шоу импровизационных комедий 643
 «Высшая мера» Б. Брехта (см. «Мероприятие») 564

Г

«Гадибук» («Дибук») С. Ан-ского 95, 133, 145, 146, 394, 482, 484, 485, 566, 763
 «Гай — Золотой Орел» М. Леви 6, 479, 545–552, 559, 568, 598, 764
 «Гай Цезарь Калигула» К. Ростворовского 161
 «Гамлет» У. Шекспира 80, 87, 97, 102, 104, 136, 165, 166, 173, 198, 199, 258, 273, 307–309, 316, 329, 349, 372, 379, 473, 476, 614, 615, 617, 625, 745, 748, 749
 «Гвардеец» Ф. Мольнара 387
 «Где тонко, там и рвется» И. С. Тургенева 283
 «Где-то в ночи», к/ф Дж. Л. Манкевича 769
 «Гейша» Д. Беласко 198
 «Героизм польского разведчика», к/ф Р. Болеславского 168, 756
 «Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса 3, 14, 15, 24, 65, 66, 69, 80, 105–107, 109–113, 115–118, 121, 123, 132, 135, 140, 143, 146, 178, 212, 240, 286, 394, 399, 426, 747, 748, 762
 «Гимн для процессии» Дж. Г. Лоусона (см. «Процессия») 387
 «Гимн процессии» Дж. Г. Лоусона (см. «Процессия») 387
 «Глупец и Смерть» Г. фон Гофманстала 393, 394, 762
 «Голдберги», сериал CBS 385
 «Голливудская вечеринка», к/ф Р. Роуланда 758
 «Голливудская вечеринка», к/ф Р. Болеславского 757
 «Горе от ума» А. С. Грибоедова 504
 «Гражданская смерть» П. Джакометти 374
 «Гранит» К. Дэйн 238, 249, 259, 260, 285, 286, 288, 353, 752

Д

«Дама с камелиями» А. Дюма-сына 377, 566, 478, 479, 480, 484, 485
 «Двенадцатая ночь» У. Шекспира 24, 69, 93–95, 126–131, 145, 146, 178, 244–249, 261, 264, 281, 284–286, 289, 306, 362, 463, 466, 468, 503, 746, 751
 «Двое на качелях» У. Гиббсона 200
 «Дворянское гнездо» по И. С. Тургеневу 167, 748
 «Девочка хочет целоваться» Дж. Костигана 596
 «Дело Клайда Гриффитса» Э. Пискатора по «Американской трагедии» Т. Драйзера 6, 564, 565, 568, 764
 «Деревенская девушка» К. Одетса 587, 767
 «Дерево растет в Бруклине», к/ф Э. Казана 588
 «Дети солнца» М. Горького 54
 «Джентльменское соглашение», к/ф Э. Казана 409, 588

«Джонни Джонсон» К. Вайля — П. Грина 6, 472, 567–576, 581, 696, 764
 «Ди Грассо» И. Э. Бабеля 375, 376
 «Дибук» («Гадибук») С. Ан-ского 95, 133, 145, 146, 394, 482, 484, 485, 566, 763
 «Длинная ночь» Д. Пауэлл 440
 «Дневник Анны Франк» Ф. Гудрич, А. Хэкетта по А. Франк 583, 598
 «Дни Турбиных» М. А. Булгакова 12, 211
 «До самой смерти» К. Одетса 762
 «Додсворт», к/ф У. Уайлера 227, 233
 «Дождь» по С. Мозму 371, 372
 «Доктор Кнок» Ж. Ромена (перевод Х. Гренвилл-Баркера) 260, 269–271, 286, 424, 752
 «Доктор Штокман» Г. Ибсена 53, 72, 73, 188
 «Дом Коннелли» П. Грина 5, 405, 412–418, 420, 424, 426, 428–432, 439, 459, 460, 539, 558, 567, 581, 693, 763
 «Дом, в котором мы родились» Ж. Копо 392, 763
 «Домик на Волге» по С. Степняку-Кравчинскому, к/ф В. А. Старевича 755
 «Дон Карлос» Ф. Шиллер 147
 «Дон Кихот» Сервантеса 280
 «Дон Паскуале» Г. Доницетти 520
 «Дочь Иорио» Г. Д’Аннунцио 130, 134, 747
 «Дульсинья Тобосская» А. М. Володина 733
 «Дядя Ваня» А. П. Чехова 79, 225, 297, 380, 396, 411, 686

Е

«Евника и Петроний» на муз. Ф. Шопена по «Камо грядеши?» Г. Сенкевича 265
 «Еврейский король Лир» Я. Гордина 372
 «Егор Булычов и другие» М. Горького 480, 482
 «Екатерина Ивановна» Л. Н. Андреева 102, 745
 «Если бы я был королем» Дж. Маккарти 299, 303

Ж

«Желтые нарциссы» Вордсворта 656
 «Женитьба Фигаро» П. О. К. Бомарше 477
 «Женщина с моря» Г. Ибсена 377
 «Живой труп» Л. Н. Толстого 58, 59, 87, 102, 380, 745
 «Жизнь человека» Л. Н. Андреева 329

З

«Завтрак у Тиффани» Т. Капоте 228
 «Запах женщины», к/ф М. Бреста 656
 «Записки покойника» М. А. Булгакова 91
 «Звезда Голливуда» К. Одетса (см. «Большой нож») 585
 «Зеленеют сирени» Л. Риггса 277, 387, 388, 762
 «Золотой мальчик» К. Одетса 577, 578
 «Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова 211

И

- «И зазвучит труба» Т. Уайлдера 249, 254, 257, 260, 286, 288, 289, 752
 «Иванов» А. П. Чехова 188, 225, 297
 «Извинение» Ч. Шни 766
 «Император Джонс» Ю. О'Нила 470
 «Иоанн Креститель» Ф. Барри 373
 «История с двумя финалами», к/ф Л. Страсберга 769
 «История успеха» Дж. Г. Лоусона 5, 431–439, 448, 454, 456, 581, 705, 763
 «Иуда» У. Ферриса, Б. Рэтбоуна 314–317, 399, 753
 «Иуда из Кариота» К. Ростворовского 161

К

- «К востоку от рая» Дж. Стейнбека 593
 «Кабала святош» М. А. Булгакова 522
 «Каббала» Т. Уайлдера 254
 «Кавказский меловой круг» Б. Брехта 603
 «Как крылья» Л. Риггса 277
 «Калики перехожие» В. М. Волькенштейна 15, 118–121, 131, 142, 146, 399, 504, 748
 «Камелия» А. Дюма-сына (см. «Дама с камелиями») 478
 «Каменный гость» А. С. Пушкина 74, 746
 «Камино Реал» Т. Уильямса 593
 «Капитан — почти бог» Я. де Хартога 766
 «Кармен» Ж. Бизе 463
 «Карусель» А. Шницлера 592
 «Карьера Артуро Уи» Б. Брехта 271
 «Кейси Джонс» Р. Ардри 577
 «Кики» А. Пикара 159, 749
 «Кингз Роу», к/ф С. Вуда 227
 «Клайв индийский», к/ф Р. Болеславского 758
 «Клаудиуш» Б. Таркингтона 159, 749
 «Кнок, или Торжество медицины» Ж. Ромена (см. «Доктор Кнок») 269
 «Коварство и любовь» Ф. Шиллера 483
 «Колокола» Ч. Дикенса 220
 «Конец миссис Чейни», к/ф Р. Болеславского 323, 758
 «Копья вниз» Р. Болеславского 126
 «Королева Виктория» Л. Хаусмана 555
 «Королева Келли», к/ф Э. фон Штрогейма 756
 «Король-бродяга» Р. Фримла — Б. Хукера, У. Поста по Дж. Маккарти 258, 299–304, 751, 752
 «Короля темного покоя» Р. Тагора 173
 «Корона и плащ» («Святой») Н. Н. Никитина 152
 «Кот-мурзилка», программа театра-кабаре 749
 «Красиво уйти», к/ф М. Бреста 44, 768
 «Красота на продажу», к/ф Р. Болеславского 757
 «Крестный отец II», к/ф Ф. Ф. Coppoly 44, 734, 767
 «Крестный отец: телевизионный роман», к/ф Ф. Ф. Coppoly 768
 «Крылатая победа», к/ф Дж. Кьюкора 768

Л

- «Лебединое озеро» П. И. Чайковского 223, 265
 «Леди Гамильтон», к/ф А. Корды 314
 «Леди губернатора» А. Бредли 199
 «Лес» А. Н. Островского 479, 480, 485
 «Летняя ночь» В. Баум и Б. Глейзера 583, 765
 «Лето и дым» Т. Уильямса 593
 «Летучая мышь», программа кабаре 228, 229, 270
 «Лилиом» Ф. Мольера 184, 371, 372, 390, 583, 765
 «Лисички» Л. Хеллман 583
 «Любовная история», к/ф Л. Маккари 227
 «Любовь — ненависть — смерть», к/ф И. Н. Перестиани 755
 «Любовь под вязами» Ю. О'Нила 274, 418
 «Люди в белом», к/ф Р. Болеславского 320, 321, 435, 581, 757
 «Люди в белом» С. Кингсли 5, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 456, 457, 473, 474, 476, 495, 539, 545, 579, 581, 641, 764

М

- «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччини 198
 «Макбет» У. Шекспира 249, 275, 306–312, 476, 603, 753
 «Мальчик О'Шонесси», к/ф Р. Болеславского 758
 «Мандрагора» К. Шимановского 154, 156, 157
 «Мара Крамская» («Жрица свободной любви»), к/ф В. Изумрудова [В. А. Гарлицкого] 754
 «Марафон'33» Дж. Хэвок 596, 767
 «Мартина» Ж. Ж. Бернара 272, 274–277, 284, 286, 364, 753
 «Мамаша Кураж и ее дети» Б. Брехта 592
 «Мать» по М. Горькому 480, 484
 «Медведь» А. П. Чехова 192, 470, 702
 «Мероприятие» Б. Брехта 564
 «Мертвые души» 733
 «Месяц в деревне» И. С. Тургенева 15, 24, 57, 58, 66, 87, 102, 104, 107, 126, 178, 366, 426, 448, 499, 627, 744
 «Метрополитен», к/ф Р. Болеславского 320, 758
 «Мефистофель» А. Бойто 188
 «Мещанин во дворянстве» Ж.-Б. Мольера 153, 154, 156–159, 168, 220, 749
 «Миллионы Марко» Ю. О'Нила 470
 «Милосердие» К. Ростворовского 159, 161–164, 256, 747, 749
 «Мимо жизни» («Сказка жизни», к/ф Я. А. Протазанова (?) 105, 148, 754
 «Мир, который мы создаем» С. Кингсли по М. Бранд 765
 «Миракль» М. Рейнхардта, К. Волмёллера 183, 206, 243, 244, 265, 292–299, 386, 399, 748, 751
 «Мнимый баск» М. Сервантеса 87, 279, 280
 «Мнимый больной» Ж.-Б. Мольера 14, 92, 223, 746
 «Много шума из ничего» У. Шекспира 249, 262–264, 285, 308, 752

«Мое сердце в горах» У. Сарояна 577, 589
 «Мост Ватерлоо», к/ф М. Лероя 227, 230
 «Моцарт и Сальери» А. С. Пушкина 74, 88, 746
 «М-р Манипенни» Ч. Поллока 313, 314, 753
 «Муж индианки» Е. Ройли 301, 753
 «Музыкальный мастер» Ч. Клейна 197

Н

«На волоске от гибели» Т. Уайлдера 583, 588
 «На всякого мудреца довольно простоты»
 А. Н. Островского 188, 224, 744
 «На дне» М. Горького 56, 102, 177, 188, 193, 195,
 198, 201, 297, 380, 399, 748
 «На Западном фронте без перемен» Э. М. Ремарка
 324
 «На красном фронте», к/ф Л. В. Кулешова 170
 «На краю лезвия», к/ф Э. Гулдинга 233
 «На смерть детей», микроспектакль театра «Груп»
 по К. Колвитц 468
 «Над пропастью во ржи» Дж. Д. Сэлинджера 592
 «Нарциссы» У. Вордсворта 656
 «Нахлебник» И. С. Тургенева 200
 «Начало», к/ф Г. А. Панфилова 627
 «Наш городок» Т. Уайлдера 254
 «Не разум, а страсти правят миром» («Отравлен-
 ное сердце», «Скорбная повесть юных душ»),
 к/ф Р. Болеславского 105, 755
 «Негритянские спиричуэлсы», танцевальная
 сюита Х. Тамирис 468
 «Николай Ставрогин» по «Бесам» Ф. М. Достоев-
 ского 746
 «Никто не умирает по пятницам» Р. Брустина 729
 «Новогодний вечер» В. Франка 396, 763
 «Новый Кентукки» С. Ориница 475
 «Новый спектакль русского искусства», програм-
 ма театра Марии Кузнецовой 750
 «Ной» А. Обея 475
 «Ночная музыка» К. Одетса 562, 579
 «Ночное столкновение» К. Одетса 583, 765
 «Ночь над Таосом» М. Андерсона 5, 274, 424,
 426–429, 763
 «Ночь танцев» К. Николсона 765

О

«Обезьянка», 227
 «Обителей много» Дж. Э. Гудмана 262, 583, 584,
 764
 «Овощ, или Из президента в почтальоны»
 Ф. С. Фитцджеральда 397, 763
 «Одинокий Запад» Л. Риггса 277
 «Окаменевший лес» Р. Э. Шервуда 555
 «Оклахома!» Р. Роджерса — О. Хаммерстайна 277,
 390, 696
 «Они дали ему ружье», к/ф У. С. Ван Дейка 758
 «Они знают, чего хотят» С. Говарда 372
 «Оператор 13», к/ф Р. Болеславского 321, 757
 «Осенние скрипки» И. Д. Сургучева 102, 103, 746

«Отверженные», к/ф Р. Болеславского 44, 320, 321,
 323, 758
 «Отелло» У. Шекспира 374, 701
 «Отель» А. Хейли 440

П

«Падшие ангелы» Н. Коуарда 595
 «Парадокс об актере» Д. Дидро 34, 67, 330
 «Парижская территория», к/ф Э. Гриффита 756
 «Парнелл», к/ф Дж. М. Стала 767
 «Пер Гюнт» Г. Ибсена (адаптация П. Грина) 767
 «Пер Гюнт» Г. Ибсена 102, 184, 187, 390, 583, 585,
 586, 597, 745
 «Перевал Кассандры», к/ф Дж. П. Косматоса 44, 768
 «Переселение» К. Ростворовского 161
 «Песни судьбы» А. А. Блока 58
 «Пики вниз: меж огней в Москве 1917-го»
 Р. Болеславского 34, 44, 324, 325
 «Пир во время чумы» А. С. Пушкина 74, 746
 «Письма» Г. Ибсена 576
 «Плач по девам» Н. Чайлд 562
 «Плащ русалки» Э. Ривз-Трубецкой 4, 237–239,
 241–244, 249–251, 261, 283, 286, 288, 289, 751
 «Пляска смерти» А. Стриндберга 184, 390
 «Подвенечная фата Пьеретты» А. Шницлера —
 Э. Донаньи (см. «Брачное покрывало») 265
 «Покрывало Пьеретты» А. Шницлера —
 Э. Донаньи (см. «Брачное покрывало») 265
 «По направлению к Свану» М. Пруста 652, 655
 «Подвиг казака Кузьмы Крючкова»,
 к/ф В. Р. Гардина 105, 754
 «Подлость» Н. Н. Черепнина — Л. Н. Бакста 174,
 175, 750
 «Пока я не умру» К. Одетса 554, 555
 «Поклонение» Н. Н. Черепнина 173
 «Полночь в Париже», к/ф В. Аллена 13
 «Порги и Бесс» Дж. Гершвина 390, 589
 «Последнее дело одинокого волка»,
 к/ф Р. Болеславского 757
 «Последние» М. Горького 733
 «Последний день Помпеи» К. П. Брюллова 314
 «Последний жилец», к/ф Дж. Тейлора 768
 «Последняя дверь» А. Нокса 766
 «Потерянный рай» К. Одетса 562–564
 «Потоп» Х. Бергера 69, 121–124, 142, 144, 146,
 159–161, 167, 217, 561, 747–749
 «Поцелуй для Золушки» Дж. М. Барри 587, 766
 «Почтальон всегда звонит дважды», к/ф Т. Гарнета
 409
 «Поющие гимн» Дж. Г. Лоусона (см. «Процессия») 387
 «Правосудие для всех», к/ф Н. Джуисона 44, 768
 «Праздник мира» Г. Гауптмана 63, 66, 95, 136–139,
 141, 142, 146, 746
 «Праздник примирения» Г. Гауптмана
 (см. «Праздник мира») 138
 «Привидения» Г. Ибсена 377, 555

«Принцесса Турандот» К. Гоцци 95, 96, 98, 133, 145–147, 194, 399, 426, 480, 481, 484, 485, 500, 712
 «Пришли дожди», к/ф К. Брауна 229
 «Провинциалка» И. С. Тургенева 87, 177, 188
 «Променад», к/ф С. Верона 44, 768
 «Проснись и пой!» К. Одетса 409, 554–557, 559, 560, 562, 577, 579
 «Процессия» Дж. Г. Лоусона 253, 387, 389, 761
 «Прощай, оружие!» Э. Хемингуэя 324
 «Псковитянка» Н. А. Римского-Корсакова 105, 523
 «Путь улана» Р. В. Болеславского 34, 124, 125, 324, 325
 «Пятая колонна» Б. Глейзера по Э. Хемингуэю 583, 584, 705, 765
 «Пятно» Г. Эмери 353

Р

«Р. У. Р.» К. Чапека 766
 «Разбойники» Ф. Шиллера 148, 152
 «Разоблачение Бланко Поснета» Дж. Б. Шоу 220, 221, 750
 «Разрисованная вуаль», к/ф Р. Болеславского 44, 320, 321, 351, 758
 «Раскаяние Саломеи» Р. Штрауса — Ла Сильф 223
 «Распутин и императрица», к/ф Р. Болеславского 44, 320–322, 757
 «Рванный плащ» С. Бенелли 4, 145, 147–152, 749
 «Ревизор» Н. В. Гоголя 57, 345, 426, 463, 499, 561
 «Ревнивый старик» М. Сервантеса 280, 330
 «Ревю рус», программа 750
 «Ржавчина» В. Киршона, А. Успенского 387, 397–401, 478, 762
 «Рискованное предприятие в Китае», к/ф Д. Сигела 767
 «Ричард III» У. Шекспира 273
 «Роман» Э. Лабиша 480
 «Романтики» Э. Ростана 159, 164, 747, 749
 «Ромео и Джульетта» У. Шекспира 304, 314, 352, 426, 702
 «Росмерсхольм» Г. Ибсена 94, 95, 144, 145
 «Русская ярмарка» Р. Болеславского 175
 «Русти» М. Беркли 764
 «Рюи Блаз» В. Гюго 159, 160, 749

С

«С утра до полуночи» Г. Кайзера 184
 «Сады Аллаха», к/ф Р. Болеславского 44, 314, 316, 320, 321, 323, 326, 583, 758
 «Саломея», к/ф Ч. Брайанта, А. Назимовой 186
 «Самое главное» Н. Н. Евреинова 389, 761
 «Самсон и Далила» С. Ланге 371, 373, 374
 «Самый легкий путь» Ю. Уолтера 199
 «Санчо Панса» М. Ленгьелы по М. Сервантесу 221, 291, 292, 299, 303, 751
 «Саратога» Б. Ховарда 277
 «Свадебка» Стравинского 265
 «Свадьба» А. П. Чехова 95, 145

«Сватовство майора» П. А. Федотова 174
 «Сверчок на печи» по Ч. Диккенсу 15, 69, 80, 118, 134, 146, 166, 167, 220, 225, 226, 669, 670, 749
 «Святой» С. Янга 225, 258, 272, 750
 «Село Степанчиково и его обитатели» Ф. М. Достоевского 82, 89, 90, 92
 «Семь шансов» Д. Беласко 203
 «Семь шансов», к/ф Б. Китона 203
 «Семья Поленовых» («Сгубила страсть безумная»), к/ф Р. В. Болеславского 105, 755, 756
 «Сенсация!» К. Хортон 261, 312, 752
 «Сестра Беатриса» М. Метерлинка 293
 «Синяя птица» М. Метерлинка 224, 329
 «Скала грома» Р. Ардри 577, 579
 «Скачущие к морю» Дж. М. Синга 394, 762
 «Скоки», к/ф Г. Уайса 768
 «Смерть Бесси Смит» Э. Олби 593
 «Смерть Дантона» Г. Бюхнера 258, 259
 «Смерть Пазухина» М. Е. Салтыкова-Щедрина 188, 225
 «Соблазны Дж. Уайта» Дж. Гершвина — Дж. Уайта 223
 «Сокровище» Д. Пински 183
 «Соломенная шляпка» Э. Лабиша (адаптация П. Тулейна и А. Г. Джеймс) 4, 251–254, 261, 286, 752
 «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира 183, 306, 752
 «Соната призраков» А. Стриндберга 274
 «Сотворившая чудо» У. Гибсона 200
 «Спасательная шляпка», к/ф А. Хичкока 583
 «Спектакль русского искусства», программа театра Марии Кузнецовой 750
 «Спящая красавица» П. И. Чайковского 223, 265
 «Стакан воды» Э. Скриба 282
 «Старая Москва» Р. Болеславского 173, 174, 750
 «Старый Новый год» М. М. Рощина 732
 «Странная интерлюдия» Ю. О'Нила 212, 596
 «Странный», к/ф Дж. Гарфейна 592, 593
 «Страсти Жанны д'Арк», к/ф К. Т. Дрейера 171
 «Страсть под вязами» Ю. О'Нила 592
 «Сумурун» Ф. Фрексы 183, 206, 294
 «Сцена пьяного» М. Горького 636
 «Счастливчик» А. Милна 187
 «Счастливый уголок» А. Шницлера 382
 «Сын Бога» К. Сифтон, П. Сифтона (см. «1931–») 419

Т

«Тайна мистера Х», к/ф Э. Селвина 757
 «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи 356
 «Такая, как ты хочешь» Л. Пиранделло 389
 «Таланты и поклонники» А. Н. Островского 480
 «Танец вампира», к/ф Я. А. Протазанова 105, 754
 «Тартюф» Ж.-Б. Мольера 491, 512, 532, 639
 «Тело и душа», к/ф Р. Россена 409
 «Теодора сходит с ума», к/ф Р. Болеславского 321, 758
 «Тот, кто получает пощечины» Л. Н. Андреева 390

- «Травиата» Дж. Верди 686
«Трагедия бабушки» Дж. Мейсфилда 236
«Трактирщица» К. Гольдони 182, 326
«Трамвай "Желание"» Т. Уильямса 588, 595, 656
«Траур — участь Электры» Ю. О'Нила 418, 603
«Трехгрошовая опера» К. Вайля — Б. Брехта 567, 568
«Три встречи», к/ф Р. Болеславского 105, 755
«Три крестных отца», к/ф Р. Болеславского 320, 351, 758
«Три мушкетера» Р. Фримла — К. Грея, П. Г. Вудхауса, У. А. Макгуаера по А. Дюма 301, 303, 753
«Три сестры» А. П. Чехова 102, 188, 192, 195, 229, 281, 282, 297, 330, 380, 381, 397, 506, 579, 596–605, 643, 644, 720, 744, 767
«Три сестры», к/ф П. Богарта 769
«Ты еще не умеешь любить» («Нина»), к/ф Р. Болеславского 105, 754, 755
«Тысяча и одна ночь» 206

У

- «У врат царства» К. Гамсуна 262, 264, 752
«Удав» К. Одетса (см. «Большой нож») 585, 587, 766
«У жизни в лапах» К. Гамсуна 48, 102, 103, 188, 745
«Ужасная правда», к/ф М. Нейлана 756
«Укрощение строптивой» У. Шекспира 94, 227, 286, 304–306, 320, 347, 555, 751
«Утиная охота» А. В. Вампилова 17

Ф

- «Факел» У. Г. Пенфилда 657, 718
«Фальстаф» Дж. П. Уэббера по У. Шекспиру 314, 753
«Фауст» И. В. Гёте 184

Х

- «Хильда Кэссиди» Г. Лайфранта, С. Лайфрант 764
«Хлеб», к/ф Р. Болеславского, Б. М. Сушкевича 105, 756
«Хозяйка гостиницы» К. Гольдони 74, 102–104, 188, 195, 746
«Хорошенький дьяволенок» Д. Беласко 203

Ц

- «Царица Савская» Д. Боэма 314, 753
«Царь Иван Васильевич Грозный», к/ф А. И. Иванова-Гая 105, 754
«Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого 89, 186–188, 190, 192–195, 198, 297, 304, 745

Ч

- «Чайка» А. П. Чехова 76, 118, 192, 399, 418, 544, 592
«Человек, женившийся на немой» А. Франса 183, 273, 395, 762
«Человек-волк», к/ф Дж. Вагнера 227
«Человеческая комедия» по О. де Бальзаку 480, 483
«Черные нарциссы» Р. Годдена 766
«Честь семьи» по О. де Бальзаку 291

- «Четыре стены» Д. Бёрнет, Дж. Абботта 387, 762
«Что случилось в зоопарке» Э. Олби 593
«Чудо над Вислой», к/ф Р. Болеславского 44, 167–170, 756
«Чудо святого Антония» М. Метерлинка 95, 145

Ш

- «Шарф Коломбины» А. Шницлера — Э. Донаньи (см. «Брачное покрывало») 265
«Шейлок» (см. «Венецианский купец») 197
«Шкипер возле бога» Я. де Хартога 585
«Шляпа, полная дождя» М. Гаццо 593
«Шторм на рассвете», к/ф Р. Болеславского 757
«Шутка» С. Бенелли 227

Э

- «Эрик XIV» А. Стриндберга 95, 97, 133, 145, 146, 503
«Эсфирь» Ж. Расина 392, 394, 436, 448, 762
«Это называют любовью», к/ф П. Стайна 756
«Это так (если вам так кажется)» Л. Пиранделло 761
«Этюды о Геракле», спектакль мастерской С. Д. Черкасского 17

Ю

- «Юдифь из Бетулии» Р. де Пеззера 173, 750
«Южный Пасифик» Г. Ригсби, Д. Хейворд 587, 766
«Юмореска», к/ф Ж. Негулеско 409

- "Big Knife" К. Одетса 585
"Cafe Universal" Р. Стайнера 472
"Dynamite Tonight" А. Уэйнстайна, У. Болкома 596
"End as a Man" К. Уиллингэма 592
"Gentlewoman" Дж. Лоусона 454
"Gentle People" И. Шоу 396
"Gold Eagle Guy" М. Леви 545, 547
"Humoresque" Ф. Хёрст 182
"Klaudiusz" Б. Таркинтона 159
"Lances Down: Between the Fires in Moscow" Р. Болеславского, Х. Вудворд 34, 80, 100, 126, 324, 746, 760
"Miserere" С. С. Юшкевича 102, 745
"Monsieur Beaucaire", к/ф С. Олкотта 200
"Nobody Dies on Friday" Р. Брустина 729
"Peg o' My Heart", к/ф К. Видора 182
"Pie in the Sky" Р. Стайнера 472
"Revue Russe" 176, 216
"Sundown Beach" Б. Брэйер 594
"The Vegetable" Ф. С. Фитцджеральда 397
"Way of the Lancer" Р. Болеславского, Х. Вудворд 34, 124, 125, 165, 324, 760

SERGEI TCHERKASSKI

ACTING:
STANISLAVSKY–BOLES LAVSKY–STRASBERG
HISTORY, THEORY AND PRACTICE

SERGEI TCHERKASSKI'S BOOK contains fundamental research on the directing and teaching of Richard Boleslavsky (1889–1937) and Lee Strasberg (1901–1982) as a development of the Stanislavsky System.

The author closely scrutinizes documents of the life and work of the Moscow Art Theatre and its First Studio that became a cradle for the most important discoveries of Stanislavsky into actor training in the 1900s and 1910s. The book continues with exploration of the artistic creation and training methodology of the American Laboratory Theatre (1923–1930), the Group Theatre (1931–1940) and the Actors Studio (since 1947). The work of these three forms the most important line of continuity in the history of American theatre in the 20th century. The methodological legacy of Boleslavsky and Strasberg is examined with an emphasis on the analysis of their major books *Acting: The First Six Lessons* and *Dream of Passion*. A comparative reading of these books with those of Stanislavsky is not only refreshing but also practically useful.

The study is conducted on several levels — different chapters open new pages in the history of American and Russian theatre of the 20th century, raise fundamental questions on the art of acting and actor training and provide specific exercises from the practice of Stanislavsky, Boleslavsky and Strasberg.

Tcherkasski's work is based on archival documents and considers many Russian and American publications. It contains 403 photographs from nearly 20 museums and private collections in Moscow, St. Petersburg, Warsaw, New York, Paris, etc. Some of them are published for the first time in the literature of world theatre.

The publication is addressed to all people of theatre — experienced actors and acting students, theatre critics and historians, theatre directors and teachers of acting, theatergoers and all those who are interested in Russian–American cultural links.

The author of the book, theater director Sergei Tcherkasski, is Head of an Acting Studio in the renowned Russian State Institute of Performing Arts (aka St. Petersburg State Theatre Arts Academy, established in 1779). He is Professor of Acting and Directing and holds a Ph.D. for his research into the education of directors in Russia. His second dissertation (D.Sc.) resulted in this very book *Acting: Stanislavsky — Boleslavsky — Strasberg*.

His other Russian-language books include *Stanislavsky and Yoga* (2013, Japanese edition in 2015, English edition in 2016), *Valentine Smyshliaev — Actor, Director and Teacher* (2004), *Sulimov's School of Directing* (2013). They form a kind of trilogy representing Tcherkasski's professional family tree which grows directly from Stanislavsky to Valentin Smyshliaev (member of the First Studio of Moscow Art Theatre who also directed Michael Chekhov in *Hamlet*) and then to Mar Sulimov (one of the leading Russian teachers of directing of the 20th century).

Tcherkasski has directed more than three dozen classical and modern plays. Two of his productions — *Dangerous Liaisons* and *Great Catherine* — ran in Saint Petersburg for twelve and sixteen years respectively. His international directing credits include *Great Catherine* by Shaw and *Duck Hunting* by Vampilov at RADA (London), *The Inspector General* by Gogol at the National Theatre of Romania (Bucharest) and *Flight* by Bulgakov at NIDA (Sydney).

Prof. Tcherkasski's students work in leading Russian companies; they become award-winning actors and directors including nominees and winners of the Golden Mask Award. Tcherkasski has led workshops in more than forty theatre schools all over the world.

Contacts: sergei@ST1676.spb.edu sdcher@yahoo.com

It seems that few theatre people in Russia today are interested in the methodology of the Stanislavsky System or in his teachings and conceptual apparatus. It has become fashionable to speak about all of this with disdain ... We have developed a certain discontented nihilism toward the great theatrical culture that moved safely to the West and in many ways determined the development of American theatre and cinema of the middle of the 20th century.

Sergei Tcherkasski's book ably puts many things right.

LEV DODIN,
Artistic Director, Maly Drama Theatre — Theater of Europe

I read Tcherkasski's doctoral dissertation first, and later the manuscript of his book, open-mouthed with joyful surprise: I learned so much that was new and unexpected. I know of no other Russian researcher who has a similar degree of competence, passion and enthusiasm for research to sift through the mountains of material without getting get stuck in them and to come to such clear and, I would say, inspiring conclusions.

The book, of course, is different from the dissertation. It has a much clearer narrative and is truly entertaining.

VALERY GALENDEEV,
*Head of Department of Voice and Speech, Russian State Institute
of Performing Arts (St. Petersburg State Theatre Arts Academy)*

It gives me pleasure to add my personal endorsement to this book. I met with Prof. Tcherkasski in 2013 when he visited The Lee Strasberg Theatre & Film Institute* to do research for this book in my husband Lee's archives. I was impressed with the depth of his knowledge of the development of modern acting technique, particularly the important advancements that were made in the United States by Richard Boleslavsky and his student, Lee Strasberg...

I am thrilled that those with an interest in acting and the theater arts in Stanislavsky's homeland now will be able to gain a deeper understanding of Lee Strasberg's work.

ANNA STRASBERG,
*Artistic Director & Co-Founder
Lee Strasberg Theatre and Film Institute**

In this book Sergei Tcherkasski acts as a researcher, historian, theatre director and acting teacher with real practical experience. He is trying to figure out what happened to one of the "royal ideas" of Russian theater ... and accurately he chooses Richard Boleslavsky as a guide in this confusing world. Boleslavsky is really an amazing character in Russian theatre history!

ANATOLY SMELIANSKY,
President of the Moscow Art Theatre School

Mr. Tcherkasski's superb command of his topic is based on rigorous research, deep insight, and an amazing mastery of a history from outside his native country. Indeed, I can say with full honesty that the author's knowledge of his topic, and his fresh revelations, go beyond any current work in the United States.

What Mr. Tcherkasski has done is to provide a continuum, a line of thought and a line of history, parts of which are known already in the US, but no one has put the complete string Stanislavsky — Boleslavsky — Strasberg together in a straight line.

DAVID CHAMBERS,
Professor of Yale School of Drama, Yale University

The English language article "The System Becomes the Method: Stanislavsky—Boleslavsky—Strasberg," derived from Sergei Tcherkasski's dissertation that served as a foundation for this book, is published in the Routledge journal *Stanislavski Studies: Practice, Legacy, and Contemporary Theater*, 2013, Volume 2, Issue 1 (3), pp. 97–119.

It is also available online at:

www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/20567790.2013.11428597

СЕРГЕЙ ДМИТРИЕВИЧ ЧЕРКАССКИЙ

**МАСТЕРСТВО АКТЕРА:
СТАНИСЛАВСКИЙ–БОЛЕСЛАВСКИЙ–СТРАСБЕРГ
История. Теория. Практика**

Макет и оформление

Л. Н. Киселевой, В. Г. Лошкаревой

Редактор и корректор

Е. В. Миненко

Компьютерная верстка

Л. Н. Киселевой

Технический редактор и технолог

В. А. Белова

*В оформлении обложки и шмуцтитолов книги
использован шрифт Ф. О. Шехтеля, разработанный
для Московского Художественного театра*

ISBN 978-5-88689-112-6



Подписано в печать 28.03.2016.

Формат 70 × 100/16. Гарнитура Minion Pro, Муриад Pro.

Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл.-печ. л. 66,12.

Тираж 1000 экз. Зак. тип. № 1070.

Российский государственный
институт сценических искусств
191028, Санкт-Петербург, Моховая ул., 34.
akademizdat1@yandex.ru

Отпечатано в типографии ООО «ИПК „Береста“»
196084, г. Санкт-Петербург, ул. Коли Томчака, 28

Методология Станиславского, суть его учения, понятийный аппарат сегодня в России, кажется, мало кого интересуют. Обо всем этом модно стало говорить с некоторым пренебрежением... У нас выработался какой-то фрондирующий нигилизм по отношению к великой театральной культуре, в итоге благополучно переместившейся на Запад и во многом определившей пути развития американского театра и великого американского кинематографа середины XX века.

Книга С. Д. Черкасского может хотя бы кое-что поставить с головы на ноги.

ЛЕВ ДОДИН
художественный руководитель
МДТ — Театра Европы

Читал вначале докторскую диссертацию Черкасского, а затем и рукопись его книги, раскрывши рот от радостного изумления — столько нового и неожиданного я почерпнул оттуда. Я не знаю ни одного отечественного исследователя, который бы с подобной мерой компетентности, исследовательской страсти и азарта перелопатил бы такие горные хребты материала, не завяз бы в нем и пришел бы к столь четким и, я бы сказал, вдохновляющим выводам.

Но книга, конечно же, отличается от диссертации автора. Она более сюжетна и занимательна.

ВАЛЕРИЙ ГАЛЕНДЕЕВ
заведующий кафедрой сценической речи
РГИСИ (СПбГАТИ)

Мне доставляет особое удовольствие поддержать эту книгу. Я встречалась с профессором Черкасским в 2013 году, когда он посещал Институт театра и кино Ли Страсберга для проведения исследований в архиве моего мужа, и была поражена глубиной его познаний в истории развития современной актерской техники, в особенности здесь, в Америке. И я бесконечно счастлива, что теперь все, кто интересуется искусством театра на родине Станиславского, получают возможность всерьез познакомиться с принципами работы Страсберга.

АННА СТРАСБЕРГ
художественный руководитель и соучредитель
Института театра и кино Ли Страсберга®

С. Д. Черкасский выступает в этой книге и теоретиком, и историком, и реальным практикующим педагогом-режиссером, который пытается разобраться, что произошло с одной из «королевских идей» русского театра... И безошибочно, выбирает своего проводника — сталкера в этом запутанном мире: Ричарда Болеславского. Вот уж изумительный персонаж русской театральной истории!

АНАТОЛИЙ СМЕЛЯНСКИЙ
президент Школы-студии МХАТ

Превосходное владение м-ром Черкасским его темой основано на тщательном исследовании, глубококом постижении и поразительном знании истории, казалось бы, далекой от него страны. С полной ответственностью могу сказать, что познания автора в избранной им теме и его новые открытия превосходят уровень современных исследований в Соединенных Штатах... Никто прежде не выстраивал эту цепочку, идущую от Станиславского к Страсбергу, столь полно и во всей ее протяженности.

ДЭВИД ЧЕМБЕРС
профессор Школы драмы
Йельского университета