

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ОПЫТЫ



РИЧАРД
БОЛЕСЛАВСКИЙ
МАСТЕРСТВО АКТЕРА
ШЕСТЬ ПЕРВЫХ УРОКОВ

•
МАРИЯ
УСПЕНСКАЯ
ЗАМЕТКИ ИЗ АКТЕРСКОГО КЛАССА



СЕРГЕЙ
ЧЕРКАССКИЙ

СИСТЕМА
СТАНИСЛАВСКОГО:
из России в Америку и обратно

Театральные опыты

Мария Успенская

Мастерство актера. Шесть первых уроков; Заметки из актерского класса; Система Станиславского: из России в Америку и обратно

«Издательство АСТ»

2022

УДК 792.071.1

ББК 85.33

Успенская М.

Мастерство актера. Шесть первых уроков; Заметки из актерского класса; Система Станиславского: из России в Америку и обратно / М. Успенская — «Издательство АСТ», 2022 — (Театральные опыты)

ISBN 978-5-17-146419-6

Книга «Мастерство актера. Шесть первых уроков» (Acting. The First Six Lessons, 1933) написана Ричардом Болеславским (1889–1937), одним из крупнейших театральных педагогов России и Америки XX века, актером МХТ и режиссером его Первой студии, руководителем нью-йоркского Лабораторного театра (1923–1930), режиссером двух десятков голливудских фильмов. Эта книга стала первым в мире печатным изложением основ системы Станиславского. В краткой, ясной и остроумной форме «Шесть уроков» раскрывают основы мастерства актера, поэтому и сегодня, выдержав огромное количество англоязычных переизданий, они продолжают составлять конкуренцию трудам самого Станиславского. Вторая часть – «Заметки из актерского класса» Марии Успенской (1887–1949), актрисы МХТ и Первой студии, отдавшей американской театральной педагогике более четверти века (преподавала и в Лабораторном театре, и в собственной школе), сделавшей стремительную карьеру в Голливуде как актриса на острохарактерные роли. Записи уроков Успенской – это россыпь афоризмов об актерской профессии. Комментарии и заключительный очерк режиссера и педагога, доктора искусствоведения С. Д. Черкасского вводят работы Болеславского и Успенской, впервые переведенные на русский язык, в контекст мирового развития системы Станиславского. Издание адресовано всем людям театра – опытным актерам и студентам, критикам и историкам театра, любителям театрального искусства. Может быть использовано как практическое руководство к овладению актерским мастерством. В формате PDF А4 сохранён издательский дизайн.

УДК 792.071.1

ББК 85.33

ISBN 978-5-17-146419-6

© Успенская М., 2022

© Издательство АСТ, 2022

Содержание

Об авторах этой книги	7
Ричард Болеславский	8
Мария Успенская	11
О переводе театральных терминов	14
Ричард Болеславский	15
Предисловие	15
Урок первый	18
Урок второй	24
Урок третий	33
Урок четвертый	41
Конец ознакомительного фрагмента.	47

Мастерство актера. Шесть первых уроков; Заметки из актерского класса; Система Станиславского: из России в Америку и обратно

© Сергей Черкасский, глава «Система Станиславского: из России в Америку и обратно», составление, перевод на русский язык, вступительная статья, примечания, 2022

© ООО «Издательство АСТ», 2023

Об авторах этой книги

Творческое наследие Ричарда Болеславского и Марии Успенской оказалось под обложкой одной книги не случайно. Этих выдающихся педагогов объединяет многое – годы совместной работы в МХТ, уроки Станиславского, энтузиазм Первой студии, совместная работа в нью-йоркском Лабораторном театре, творческие поиски и открытия, сотни общих учеников.

Предваряя первое издание на русском языке книги «Мастерство актера. Шесть первых уроков» и «Заметок из актерского класса», напомним основные вехи творческого пути их авторов¹.

¹ Творческая деятельность Р. В. Болеславского на сегодняшний день полнее всего представлена в первой и второй частях книги: *Черкасский С. Д.* Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсбург: История. Теория. Практика. СПб.: РГИСИ, 2016. С. 100–370. Творческий путь М. А. Успенской проанализирован в статьях: *Черкасский С. Д.* «Мадам» и Система Станиславского: четверть века американской театральной педагогики М. А. Успенской // Вопросы театра. *Proscaenium*. 2011. № 3–4. С. 254–263; *Литавриси М. Г.* Неизвестные лица русской театральной педагогики за рубежом. *Маручча* // Театр. Живопись. Кино. 2012. № 2. С. 79–103.

Ричард Болеславский

В Ричарда Болеславского влюблялись все – требовательные русские режиссеры и лихие уланы его кавалерийского полка, расчетливые бродвейские продюсеры и голливудские актрисы-звезды, многочисленные ученики театральных школ и даже – правда, заочно – читатели его книг...

Ричард Валентинович Болеславский (Ryszard Bolesławski, Richard Boleslavsky, 1889–1937), актер МХТ, актер и режиссер Первой студии, оставил заметный след в истории искусства театра и кино первой половины XX века сразу трех стран – России, Польши и США.

В Москве он много играл в Художественном театре (пожалуй, больше кого-либо из молодых актеров своего поколения) и поставил первый спектакль Первой студии МХТ – «Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса (а также «Калик перехожих» В. Волькенштейна и «Балладину» Ю. Словацкого); в Петрограде начинал историю БДТ – в первый год работы театра поставил «Рваный плащ» С. Бенелли.

В Варшаве всего за один сезон 1920/21 выпустил этапные спектакли польского театра «Мещанин во дворянстве» Мольера и «Милосердие» К. Ростворовского в Театре Польски (*Teatr Polski*), снял фильм «Чудо над Вислой», ставший классикой польского немого кино; его работы существенно повлияли на творческое развитие многих режиссеров (Леона Шиллера², например).

В Нью-Йорке создал Лабораторный театр (*American Laboratory Theatre*, 1923–1930), много ставил на Бродвее и получил известность как мастер постановки массовых сцен, сотрудничал с Максом Рейнхардтом и Гордоном Крэгом. За пять лет в Голливуде (1932–1937) снял более пятнадцати фильмов (среди них кинокартины с Гретой Гарбо, Марлен Дитрих, Кларком Гейблом, Гари Купером, Джоном Барримором, Чарльзом Лаутоном); десять фильмов Болеславского выдвигались в разных номинациях на премию «Оскар».

Кроме того, были спектакли и фильмы в Праге, Берлине, Париже, Лондоне и множество учеников по всему миру – почти каждый, кто встречался с Болеславским в работе, оказывался под воздействием его обаяния, энергии и таланта.

Успехи театрально-педагогической деятельности Болеславского во многом связаны с тем, что он был свидетелем и участником всех узловых моментов зарождения и развития системы Станиславского. Первой его актерской удачей в Художественном театре стала роль студента Беляева в «Месяце в деревне» Тургенева (1909), где Станиславский впервые последовательно применил в репетициях нарождающуюся Систему³.

Его режиссерский дебют, «Гибель “Надежды”» (1913) в Первой студии МХТ, обозначил 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 не случайно, что после отъезда из России в 1920 году Болеславский сразу же оказался в положении «посланца» системы Станиславского – и в Польше, и в Германии и Франции, и в Америке. Везде он содержательно использовал, а главное – развивал ее в своей режиссерско-педагогической работе.

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, где год проработал с Болеславским.

³ Термин «система» впервые появился в работе Станиславского «Программа статьи: моя система», написанной в июне 1909 года (см.: Музей МХАТ. Ф. К. С. Станиславского. № 628. Л. 46–48). Однако и сам Станиславский, и другие авторы слово «система» писали в разные годы 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.

Наибольшее влияние Болеславский оказал на развитие американской актерской школы. За семь лет существования школы и театра через уроки Лабораторного театра (американцы называли его просто *The Lab*, «Лэб») прошли около пяти сотен учеников. Многие из них впоследствии вошли в историю американского театра и кино. В первую очередь это ведущие педагоги американского театра XX века – Ли Страсберг, Стелла Адлер, Гарольд Клёрман, определившие актерскую школу трех поколений американских актеров⁴.

Сегодня уже общепризнано, что Болеславский оказался важнейшим звеном передачи открытий Станиславского мировому театру. Его место в линии театральной преемственности, идущей от начала XX века до наших дней, точнее всех 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»⁵.

В 1923–1932 годах Ричард Болеславский опубликовал серию статей «Уроки мастерства актера», посвященных пошаговому и систематическому воспитанию актера, которые появлялись одна за другой в нью-йоркском журнале *Theatre Arts Monthly*⁶. В 1933 году они были объединены в книгу «Мастерство актера. Шесть первых уроков» (*Acting: The First Six Lessons*. NY: Theatre Arts Books, 1933). Она стала первым в мире изложением системы Станиславского, опередившим даже единственное прижизненное издание «Работы актера над собой» (1936 – на английском, 1938 – на русском). Кроме того, она отразила педагогическую практику Болеславского и его опыт диалога с Системой, а также распространила влияние его театрально-педагогических идей на многие последующие поколения актеров.

Однако «Шесть первых уроков», или «Шесть уроков», как часто сокращенно называют книгу, были не первой англоязычной публикацией Болеславского. Кроме ряда статей по актерскому искусству, он выпустил две автобиографические книги – «Путь улана»⁷ и «Пики вниз: меж огней в Москве 1917-го»⁸, – которые отражают его нелегкий опыт 1915–1917 годов. Ведь молодой актер МХТ Ришард Сржедницкий (*Ryszard Szrednicki*, Болеславский – это псевдоним) был в числе тех поляков, которые в разгар Первой мировой войны 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 страшных потрясений 1917 года. Предваряя издание первой книги Болеславского на русском языке, доктор исторических наук В. М. Бокова справедливо пишет: «Из таких записок

⁴ Ли Страсберг (*Lee Strasberg*, 1901–1982) – один из самых влиятельных педагогов актерского мастерства XX века, режиссер, теоретик театра. В 1931 году вместе с Г. Клёрманом и Ч. Кроуфорд организовал театр «Групп» (1931–1941). Более тридцати лет руководил *Actors Studio* (открыта в 1947 году). Автор книги *A Dream of Passion* (Boston, 1987), ряда важнейших статей по актерскому мастерству (*Strasberg L. Acting // Encyclopedia Britannica*. 1957. Vol. 1. P. 58–64; *Strasberg L. Acting and the Training of the Actor // Producing the Play / Ed. J. Gassner*. NY: The Dryden Press, 1941. P. 128–162). Стелла Адлер (*Stella Adler*, 1901–1992) – дочь знаменитого актера еврейской сцены Якова (Джейкоба) Адлера, вышла на подмостки в возрасте четырех лет. С начала 1920-х работала на англоязычной сцене, непродолжительное время играла в Лондоне (1919). В 1925–1927 годах – в Лабораторном театре. Одна из основателей театра «Групп», где играла десять лет. В 1934 году в Париже брала уроки у К. С. Станиславского. Активно занималась педагогикой (среди ее учеников – М. Брандо, У. Битти, Р. Де Ниро), в 1949 году создала *Stella Adler Conservatory*. Гарольд Клёрман (*Harold Clugman*, 1901–1980) – режиссер и театральный критик. Начинал в театре «Гилд» (*Guild Theatre*), 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 о театре.

⁵ Цит. по: *Лутаврину М. Г.* Американская игра и «русский метод»: попытка интеграции // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века: Исторический альманах. Вып. 2. М.: Эдиториал УРСС, 2006. С. 388.

⁶ Даты публикации статей Болеславского выдают ритм работы, хорошо знакомый театральным практикам, берущимся за перо. Все свободное время отдается письменному столу, но приходит период репетиций, выпуска спектакля – и в литературной работе возникает пауза, причем иной раз непредсказуемо продолжительная: первый урок напечатан в октябре 1923 года, второй – в июле 1929 года, третий – в июле 1931 года, четвертый, пятый и шестой выходят почти подряд – в феврале, апреле и июле 1932 года.

⁷ *Boleslavski R. Way of the Lancer*. Indianapolis: Bobbs Merrill, 1932; *Болеславский Р.* Путь улана: Воспоминания польского офицера, 1916–1918. М.: ЗАО «Центрполиграф», 2006.

⁸ *Boleslavski R. Lances Down: Between the Fires in Moscow*. Indianapolis: Bobbs Merrill, 1932.

рождались литература целого поколения. Книга Болеславского... находится в том же ряду, что и «Прощай, оружие!» Хемингуэя и «На Западном фронте без перемен» Ремарка»⁹.

Вторая книга Болеславского также полна волнующих картин переломного периода истории России, схваченных наблюдательным актерским глазом. Кроме того, ряд глав книги рассказывает об актерах Первой студии МХТ, об их недельном затворничестве в здании Студии на Тверской площади в разгар уличных боев конца октября – начала ноября 1917 года. Здесь же воспоминания о жизни Художественного театра 1910-х, зарисовки театрального быта, описание репетиционного процесса, портреты мхатовских корифеев – К. С. Станиславского, В. И. Немировича-Данченко, В. И. Качалова, а также А. А. Стаховича, С. М. Волконского. На страницах книги действуют молодые студийцы Первой студии, будущие ведущие актеры российского и мирового театра – Б. М. Сушкевич, Н. Н. Бромлей, В. С. Смышляев, С. Г. Бирман, Л. И. Дейкун, Г. М. Хмара, А. М. Жилинский, В. В. Соловьева и др. Причем многие из фактов, сообщаемых Болеславским, оказались новыми для отечественного театроведения, в чем можно убедиться по переводу восьми глав этой книги, опубликованному в альманахе «Мнемозина»¹⁰.

А вот третью книгу Болеславского – самую главную книгу его жизни – «Мастерство актера. Шесть первых уроков», принесшую автору всемирную известность, в России до сих пор не публиковали.

И это не случайно. Причины этого, равно как и актуальность книги Болеславского для сегодняшней театральной педагогики, мы проанализируем в заключительной статье.

⁹ Бокова В. М. Предисловие // Болеславский Р. Путь улана: Воспоминания польского офицера, 1916–1918. С. 7–8.

¹⁰ Ричард Болеславский меж огней в Москве 1917-го. Главы из книги Р. В. Болеславского «Пики вниз: Меж огней в Москве» / Публикация, перевод, вступительная статья, составление, подбор иллюстраций и комментарии С. Д. Черкасского // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 7. М.: Индрик, 2019. С. 93–196.

Мария Успенская

Союзнница Болеславского – замечательная актриса и выдающийся педагог Мария Алексеевна Успенская (1887¹¹ –1949) – работала в Лабораторном театре с года его основания и до закрытия, а всего отдала театральной педагогике в Америке более четверти века.

Успенская пришла в МХТ в том же 1908 году, что и Болеславский, сразу став одной из наиболее преданных и сознательных учениц. В театре ее любили, но больших ролей Успенская никогда не играла (на сцене театра – Насморк в «Синей птице», приживалка Турусиной в «На всякого 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 эксцентричности¹².

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 Болеславского. Впрочем, степень ее владения английским языком еще долго служила предметом недоразумений и шуток. Равно как и манеры поведения 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»¹³.

Но творческий авторитет Успенской был непререкаем. Ученики звали ее Мадам, и даже сегодня при упоминании *уроков Мадам* люди театра понимают, что речь идет об Успенской. 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»¹⁴. Недаром утверждали, что Мадам «обладала рентгеновской способностью проникновения во внутренний мир ученика»¹⁵.

Театральная репутация Успенской также быстро укреплялась. Ее «звездным часом» стало трехлетнее турне с пьесой «Обезьянка», где она играла роль «гуттаперчевой» женщины-акробатки¹⁶. 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, 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 назва-

¹¹ В американских источниках (IMDb и IBDB) годом рождения М. А. Успенской указывается 1876-й. См.: Internet Broadway Database. URL: <http://vmw.ibdb.com/Person/View/68484> (дата обращения 15.06.2015). На могильном камне на кладбище *Forest Lawn Cemetery* в Лос-Анджелесе указан 1887 год (URL: <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. М.: МХАТ, 1998. Т. 2. С. 182*).

¹² *Шверубович В. В. О людях, о театре и о себе. М.: Искусство, 1976. С. 506.*

¹³ *Сенелик Л. М. А. Успенская // Московский Художественный театр: Сто лет. Т. 2. С. 182.*

¹⁴ *Strasberg L. Interview. 11 Oct. 1975. Цит. по: Roberts J. W. Richard Boleslavsky: His Life and Work in the Theatre. Ann Arbor: UMI Research Press, 1981. P. 147.*

¹⁵ *Gordon M. Stanislavsky in America: An Actor's Workbook. London; NY: Routledge, 2010. P. 31.*

¹⁶ См.: *Литавршина М. Г. Американская игра и «русский метод»: попытка интеграции // Мнемозина. Вып. 2. С. 383.*

ний, дважды она номинировалась на «Оскар» (баронесса фон Оберсдорф в «Додсворте», 1936, и бабушка Жану в мелодраме «Любовный роман (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 афишах вместе с именем молодого Рональда Рейгана, будущего сорокового президента США. И критика, и сам Рейган считали его лучшим фильмом актера. Недаром впоследствии Рейган утверждал, что именно этот фильм сделал его звездой.

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 Grandma¹⁷ – Бабушка-с-обложки; актеры эстрады (например, популярный Ленни Брюс) не устали копировать ее знаменитые «задушевные паузы» и «мрачный испытующий взгляд»¹⁸. А в повести 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 ней¹⁹.

Всю свою жизнь Успенская продолжала заниматься йогой²⁰. В Америке она стала участницей Братства Самореализации (SRF, Self-Realization Fellowship), основанного в 1920 году автором книги «Автобиография йога» Йоганандой (1893–1952)²¹, 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»²².

Безусловно, Успенская использовала упражнения Первой студии, уходящие корнями в йогу, и в Америке, хотя степень практического использования самой йоги в ее актерском классе достоверно неизвестна. Но 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»²³.

После закрытия «Лэб» в 1930 году Успенская в паре с Тамарой Дейкархановой²⁴ четыре года вела летние мастер-классы, а в 1932 году открыла в Нью-Йорке свою театральную школу *Maria Ouspenskaya's School of Dramatic Arts*. В сентябре 1939 года Успенская переехала со своей

¹⁷ Pin-up (англ.) – фотография красотки, вырезанная из журнала и приколотая на стенку.

¹⁸ Gordon M. Stanislavsky in America. P. 32.

¹⁹ Ibidem. P. 31.

²⁰ О влиянии идей и практики йоги на становление системы Станиславского и на занятия по психотехнике актеров Первой студии см.: Черкасский С. Д. Станиславский и йога. СПб.: РГИСИ, 2018.

²¹ Yogananda P. Autobiography of a Yogi. Los Angeles, Calif.: Self-Realization Fellowship, 1946.

²² См.: White A. Stanislavsky and Ramacharaka: The Influence of Yoga and Turn-of-the-Century Occultism on the System // Theatre Survey. 2006. Vol. 47. Iss. 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.

²³ Gordon M. Stanislavsky in America. P. 82.

²⁴ 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.

школой в Голливуд – она стала называться *Hollywood MO School of the Dramatic Arts*, а после войны – *The American Repertory Theatre and Studio*. По подсчетам американских историков, через занятия с Успенской в «Лэб», ее школе и многих других школах и мастер-классах, где она преподавала, прошло более полутора тысяч учеников²⁵.

Часть из уроков Марии Успенской 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.

Текст «Заметок из актерского класса Марии Успенской», впервые опубликованных в журнале *American Repertory Theater Magazine* в 1954–1955 годах, собран ее ассистенткой Харриет Прагт²⁶. Он состоит в основном из отдельных фраз в повелительном наклонении, записанных на занятиях, – делайте так, избегайте того-то; мысли изложены сжато, порой конспективно. Впрочем, лаконичность всегда была отличительной чертой педагогики Мадам.

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. Бóли [Болеславский] читал лекции и писал об искусстве манящего будущего театра, Мадам за десятилетия своего беспримерного преподавания самостоятельно создавала его»²⁷.

Однако более аргументировано мнение, что Успенская и Болеславский работали в Лабораторном театре как мощный и согласованный тандем и работа каждого 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»²⁸.

Сегодня, на страницах этой книги Ричард Болеславский и Мария Успенская вновь дают уроки мастерства актера. Дают их опять вместе, расширяя и уточняя высказывания друг друга, создавая объем педагогических подходов и приемов.

²⁵ См.: *Gordon M. Stanislavsky in America*. P. 23.

²⁶ Харриет Прагт (Harriet Pratt) – ассистент Марии Успенской, в 1950-е годы – автор сценариев телевизионных фильмов.

²⁷ *Gordon M. Stanislavsky in America*. P. 23.

²⁸ *Willis R. The American Lab Theatre // Tulane Drama Review*. 1964. Vol. 9. No. 1. P. 113.

О переводе театральных терминов

И в заключение предуведомлений – короткий комментарий к переводу. Терминологический ряд текстов Болеславского и Успенской, которые искали англоязычные эквиваленты привычной для них рабочей лексики МХТ, при обратном переводе частично отличается от русскоязычного словаря Станиславского. Да и словарь русскоязычных терминов Системы со временем развивался и модифицировался, и ряд ранних любимых словосочетаний Станиславского сегодняшнему читателю без комментариев не очень понятны.

Поэтому в этой книге при переводе терминов и понятий, используемых Болеславским и Успенской, мы ставили перед собой задачу использовать словарь Системы, привычный для сегодняшнего профессионального читателя, т. е. переводить с английского на «современный станиславский». При первом появлении термина в скобках приводится исходное английское слово и при необходимости комментируются варианты его перевода²⁹.

Перевод книги «Мастерство актера. Шесть первых уроков» осуществлен по изданию: *Boleslavsky R. Acting: The First Six Lessons*. NY: Theatre Arts Books, 1994. (Thirty-eight printing).

Перевод «Заметок из актерского класса» осуществлен по первой журнальной публикации: *Ouspenskaya M. 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 P. 1–4.

С. Д. Черкасский

²⁹ Вопрос перевода театральных терминов выходит далеко за рамки чисто филологических вопросов – он имеет серьезные последствия для театральной педагогики и актерской практики. О принципах перевода театрального текста см.: *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.

Ричард Болеславский

Мастерство актера

Шесть первых уроков

Предисловие

Книга «Путь улана» сразу же принесла писательское признание Ричарду Болеславскому [Richard Boleslavski], чье имя было написано на манер его польских предков с буквой «i» на конце. Книгу называли по-разному – гениальным произведением, лучшим человеческим документом о событиях, предшествовавших русской революции, мастерски рассказанной биографией, новым историческим исследованием. Но что бы еще ни писали критики, они почти все без исключения добавляли, что книга полна театральности и безусловно принадлежит человеку театра. Так что можно справедливо сказать, что ни мундир офицера польских уланов, ни смена «у» на «i» не стали прикрытием для Ричарда Болеславского [Richard Boleslavsky], актера Московского Художественного театра, режиссера его Студии, а в Америке – руководителя Лабораторного театра, постановщика многих успешных спектаклей на Бродвее и фильмов в Голливуде.

Однако большинство критиков упустили из виду, что и в этой великолепной книге, и в ее продолжении, книге «Пики вниз», авторский стиль Болеславского и его взгляд на события, какими бы безусловно театральными они ни были, ничего общего не имеют с искусством написания пьес. «Путь улана» не есть плод мышления драматурга, ставшего рассказчиком, эта книга – создание ума актера. Одно почти противоположно другому. Ведь обычно актер стеснен в словах и не красноречив. Порой он даже не осознает, что и как он делает, из чего состоит его актерское искусство. И даже когда он знает, ему трудно это сформулировать или записать. Актер может выразить себя только в действии. Его язык – это язык движения, жестов, голоса, воображения, создания характеров. Драматург, напротив, легко обращается со словом, пишет свободно, по-своему переводя на бумагу характеры, ситуации и события. Поэтому если об искусстве и ремесле актера и писали, то обычно писали драматурги или критики. Вот почему так мало опубликовано того, что может объяснить актера ему самому и его коллегам-актерам.

Тальма³⁰, Фанни Кембл³¹, Коклен³², а среди наших современников Луи Калверт³³ и Станиславский выделяются как актеры, которые попытались проанализировать игру актера. Но открытия и достижения Станиславского приходится вычитывать из текста его автобиографии

³⁰ Франсуа-Жозеф Тальма (François-Joseph Talma, 1763–1826) – французский трагический актер, реформатор сценического искусства, автор трактата «Несколько размышлений о Лекене и о театральном искусстве» (1825), в котором выдвинул требование подлинности сценических чувств и непосредственности их выражения.

³¹ Фанни Кембл (Frances Anne “Fanny” Kemble, 1809–1893) – английская актриса из знаменитой театральной семьи Кембл, драматург, новеллист, автор многочисленных мемуаров, в том числе театральных, и «Заметок о некоторых пьесах Шекспира» (1882).

³² Бенуа-Констан Коклен, или Коклен-старший (Benoit-Constant Coquelin, 1841–1909) – французский актер школы представления, теоретик театра, автор книг «Искусство и театр» (1880) и «Искусство актера» (1886). Гастролировал по Америке (1894, 1900 – вместе с Сарой Бернар) и Европе, в 1882, 1889 и 1892 годах выступал в Петербурге, Москве и Одессе.

³³ Луи Калверт (Louis Calvert, 1859–1923) – английский актер, с 1909 года работал на Бродвее как актер и режиссер, вошел в историю как выдающийся шекспировский актер и педагог. Его книга «Проблемы актера» (1918) содержит параллели с идеями Станиславского – используя свою терминологию, Калверт говорил о чувстве веры и правды, внимании, импровизации, воображении, внутреннем монологе, принципах изучения жизни и даже аффективной памяти – «запомненном опыте».

«Моя жизнь в искусстве»³⁴, а все остальное – это, вообще говоря, попытки создать философию актерского искусства, а не анализ элементов актерского мастерства или выработка техники игры актера. Должен ли актер испытать чувства, чтобы изобразить их; сможет ли он представлять их лучше, если будет каждый раз действительно отдаваться им заново; должно ли искусство актера сторониться жизни или быть как можно ближе к ней? Вот вопросы, которыми задаются эти актеры-философы. С помощью примеров, почерпнутых из богатого опыта, они проливают свет на многое и для многих проясняют фундаментальные законы искусства. Но они не помогают актеру освоить азы его дела, основы его ремесла.

Так что в некотором смысле «Первые уроки мастерства актера» Болеславского, эти очерки, написанные в диалоговой форме, стоят особняком в своей области. При всей веселости, а порой и шутливости повествования ни в одном из них нет ни слова не по сути, ни слова, которое не было бы результатом серьезного осмысления долгих лет учебы и работы в качестве актера и режиссера в коммерческом и художественном театре. Эти «Уроки» написаны, чтобы помочь молодому актеру в его развитии. Они действительно отбирают инструменты актерской работы и показывают, как ими пользоваться. И это благодарная задача! Ибо, хотя все инструменты актера рядом – в его собственном теле, сознании и душе, именно из-за этой близости их труднее вычленишь и использовать, чем инструменты из дерева и железа. Концентрация внимания и наблюдение, жизненный опыт и память, движение и равновесие, созидание и воплощение – всё это актер должен подчинить себе, сделать слугами своего таланта.

В статье «Основы мастерства актера»³⁵, написанной несколько лет назад, Болеславский сам определил территорию, которую он охватывает в своей книге. «Актерскому искусству, – писал он, – невозможно научить. Актер должен родиться со способностями; но технике, с помощью которой его талант может найти выражение, можно и нужно обучать. Понимание этого факта имеет первостепенное значение не только для студентов-актеров, но и для каждого актера, который заинтересован в совершенствовании своего искусства. В конце концов, техника – это нечто совершенно практическое и вполне возможное для освоения»³⁶.

Болеславский признает и подчеркивает важность развития физических данных актера, которое лежит в основании любой техники, но это не то, что он сам называет «техникой». Воспитание физического аппарата актера он сравнивает скорее с настройкой инструмента. «Даже самая идеально настроенная скрипка, – продолжает Болеславский, – не будет играть сама, если музыкант не заставит ее звучать. Оснащение идеального актера не завершено, <даже если он и превосходно “настроен”>, если он не владеет <тем, что, за неимением лучшего термина, я назвал> техникой “производителя эмоции” [“emotion maker”] или творца; если он не в состоянии следовать совету Джозефа Джефферсона “сохранять сердце горячим, а голову холодной”³⁷. Можно ли этого достичь? Вне всякого сомнения! Просто необходимо взглянуть на жизнь как на непрерывную череду двух разных типов шагов [steps], которые я назову, “шагами задачи” и “шагами действия” [problem steps and action steps]»³⁸. Первым шагом для актера становится

³⁴ Напомним, предисловие Эдит Айзак написано в 1933 году, до публикации книги К. С. Станиславского «Работа актера над собой в процессе переживания», появившейся в американском издании в 1936 году (*An Actor Prepares*), а в русском – в 1938 году. Эдит Айзак (Edith J. R. Isaacs, 1878–1956) – издатель и автор книг по театру, в 1924–1945 годах – главный редактор журнала *Theatre Arts Magazine*, где в 1923–1930 годах печатались статьи-уроки Болеславского, редактор *An Actor Prepares* Станиславского.

³⁵ *Boleslavsky R. Fundamentals of Acting // Theatre Arts Monthly. 1927. Vol. 11. No. 2. P. 121–129.*

³⁶ *Ibidem. P. 128.*

³⁷ Джозеф Джефферсон (Joseph Jefferson, 1829–1905) – выдающийся американский актер, дарование которого было свойственно и комедийное, и трагедийное начало. В роли Рипа Ван Винкля (постановка по одноименной новелле В. Ирвинга) утвердил на американской сцене тип национального героя, выходца из народа.

³⁸ Эти термины Болеславского – «шаги задачи» и «шаги действия» [problem steps and action steps] – существуют в англоязычной театральной литературе и практике и по сию пору. Другое значение *steps* – ступеньки. Такой вариант перевода дает ощущение восхождения к цели, развития действенного процесса или, наоборот, некоего спуска по ступеням, деградации. Получается: *ступеньки задач и ступеньки действия.*

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 роли заключается в том, чтобы, прежде всего, оказаться способным остановиться на сцене на доли секунды, хладнокровно сосредоточиться на своей цели и 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»³⁹.

Сначала точно знать, что делать, а потом делать это точно. Вот и все. Казалось бы, просто! Но не случайно Болеславский разносит визиты ученицы, которая проходит его уроки, на месяцы, а иногда и на годы. Он действует и думает на основе опыта, не выдавая желаемое за действительное. Он знает длительность пути, который ей придется пройти между уроками. И знает, что в актерском искусстве больше, чем в любом другом, между почти хорошо и хорошо – огромное расстояние. Актером не станешь, занимаясь между обедом и ужином. Болеславский признает, что актерская профессия может потребовать работать всю жизнь, и уверен, что эта профессия стоит того, чтобы всю жизнь работать.

*Эдит Дж. Р. Айзакс
Нью-Йорк, 1933*

³⁹ *Boleslavsky R. Fundamentals of Acting // Theatre Arts Monthly. 1927. Vol. 11. No. 2. P. 128–129.* Многоопытная Эдит Айзакс не случайно пространно цитирует статью Болеславского, в которой он предложил эту оригинальную модель с собственной лексикой. По Болеславскому, шаг-ступенька возникновения задачи сменяется шагом-ступенькой выполнения действия, после чего, *в зависимости от того, как выполнено действие*, возникает новая задача. То есть во главу угла сценической жизни актера ставится *восприятие*. Причем осознание предстоящих задач происходит в непосредственном *чувственном усвоении* предлагаемых обстоятельств. Трактую 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 со сценической ситуацией и воспринимать малейшие ее изменения.

Урок первый Внимание [Concentration]⁴⁰

Утро. Моя комната. Стук в дверь.

Я. Входите.

Дверь открывают медленно и робко. Входит милое Создание восемнадцати лет. Она смотрит на меня широко открытыми испуганными глазами и яростно теревит свою сумочку.

Создание. Я... Я... 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 упорной работой, но создать талант невозможно. Я лишь помогаю тем, кто решился работать на сцене, развивать и образовывать себя для подлинной и осознанной работы в театре.

Создание. Да-да, конечно. Пожалуйста, помогите мне. Я просто безумно люблю театр.

Я. Любить театр недостаточно. Кто его не любит? Посвятить себя театру, посвятить ему всю свою жизнь, все мысли, чувства! Ради театра все бросить, все вытерпеть! А главное, отдав театру всего себя, быть готовым, что театр ничего не даст вам взамен, ни грана того, что вас манило и казалось столь прекрасным.

Создание. Я знаю. Я много играла в школе. И понимаю, что театр приносит страдания. Но я не боюсь этого. Я готова на все – если я только смогу играть, играть, играть.

Я. А предположим, театр не захочет, чтобы вы играли, играли и играли?

Создание. Но почему?

Я. Потому, что он может счесть вас лишенной таланта.

Создание. Но когда я играла в школе...

Я. Что вы играли?

Создание. «Короля Лира».

Я. И какую роль вы играли в этой вещице?

Создание. Самого короля Лира! И все мои друзья, и наш учитель литературы, и даже тетя Мэри сказали мне, что я играю прекрасно и что у меня, безусловно, есть талант.

Я. Простите, я совсем не намерен критиковать тех милых людей, которых вы упомянули, но вы уверены, что они разбираются в таланте?

Создание. Наш учитель очень строгий. И он сам работал со мной над королем Лиром. Он такой знаток!

Я. Понятно, понятно. А тетя Мэри?

Создание. Она знакома с мистером Беласко⁴¹.

⁴⁰ Дословный перевод английского слова *concentration*, используемого Болеславским, – концентрация, сосредоточенность. Станиславский вводит концентрацию внимания как один из первых элементов Системы и называет его – «кругом сосредоточенности», или «творческой сосредоточенностью» (рукопись «Программа статьи: моя система», 1909). А в «Работе актера над собой» чаще пользуется термином «внимание». Именно поэтому в тексте Болеславского мы переводим *concentration* как «концентрация внимания» или «внимание».

⁴¹ Дэвид Беласко (David Belasco, 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».

Я. Ну что ж, пока неплохо. Но не могли бы вы мне рассказать, как ваш учитель, репетируя с вами короля Лира, просил вас играть, например, такие строчки: «Дуй, ветер, дуй! Пусть лопнут щеки! Дуй!»⁴².

Создание. Вы хотите, чтобы я сыграла для вас?

Я. Нет. Просто скажите, как вы готовились читать эти строки. Чего вы пытались достичь?

Создание. Я должна была стать вот так, ноги вместе, тело наклонено немного вперед, вот так поднять голову, протянуть руки к небу и потрясать кулаками. А потом мне нужно было глубоко вдохнуть и разразиться саркастическим смехом «ха! ха! ха!» (Она смеется очаровательным детским смехом. Только в беззаботные восемнадцать лет можно так смеяться.) И затем, словно проклиная небеса, как можно громче произнести: «Дуй, ветер, дуй! Пусть лопнут щеки! Дуй!»

Я. Спасибо. Этого вполне достаточно для четкого понимания роли короля Лира, а также для определения степени вашего таланта. Могу ли я еще попросить вас? Пожалуйста, повторите это предложение дважды: сначала проклинайте небеса, а затем не проклинаяте. Просто сохраните смысл фразы – только смысл.

Создание (долго не думая, ведь она привыкла проклинаять небеса). Когда вы проклинаете небеса, вы говорите это так: «Ду-у-у-у-уй, ве-е-теPPPPP, ду-у-у-у-уй! Пусть лоПППППнут щеки! Ду-у-у-у-уй!» (Создание проклинает небеса изо всех своих сил, но безоблачное небо, которое видно в окне, лишь смеется над этим проклятием. Да и я тоже.) А не проклиная их, я должна делать это по-другому. Только... я не знаю как... Смешно, да? Ну, вот как-то так (Создание смущается и с очаровательной улыбкой, глотая слова, поспешно произносит их все на одной ноте): «Дуйветердуйпустьлопнутщекидуй».

Пауза. Она окончательно смущена и вновь принимается уничтожать свою сумочку.

Я. Как странно! Вы так молоды, и вы проклинаете небеса, не поколебавшись ни секунды. И при этом не можете произнести эти слова просто и ясно, чтобы выявить их внутренний смысл. Вы хотите сыграть ноктюрн Шопена, не зная нот. Вы гримасничаете, вы калечите бессмертные слова поэта, и в то же время у вас нет элементарного качества грамотного человека – способности ясно передать мысли, чувства и слова другого. Какое же вы имеете право говорить, что работали в театре? Вы уничтожили весь смысл слова Театр.

Пауза.

Создание смотрит на меня глазами невинно осужденной на смерть.

Маленькая сумка лежит уже на полу.

Создание. Значит, я никогда не должна играть?

Я. А если я скажу НИКОГДА?

Пауза. Ее взгляд меняет выражение, пристально и испытующе она смотрит мне прямо в глаза и, видя, что я не шучу, стискивает зубы, тщетно пытаюсь скрыть то, что происходит в ее душе. Но бесполезно. Огромная слеза скатывается по ее щеке, и в этот момент она вдруг трогает мое сердце. И от моих намерений уже мало что остается. Она сдерживается, сильнее стискивает зубы и произносит еле слышно.

Создание. Но я буду играть. У меня больше ничего нет в жизни.

В восемнадцать лет они всегда так говорят. Но все равно я глубоко тронута.

⁴² Шекспир У. Король Лир. Действие III, сцена 2. Перевод Б. Пастернака.

Я. Ну хорошо. Должен сказать, что в этот момент вы сделали для театра или, вернее, для себя в театре больше, чем сыграв все ваши предыдущие роли. Вы только что страдали, чувствовали – и чувствовали глубоко. Без этого не обойтись ни в каком искусстве, и особенно в искусстве театра. Только такой ценой можно достичь счастья творчества, счастья рождения нового и художественно значимого. Чтобы доказать это, давайте поработаем прямо сейчас. Давайте попробуем создать нечто небольшое, но подлинное, художественно ценное – то, что вам сейчас по силам. Это будет первый шаг в развитии вас как актрисы. (*Огромная, красивая слеза замерла. И исчезла где-то в космосе. Вместо этого появляется очаровательная, счастливая улыбка. Никогда не думал, что мой хриловатый голос может привести к таким метаморфозам.*) Слушайте и отвечайте прямо. Приходилось ли вам когда-нибудь видеть человека, специалиста, занятого работой, решающего какие-либо задачи? К примеру, капитана океанского лайнера, ответственного за тысячи жизней, или биолога за микроскопом, или архитектора, работающего над чертежом сложного моста, или большого актера, когда он играет свою лучшую роль?

Создание. Я видела Джона Барримора из-за кулис, когда он играл Гамлета⁴³.

Я. И что вас поразило больше всего, пока вы наблюдали за ним?

Создание. Он был *изумителен*!!!

Я. Да-да, я знаю, но что еще?

Создание. Он не обратил на меня никакого внимания.

Я. Вот это важнее. При чем он не обращал внимания 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**. Оно важно в любом искусстве, и особенно в искусстве театра. Внимание – это способность, позволяющая направить все наши душевные и умственные силы на один определенный объект и удерживать их на нем так долго, как мы сами пожелаем, иногда даже много дольше, чем можно вынести физически. Я знал рыбака, который однажды во время шторма не оставлял рулевого колеса в течение сорока восьми часов, до последней минуты держа внимание на своей работе по управлению штурвалом. И только благополучно приведя шхуну обратно в гавань, он позволил себе потерять сознание. Такая сила и уверенность владения собой – основные качества каждого творческого человека. Вы должны найти их в себе и развить до высшей степени.

Создание. Но как?

Я. Я скажу вам. Не торопитесь. Самое важное, что в искусстве театра необходим особый тип внимания. У штурмана есть компас, у ученого – микроскоп, у архитектора – рисунки, т. е. внешние, видимые объекты концентрации внимания и творчества. У них есть, так сказать, *материальный* объект, на который направлены все их усилия. То же в работе скульптора, художника, музыканта, писателя. А у актера все по-другому. Скажите, как вам кажется, что является объектом внимания актера?

Создание. Текст его роли.

Я. Да, пока он его не выучит. Но *творить* актер начинает только после процесса постижения роли и после репетиций. Или, вернее сказать, сначала он творит «исследовательски», и только с премьеры в процессе своей игры он начинает творить «созидательно». А кстати, что такое игра актера?

Создание. Игра актера? Это когда он... играет, играет... я не знаю.

⁴³ Джон Барримор (John Barrymore, 1882–1942) – американский актер, исполнитель шекспировских ролей в театре, звезда немого и звукового кино. Роль Гамлета он сыграл в 1922 году (спектакль в режиссуре А. Хопкинса и со сценографией Р. Э. Джонса шел в Нью-Йорке с 16 ноября 1922 по февраль 1923 года). Станиславский, видевший Барримора в Гамлете 1 февраля 1923 года, высоко оценил работу актера (см.: *Станиславский К. С. Собр. соч.*: В 9 т. М.: Искусство, 1994. Т. 6. С. 491). В 1932 году Р. Болеславский поставил фильм «Распутин и императрица», где снял трех представителей легендарной театральной семьи Барриморов – Джона, Этель и Лайонела.

Я. И вы хотите посвятить всю свою жизнь делу, про которое не знаете, что же это такое? Игра актера – это *жизнь человеческого духа, получающая свое рождение через искусство*⁴⁴. В творческом театре⁴⁵ объектом актерского внимания является *человеческая душа, дух*. В первый период работы – период исканий – объектом внимания становится его собственная душа, а также души всех людей вокруг. Во второй период – период созидания – только его собственная душа⁴⁶. Это означает, что для того, чтобы играть, актер должен знать, как сконцентрировать внимание на чем-то нематериальном, что можно ощутить, только глубоко проникнув в свое собственное бытие, осознавая то, что в жизни проявляется лишь в моменты самых сильных эмоций и самой отчаянной борьбы. Другими словами, необходима духовная концентрация [spiritual concentration] на чувствах, которых нет, которые вымышлены или воображаемы.

Создание. Но как развить в себе то, что не существует? С чего начинать?

Я. С самого начала. Не с ноктюрна Шопена, а с самых простых гамм. Ваши гаммы – это пять органов чувств: зрение, слух, обоняние, осязание и вкус. Они будут ключом к вашему творчеству, как гаммы для ноктюрна Шопена. Узнайте, как управлять этими гаммами, как всем своим существом сосредоточиться на своих ощущениях, заставить их работать по вашей воле, как давать им различные задания и находить решения.

Создание. Надеюсь, вы не хотите сказать, что я даже не знаю, как слушать или чувствовать.

Я. В жизни, может быть, и знаете. Природа немного вас научила.

Создание (*она становится очень смелой и говорит так, как будто бросает вызов всему миру*). Нет, на сцене я тоже знаю.

Я. Да? Посмотрим. Пожалуйста, сидя, как вы сейчас сидите, послушайте царапанье воображаемой мыши вон в том углу.

Создание. А где зрители?

Я. А вот это не должно вас занимать. Зрители пока еще не спешат покупать билеты на ваше выступление. Забудьте о них. Выполняйте задачу, которую я вам дал. Слушайте царапанье мыши в том углу.

Создание. Хорошо. (*Следуют беспомощные жесты к правому, а затем к левому уху, которые ничего общего не имеют с прислушиванием к едва различимому шороху мышинных лапок в тишине.*)

Я. Хорошо. Теперь, пожалуйста, послушайте симфонический оркестр, играющий марш из «Аиды». Вы знаете этот марш?

Создание. Конечно.

Я. Тогда пожалуйста. (*Следуют те же самые движения – ничего общего со слушанием музыки триумфального шествия. Я улыбаюсь. Создание начинает понимать, что что-то не*

⁴⁴ В этой, ставшей знаменитой, формулировке Болеславского «Игра актера – это *жизнь человеческого духа, получающая свое рождение через искусство* [Acting is the life of the human soul receiving its birth through art]» легко увидеть развитие привычной формулы Станиславского «жизнь человеческого духа».

⁴⁵ Творческий театр (*creative theatre*) – словосочетание, которое Болеславский использовал, чтобы отмежевать театр, ставящий художественные задачи, от коммерческого американского театра. Оно стало восприниматься почти как термин после того, как Болеславский использовал его в серии лекций с общим названием «Творческий театр», которые он читал на Бродвее, в *Princess Theatre* в течение нескольких недель начиная с 18 января 1923 года (см.: *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*). Подробнее об этих лекциях – см.: *Черкасский С. Д. Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг. С. 326–327*.

⁴⁶ Как известно, Станиславский разделял работу актера над собой на процесс переживания и процесс воплощения, а работу актера над ролью – на четыре периода: познания, переживания, воплощения и воздействия. Последнее разделение предложено в материалах к книге «Работа актера над ролью», основанных на анализе «Горя от ума» А. С. Грибоедова и относящихся к 1916–1920 годам (см.: *Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство, 1991. Т. 4. Работа актера над ролью: Материалы к книге. С. 48*). Таким образом, Болеславский, разделяя работу актера только на два периода – период исканий (*the searching period*) и период созидания (*the constructive period*), – подчеркивает единство процессов познания и переживания и процессов воплощения и воздействия на зрителя и акцентирует неделимость творческого процесса.

так, и смущается. Она ждет моего приговора.) Я вижу, вы понимаете, насколько вы беспомощны, как мало разницы вы видите между нижним *до* и верхним *до*.

Создание. Вы дали мне очень сложную задачу.

Я. Проклинать небеса в «Короле Лире» легче? Нет, дорогая моя, я должен сказать вам откровенно: вы не знаете, как создать самый маленький, самый простой кусочек жизни человеческого духа. Вы не знаете, как сосредоточить свое внутреннее внимание, как *духовно сконцентрироваться*. Вы не только не знаете, как создавать сложные чувства и переживания, но даже не владеете собственными ощущениями. Все это вы должны освоить с помощью упорных упражнений – я могу дать вам тысячу таких упражнений для ежедневного выполнения. Если вы подумаете, то сами сможете сочинить еще тысячу.

Создание. Хорошо. Я буду учиться. Я сделаю все, что вы мне скажете. Тогда я стану актрисой?

Я. Хорошо, что спросили. Конечно, вы еще не станете актрисой. Слушать, смотреть и чувствовать по-настоящему – это еще не все. Вы должны делать все это сотнями способов. Предположим, вы играете роль. Занавес поднимается, и первая ваша задача – услышать звук отъезжающего автомобиля. Вы должны сделать это таким образом, чтобы тысяча зрителей, каждый из которых в этот момент сосредоточен на своем объекте внимания – на бирже, на домашних заботах, на политике, на обеде или на симпатичной девушке, сидящей на соседнем кресле, – сразу бы почувствовали, что их объект внимания менее важен, чем ваш. Хотя все, что вы делаете, – это прислушиваетесь к звуку отъезжающей воображаемой машины. Они должны чувствовать, что даже права не имеют думать о бирже в присутствии вашего воображаемого автомобиля! Что вы сильнее их всех, что в эту минуту важнее вас нет никого в мире и никто не может даже осмелиться помешать вам. Никто не смеет отвлечь художника от его работы, и это вина самого актера, если он позволяет публике мешать процессу его творчества. Если бы все актеры обладали сосредоточенным вниманием и пониманием того, о чем я говорю, этого бы никогда не происходило.

Создание. Но что для этого нужно?

Я. Талант и техника. Обучение актера состоит из трех частей⁴⁷.

Первое – это воспитание тела, всего физического аппарата актера, каждой мышцы и сухожилия. Как режиссер я согласен иметь дело лишь с актером с полностью развитым телом.

Создание. И сколько времени должен уделять этому начинающий актер?

Я. Полтора часа в день на занятия гимнастикой, ритмической гимнастикой, классическим и сюжетным танцем, фехтованием, всевозможными дыхательными упражнениями, упражнениями на постановку голоса, а также дикцией, пением, пантомимой, гримом. Полтора часа ежедневно в течение двух лет с постоянной практикой, закрепляющей то, что вы освоили, позволят достичь формы, когда на актера уже *приятно смотреть*.

Вторая часть образования актера – интеллектуальная, культурная. Обсуждать Шекспира, Мольера, Гёте или Кальдерона можно только с культурным актером, который знает, о чем именно писали эти авторы и как ставили их пьесы в театрах мира. Мне нужен актер, который знает мировую литературу и понимает разницу между немецким и французским романтизмом. Мне нужен актер, который знает историю живописи, скульптуры и музыки, который всегда помнит, хотя бы приблизительно, стиль каждого периода и индивидуальность каждого великого художника. Мне нужен актер, который имеет достаточно четкие представления о психологии восприятия, о психоанализе, о выражении эмоций и логике чувств. Мне нужен актер, посвященный в вопросы анатомии человеческого тела, а также знающий работы всех великих

⁴⁷ Здесь Болеславский развивает положения, высказанные еще в лекции «Профессиональные навыки творческого актера», одиннадцатой из серии лекций «Творческий театр» (см.: *Boleslavsky R. The "Creative Theatre" Lectures // Boleslavsky R. Acting: The First Six Lessons: Documents...* P. 103–104).

скульпторов. Знание это необходимо, потому что актер постоянно соприкасается со всем этим в своей сценической работе. Такое интеллектуальное воспитание подготовит актера, который сможет играть самые разные роли.

Третье направление обучения актера – сегодня я показал вам самое его начало – наиболее важное в искусстве театра. Это воспитание и тренинг души [training of the soul]. Актер не может существовать без развитой души [сегодня мы бы сказали – психотехники], способной выполнить по первому приказу воли все требуемые действия и переходы. Другими словами, у актера должна быть душа, способная пережить любую ситуацию, предложенную автором. Без такой души нет великого актера. К сожалению, она развивается лишь долгой упорной работой, за счет времени и опыта и через целый ряд ролевых проб. Для этого надо работать над развитием множества способностей – полным владением всеми пятью органами ощущений в любых воображаемых ситуациях, развитием памяти чувств, памяти вдохновения или интуиции, памяти воображения и, наконец, зрительной памяти.

Создание. Но я даже не слышала обо всем этом.

Я. И все же это не сложнее, чем «проклинать небеса». Развитие веры в воображаемое, развитие самого воображения, развитие наивности, наблюдательности, силы воли, разнообразия проявлений в выражении эмоций, развитие чувства юмора и чувства трагического. И это еще не все.

Создание. Неужели это все возможно?

Я. Да. Остается одно-единственное, что не может быть развито, но должно присутствовать. Это ТАЛАНТ.

Создание вздыхает и погружается в глубокое размышление. Я тоже сижу молча.

Создание. После сказанного вами театр представляется как нечто огромное, очень важное, очень...

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.

Я встаю, Создание смотрит на меня печальными глазами. И мне понятно, что они выражают.

Урок второй

Память на эмоции, или Эмоциональная память [Memory of Emotion]⁴⁸

Помните милое Создание – ту самую, которая приходила ко мне год назад и которая «просто безумно любит театр»? Она вернулась этой зимой. Вошла в комнату тихо и грациозно, улыбаясь, ее лицо сияло.

Создание. Здравствуйте!

Как она изменилась! Рукопожатие уверенное и сильное, смотрит прямо в глаза, тело стало подтянутым и подвижным.

Я. Как поживаете? Очень рад вас видеть. Я следил за вашей работой, хотя вы ко мне не возвращались. Никогда бы не подумал, что вы придете опять. Мне казалось, что в прошлый раз я напугал вас.

Создание. Нет-нет, что вы! Но вы определенно задали мне много работы, страшно много. И какой ужас постоянно жить с этой мыслью о концентрации внимания! Все смеялись надо мной, а однажды меня чуть не сбил трамвай, потому что я слишком усердно сосредоточилась на «счастье своего существования». Видите, какие задачи я ставлю для упражнения, – в точности, как вы мне велели. В тот день меня уволили с работы, и я хотела притвориться, что мне наплевать. И мне это удалось. Я была бодрей, чем когда-либо. Я ехала домой и, несмотря ни на что, была счастлива. Я чувствовала себя так, словно только что получила замечательную роль. Я была в ударе! Только вот трамвая не заметила. К счастью, я вовремя отпрыгнула. Напугалась страшно, сердце колотилось, но я все еще чувствовала «счастье существования». Поэтому я просто улыбнулась вагонновожатому и махнула ему, чтобы он ехал дальше. Он что-то сказал в ответ, но я не расслышала – он был за стеклом.

Я. Подозреваю, вам повезло, что вы не разобрали его слов.

Создание. О да! И как вы думаете, он был прав, будучи столь грубым со мной?

Я. Пожалуй, я могу его оправдать. Вы нарушили его концентрацию внимания так же резко, как он – вашу. Вот тут-то и началась драма. Результатом было действие, выраженное в его словах за стеклом и в вашем жесте, великодушно разрешающем продолжить движение.

Создание. Вы готовы посмеяться надо всем.

Я. Нет-нет. Но, думаю, в вашем частном случае – суть драматического театра. Действенного театра.

Создание. Вы хотите сказать, что этот случай поможет мне играть? Поможет моему пониманию театра?

Я. Да, конечно.

⁴⁸ Дословный перевод *Memory of Emotion* – память на эмоции. У Станиславского это важнейшее понятие Системы вводится так: «– Память на чувствования? – старался я 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... и потому пока мы условились называть память на чувствования эмоциональной памятью» (*Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство, 1989. Т. 2. С. 279*). В английских переводах «Работы актера над собой» термин «эмоциональная память» переводится по-разному. Э. Хэпгуд (*Stanislavski C. An Actor Prepares / Tr. E. R. Hapgood. NY: Theatre Arts Books, 1936*) переводит его как *emotion memory*, а Ж. Бенедетти (*Stanislavsky K. An Actor's Work: A Student's Diary / Tr. and ed. J. Benedetti. London; NY: Routledge, 2008*) – как *Emotion Memory* (заглавные буквы подчеркивают, что это термин). «Память на чувствования» переводится Ж. Бенедетти как *memory of feelings* (у Хэпгуд этот термин Станиславского отсутствует). Поэтому название главы в книге Болеславского *Memory of Emotion* можно перевести как «Память на эмоции» или, возвращаясь к более привычному термину Станиславского, – «Эмоциональная память».

Создание. Но каким образом?

Я. Так сразу не объяснить. Для начала присядьте и скажите, почему вы пришли сегодня? Еще один король Лир?

Создание. Пожалуйста, не надо!

Она заливается румянцем смущения, пудрит нос, снимает шляпку, поправляет волосы. Садится и – еще один штрих пудры на нос.

Я (*настолько любезно, насколько позволяет моя сигара*). Вам нечего стыдиться, особенно того представления короля Лира. Вы тогда были искренни. Это было год назад, вы хотели всего и сразу. Но теперь вы на правильном пути. Вы только что это сделали – вы начали действовать сами. И не ждали, чтобы кто-то подтолкнул вас... Знаете историю об одном мальчишке, которому приходилось долго добираться до школы? Каждый день в течение многих лет он говорил себе: «Если бы я только умел летать, я бы оказывался в школе гораздо быстрее». И знаете, что с ним случилось?

Создание. Нет.

Я. Он совершил одиночный перелет из Нью-Йорка в Париж – его зовут Линдберг⁴⁹. Сейчас он полковник.

Создание. Да. (*Пауза. Сейчас она вся устремлена к своей мечте. Она хорошо научилась впитывать все вокруг себя. Физически и духовно она не упускает ни малейшего проявления чувств. Она подобна скрипке, струны которой отзываются на все вибрации, и она помнит эти вибрации. Уверен, она воспринимает все, что есть в жизни, как сильный, естественный организм. Выбирает то, что хочет сохранить, и выбрасывает то, что кажется ей бесполезным. Она станет хорошей актрисой.*) Могу я поговорить с вами серьезно?

Я. Да, но не слишком торжественно.

Создание. Я хочу поговорить о себе. (*Она улыбается.*) И... (*почти трагически*) о моем Искусстве.

Я. Терпеть не могу, как вы произносите «мое Искусство». Почему вы становитесь такой глубокомысленной, когда говорите это? А если улыбнуться? Минуту назад вы сказали, что единственной причиной для жизни должно быть «счастье вашего существования». Почему люди становятся такими серьезными, говоря о том, что имеет единственную цель – доставлять радость другим?!

Создание. Я не знаю про других, но я серьезна потому, что искусство – это для меня все. И пришла я к вам опять, потому что иначе мне не справиться. Мне дали роль, и мы репетировали четыре дня. Но я совсем не чувствую себя уверенно. Еще три дня, и они могут заменить меня. Они говорят мне приятные вещи, но я знаю, что все делаю неправильно, – и, похоже, никто не знает, как мне помочь. Они говорят: «говори громче», «чувствуй», «подхватывай реплики», «смейся», «рыдай» и прочее, прочее, но я-то знаю, что все это не то. Чего-то не хватает. Но чего? И где, где мне это взять? Я делала все, что вы мне говорили. Думаю, я хорошо владею собой, то есть своим телом. Я занималась целый год. Пластика, которая нужна для роли, для меня не трудна. Я чувствую себя комфортно во всех движениях. Я использую пять органов чувств просто и логично. Я счастлива, когда играю, и все же не знаю, как играть! Не знаю как! Что мне делать? Если меня уволят, мне конец. И хуже всего, что я слишком хорошо знаю, что они скажут. Они скажут: «Вы очень хороши, но вам не хватает опыта» – и все. Что это за проклятый опыт? Нет ни одной мелочи, которую кто-то может открыть мне в этой роли, – я знаю о ней все. Я выгляжу как она, чувствую каждую ее минуту, каждое изменение. Я знаю, что могу сыграть ее. А потом говорят – «опыт»! О, как бы мне хотелось употребить некоторые

⁴⁹ Чарльз Линдберг (Charles Augustus Lindbergh, 1902–1974) – американский летчик, впервые в одиночку перелетевший Атлантический океан 20–21 мая 1927 года.

слова, которые сказал чуть не сбивший меня вагоновожатый. Я их не слышала, но, судя по выражению его лица, они как раз подойдут. Боже, я догадываюсь, что он говорил, – и как же мне хочется сказать все это прямо сейчас!

Я. Ну так скажите. Вперед! Не обращайтесь на меня внимания. (*Она яростно употребляет те самые слова.*) Полегчало?

Создание. Да. (*Улыбка. Смех.*)

Я. Хорошо, теперь вы готовы. Давайте поговорим о вашей роли. Вы сами во всем разберетесь и, более того, все сами сделаете правильно. Если вы действительно проделали всю работу над собой, о которой говорите, и если роль в ваших силах, вы не провалитесь. Не беспокойтесь об этом. Работа и терпение никогда не подводят.

Создание. О, учитель... (*Она привстает.*)

Я. Сядьте-сядьте. Я серьезно. Целый год вы совершенствовались свой инструмент и собирали впечатления. Вы наблюдали и впитывали жизнь. Вы собрали все, что видели, читали, слышали и чувствовали, в хранилище вашего мозга. Вы делали это и сознательно, и бессознательно. Сосредоточенность, концентрация внимания стали вашей второй натурой.

Создание. Я не думаю, что делала что-то бессознательно. Я всегда предельно конкретна...

Я. Я верю. Актер должен быть конкретен – иначе как он сможет мечтать? Только те умеют мечтать, кто обеими ногами твердо стоит на земле. Вот почему ирландский полицейский – лучший полицейский в мире. Он никогда не спит на дежурстве. Он видит сны, не переставая бодрствовать. И у гангстеров не остается ни малейшего шанса⁵⁰.

Создание. Перестаньте! У меня проблемы с ролью, я хочу ее сыграть, а вы рассказываете мне об ирландских полицейских.

Я. Нет, я говорю о практичности мечтаний. Я говорю о порядке, о системе. И об использовании мечтаний – сознательных и бессознательных. Все полезны, все необходимы, все послушны и приходят по вашему первому требованию. Все они – части в том прекрасном состоянии вашего организма, которое называется «переживанием».

Создание. Хорошо. Но скажите же про мою роль!

Я. Вам необходимо совместить себя и свой внутренний мир с ролью. Тогда все будет прекрасно.

Создание. Хорошо, давайте начнем.

Я. Прежде всего, я настаиваю – и вы должны мне поверить, – что большую часть своей работы вы уже выполнили бессознательно. Теперь приступим. Какая сцена в вашей роли самая важная?

Создание. Сцена, в которой я говорю матери, что собираюсь покинуть наш бедный провинциальный дом. Причина в том, что одна богатая женщина заинтересовалась мной и приглашает меня к себе, чтобы дать мне все блага жизни – образование, путешествия, друзей, красивое окружение, одежду, драгоценности, положение – всё. Это так замечательно! Я не могу противостоять искушению. Я должна уехать, но я люблю свою мать, и мне ее жаль. Я борюсь между соблазном счастья и любовью к матери. Решение еще не принято, но желание счастья так сильно.

Я. Понятно. Ну и как вы это делаете и что говорит ваш режиссер?

Создание. Он говорит, что либо я счастлива уехать, либо так сильно люблю свою мать, что не могу уехать. И я не должна смешивать два этих чувства.

⁵⁰ Болеславский не случайно упоминает здесь ирландского полицейского. После наплыва в Америку десятков тысяч ирландских иммигрантов в 1860-е городской ирландский полицейский, пожарный и мусорщик стали символами американской массовой культуры и объектом многочисленных историй и анекдотов.

Я. Нет, вы как раз должны быть счастливы и сожалеть одновременно. Быть радостной и грустной.

Создание. Вот-вот. А я не могу чувствовать и то и другое одновременно.

Я. Никто не может, но можно *быть* в этом [you can *be* that]⁵¹.

Создание. *Быть*, не чувствуя? Как такое возможно?

Я. С помощью бессознательной памяти – памяти чувств [memory of feelings].

Создание. Бессознательная память чувств? Вы хотите сказать, что я должна неосознанно *запоминать* свои чувства?

Я. Не дай бог. У нас есть особая память на чувства, которая работает бессознательно, сама по себе и для себя. Она есть. Есть у каждого художника. Именно она делает жизненный опыт сущностной частью нашей жизни и нашего ремесла. Все, что нам нужно, это знать, как ее использовать.

Создание. Но где она? Как это сделать? Кто-нибудь знает об этом?

Я. О, довольно многие. Французский психолог Теодюль Рибо⁵² был первым, кто заговорил о ней более двадцати лет назад⁵³. Он называет такую память «аффективной памятью».

Создание. И как она работает?

Я. Через все проявления жизни и нашу чувственную восприимчивость к ним.

Создание. Например?

Я. Например, такая история. В одном городке жила пара, состоявшая в браке уже лет двадцать пять. Они поженились совсем молодыми. Он сделал ей предложение прекрасным летним вечером, когда они гуляли рядом с огуречными грядками. Нервничая, как и положено молодым людям в такой ситуации, они то и дело останавливались, срывали огурцы и ели, наслаждаясь их вкусом, запахом и свежестью. Так они и приняли самое счастливое решение в своей жизни – если можно так выразиться, с полным ртом огурцов.

Через месяц они поженились. На свадебном обеде был подан салат из свежих огурцов, и никто не догадался, почему, увидев его, молодожены смеялись от души. Шли долгие годы жизни и труда – дети и, конечно, трудности. Иногда они ссорились, порой раздражались. Иногда даже не разговаривали друг с другом. Но их младшая дочь заметила, что самый верный способ помирить родителей – поставить на стол блюдо свежих огурцов. Как по волшебству, они забывали свои ссоры и становились нежными и чуткими. Долгое время дочь думала, что такая перемена происходит, потому что они просто любят огурцы. Но однажды мать рассказала ей историю их сватовства, и тогда, подумав, дочь пришла к другому выводу. Интересно, а вы сможете?

Создание (радостно). Да, внешние обстоятельства возвращали их внутренние чувства.

Я. Пожалуй, я бы не стал говорить о чувствах. Скорее, обстоятельства делали этих двоих такими же, как много лет назад, несмотря на время, логику и, возможно, даже их намерения. Причем бессознательно.

⁵¹ Выделяя *to be* курсивом, Болеславский подчеркивает, что вкладывает особый смысл в это словосочетание. *To be* – значит полностью раствориться в предлагаемых обстоятельствах, дойти до подлинного бытия в роли. Думается, оправданно предположить, что здесь Болеславский ищет англоязычный эквивалент того, что Станиславский называет «я есмь». Сравним смысл *to be* в тексте Болеславского с определением Станиславского: «...что такое “я есмь”? Оно означает: я существую, я живу, я чувствую и мыслю одинаково с ролью. Иначе говоря, “я есмь” приводит к эмоции, к чувству, к переживанию. “Я есмь” – это сгущенная, почти абсолютная правда на сцене. <...> Там, где правда, вера и “я есмь”, там неизбежно и подлинное, человеческое (а не актерское) переживание» (*Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. С. 266*). Или: «Если творящему... удастся создать в себе состояние “я есмь”, то сама творческая природа артиста с ее подсознанием заработают» (Там же. С. 486).

⁵² Théodule Ribot: *Problemes de Psychologie Affective*: Felix Actan. Paris [*Рибо Т. Проблемы психологической аффективности*. Париж: Феликс Актан, 1910]. – *Примечание Р. Болеславского*.

⁵³ Теодюль Рибо (Theodule Ribot, 1839–1916) – французский психолог, профессор Сорбонны и Коллеж-де-Франс, где в 1889 году он основал первую французскую психологическую лабораторию. Болеславский ссылается на книгу Т. Рибо 1910 года издания, хотя первые работы Рибо, посвященные анализу внимания, воображения и эмоциональной памяти, появились гораздо раньше – в 1870-е на французском и в 1890-е на русском.

Создание. Нет, не бессознательно, они же знали, что для них значили эти огурцы.

Я. Через двадцать пять лет? Сомневаюсь. Они были простыми людьми и вряд ли анализировали происхождение своих чувств. Они просто отзывались, когда чувство приходило. И чувство это оказывалось сильнее всего, что они испытывали в настоящий момент. Точно так же, когда начинаешь считать «один, два, три, четыре...», требуется усилие, чтобы не продолжить – «пять, шесть...». Все дело в том, чтобы начать.

Создание. Как вы думаете, у меня есть...

Я. Несомненно.

Создание. Я хотела спросить, есть ли во мне нужные воспоминания.

Я. Множество – просто ждут, когда их разбудят, когда позовут. Более того, когда вы их действительно разбудите, вы сможете управлять ими, контролировать, использовать и применять в своем ремесле (я предпочитаю это слово слову «искусство», которое вам так нравится). И вы сможете узнать все секреты жизненного опыта.

Создание. Но не сценического опыта.

Я. Косвенно и сценического. Потому что, когда у вас есть что-то за душой, опыт приходит намного быстрее, в сто раз быстрее, чем когда сказать нечего. Он приходит гораздо увереннее, чем когда все, что вы делаете, – это *пытаетесь* быть опытной и «говорите громче», «чувствуете что-то», «подхватываете реплики», «сохраняете темп». Это проблемы для детей, а не для профессионалов.

Создание. Но как вы работаете с воспоминаниями? Как вы управляете ими?⁵⁴

Я. Молодец, хороший вопрос! Вы просто *управляете* ими. В вашем конкретном случае – испытывали ли вы когда-нибудь двойственное чувство, когда вы грустите и счастливы одновременно, или нет?

Создание. 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, где и что. Надо просто вернуться к себе – к той, какой вы были тогда. И управлять собой, двигаться туда, куда хотите, и, оказавшись там, просто *быть* там. Приведите мне пример из вашего личного опыта, когда вы испытывали двойственное чувство.

Создание. 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 время мне было так жаль его. Но я совсем не помню, как я при этом себя вела.

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. Предоставьте мне хороший журналистский репортаж обо всем происходящем. И забудьте о себе. Описывайте, 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 бы преподать урок любому детективу. Она умна, уверена, точна, думает аналитически – не пропускает деталей, не использует ненужных слов и дает только необходимые голые факты. Вначале она почти механистична, словно отлаженная машина. Но

⁵⁴ Дальнейший текст урока следует признать первым последовательным описанием упражнения на эмоциональную/аффективную память, опубликованным в России или Америке. Публикации М. А. Чехова (1919) и В. С. Смышляева (1921) ставили проблему аффективной/эмоциональной памяти лишь в общем виде. См.: *Чехов М. А. О системе Станиславского // Чехов М. А. Литературное наследие: В 2 т. М.: Искусство, 1995. Т. 2. С. 37–39, 41–43; Смышляев В. С. Техника обработки сценического зрелища. М.: Всероссийский пролеткульт, 1922. С. 26–31.* (Глава «Чувства воспоминания»). О развитии подходов Болеславского к использованию эмоциональной памяти и открытиях на этом пути, сделанных Страсбергом, см.: *Черкасский С. Д. Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг. С. 664–674.*

когда она заговорила о регулировщике, который остановил такси и стал читать нотации водителю, и воскликнула: «Пожалуйста, господин полицейский, мы опаздываем!» – первый признак подлинных эмоций засветился в ее глазах. Она начинает быть [starts to be] – она начинает действовать [to act]. 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. 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. И ты не хотел бы, чтоб я осталась. О, все будет хорошо...»

Я. Остановитесь. И теперь 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.

Создание. Но по роли я обращаюсь к моей матери.

Я. А она действительно ваша мать?

Создание. 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.

Создание. 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 прослушивать ее многократно. А Тосканини⁵⁵ запоминал целую партитуру с первого прочтения. 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 здесь и сейчас и хорошенько используйте их. Вначале это потребует много времени, сноровки и усилий. Воспоминания – материя деликатная. Вы будете схватывать то, что надо, и терять много раз. Не отчаивайтесь. Помните, что это основополагающая работа актера – быть в состоянии *быть* тем, кем он пожелает, *быть* сознательно и точно.

Создание. А в моем случае как бы вы посоветовали вернуть то, что я, кажется, нашла и потеряла?

Я. Прежде всего, работайте самостоятельно. Я лишь продемонстрировал вам путь, но настоящая работа должна выполняться в одиночестве – полностью внутри самого себя. Как это делать, вы знаете – через концентрацию внимания. Мысленно шаг за шагом приближайтесь к

⁵⁵ Артуро Тосканини (Arturo Toscanini, 1867–1957) – один из величайших дирижеров XX века, работал в Италии и Америке.

моменту, когда в реальности вы испытали это двойственное чувство. Вы не перепутаете, когда ухватите его. Вы почувствуете тепло и радость, что оно вновь тут⁵⁶.

Практически каждый хороший актер неосознанно проделывает все это, когда играет правильно и чувствует это. Причем постепенно времени на подготовку у вас будет уходить все меньше и меньше. В конце концов это станет подобно припоминанию мелодии – вспышки мысли будет достаточно. Вы отбросите частности. Вы сведете все происходящее внутри вас к одной «мишени [aim]»⁵⁷, и с опытом достаточно будет лишь сфокусироваться на ней, чтобы вновь *быть* в том состоянии, в котором вы хотите. После этого подключайте слова автора, и, если ваш выбор был правильным, слова эти всегда будут звучать свежо, всегда живо! Вам не нужно будет «играть» их. И форму для них вряд ли придется искать, так естественны они будут. Все, что вам будет нужно, – это иметь совершенную физическую технику, чтобы выявить те эмоции, которые необходимо выразить.

Создание. А если выбор моих собственных чувств неправилен, что тогда?

Я. Вы видели рукописные партитуры Вагнера? Если будете в Байройте⁵⁸, сходите взглянуть. Увидите, сколько раз Вагнер стирал и перечеркивал ноты, мелодии, гармонии, пока не находил ту единственную, которую хотел. Если даже ему приходилось делать это так много раз, наверное, и вам стоит постараться ничуть не меньше.

Создание. А если я, предположим, не нахожу схожего ощущения в своей жизни, что тогда?

Я. Невозможно! Если вы чуткий и нормальный человек, вся жизнь вам открыта и знакома. Ведь поэты и драматурги тоже люди. Если они находят в своей жизни переживания и опыт, которые могут использовать, почему бы и вам не отыскать? Но вам придется использовать воображение; вы никогда не угадаете, где найдете то, что нужно.

Создание. Хорошо, предположим, мне нужно сыграть убийство. А я никогда никого не убивала. Как же мне найти этот опыт?

Я. Господи, почему актеры всегда спрашивают меня про убийство? И чем они моложе, тем больше убийств они хотят сыграть. Хорошо, вы никогда никого не убивали. Но вы когда-нибудь ходили в поход, жили в палатке?

Создание. Да.

Я. Вы когда-нибудь сидели в лесу на берегу озера после захода солнца?

Создание. Да.

Я. Были ли там комары?

Создание. Это было в Нью-Джерси.

Я. О да! Они вас раздражали? Следили ли вы изо всех сил – и глазами, и слухом – за одним из них, пока эта ненавистная тварь не приземлялась вам на руку? И когда-нибудь били кровожадно, даже не думая, что самой будет больно, – так хотелось лишь одного... закончите фразу сами...

⁵⁶ Необходимо подчеркнуть, что когда Болеславский пишет об особом тепле и радости, сопровождающих успешную активизацию эмоциональной памяти актером (воссоздание чувственного опыта), то это не является лишь образным описанием происходящего. Психологами давно установлено, что яркие эмоциональные события запускают особый механизм эмоциональной памяти, который производит запись всего, что человек переживает в данный момент. Но главное, «последние исследования показали, что в хранении эмоциональных воспоминаний участвуют гормоны адреналина и норадреналина... тогда как в хранении обычных воспоминаний они не участвуют. Таким образом, эмоционально окрашенные воспоминания сохраняются с помощью механизма, отличного от механизма хранения нейтральных воспоминаний» (*Зинченко Т. П.* Память эмоциональная // Большой психологический словарь / [Авдеева Н. Н. и др.]; под ред. Б. Г. Мещерякова, В. П. Зинченко. 4-е изд., расш. М.: АСТ; СПб.: Прайм-Еврознак, 2009. С. 452).

⁵⁷ В педагогике Ли Страсберга, ученика Болеславского, точное «прицельное» воспоминание, которое вспышкой возвращает всю полноту эмоциональной жизни, будет называться *триггером* (*trigger*), т. е. пусковым механизмом, возвращенным актером во время тренинга и ведущим от памяти ощущений к подлинному чувству.

⁵⁸ Байройт – город в Баварии, где жил и похоронен немецкий композитор Рихард Вагнер (Richard Wagner, 1813–1883). Здесь регулярно проводится фестиваль его опер, основанный самим композитором в 1876 году.

Создание. (*пристыженно*). ...убить гада.

Я. Что и требовалось доказать. Чуткому художнику ничего больше и не требуется, чтобы сыграть заключительную сцену Отелло и Дездемоны. Остальное – дело масштаба, воображения и веры.

У Гордона Крэга есть прелестный экслибрис – фантастический, с необычайно красивым узором, таинственным и странным. Трудно сказать, что это такое, но рисунок заставляет задуматься, он дает ощущение проникающего вращения, медленного движения и сопротивления. Но это не что иное, как книжный червь, обыкновенный книжный червь, увеличенный в сотни раз⁵⁹. Художник везде найдет источник вдохновения. Природа не раскрыла и сотой части того, что еще хранит от вас. Идите и ищите. Один из самых гротескных актеров на сегодняшней сцене – Эд Уинн⁶⁰. Можете представить, как он нашел начало своего номера, в котором, чтобы съесть грейпфрут, он ставит перед глазами лобовое стекло со стеклоочистителем? Представьте, как он смотрел на дождь и грязь, когда ехал на машине, защищенный настоящим лобовым стеклом, смотрел спокойно, чувствуя себя в безопасности. А потом, может быть, за завтраком грейпфрутовый сок брызнул ему в глаза. Он соединил два впечатления, и в результате – очаровательное шутовство.

Создание. Сомневаюсь, что он придумал его именно так.

Я. Конечно, не напрямую так. Но бессознательно он через все это прошел... Послушайте, как же вы рассчитываете изучить свое ремесло, если не анализируете то, что уже было достигнуто? Тогда забудьте обо всем и займитесь собственными достижениями.

Создание. А что вы делаете, когда в роли есть моменты, где вы не можете просто, как вы говорите, *быть*?

Я. Вы должны найти бытие для каждого момента, но будьте осторожны, чтобы не переборщить. Не ищите *быть*, когда вам следует *делать*. Не забывайте, что, когда вы всем сердцем и душой хотите быть актером и хотите этого до забвения собственного «я» и когда ваша техника развита в полной мере, вы уже сможете играть большую часть написанного. Это будет не труднее, чем напеть мелодию. А работать надо над сложными, острыми моментами, к ним надо быть особенно внимательным. Ведь каждая пьеса написана для одного или максимум несколь-

⁵⁹ Этот экслибрис, предназначенный для библиотеки Уильяма А. Гейбла (William A. Gable, 1857–1921), был напечатан Гордоном Крэгом в его журнале «Маска» (The Mask, 1913–14. Vol. VI. P. 107) с предваряющим объяснением из одиннадцати конусообразно расположенных строк:

«Возможно, гравюра внизу нуждается в небольшом
пояснении. Она предназначена для использования в качестве экслибриса
и представляет собой книжного червя. Настоящего книжного червя,
но многократно увеличенного. Видно, как он продирается через
свою Землю, т. е. книгу, и тянется
к своему — и нашему — Солнцу. Красоты в нем нет, даже
по сравнению с муравьем или крабом, но,
учитывая его близость к литературе
последних двух тысячелетий, его
выход просто великолепен.
Бедный маленький
червячок!»

(см.: *Blatchly J.* The Bookplates of Edward Gordon Craig. The Bookplate Society and the Apsley House Press, 1997. P. 53).

⁶⁰ Эд Уинн (Ed Wynn, 1886–1966) – американский актер и комик. Начиная с 1914 года был звездой ревью *Ziegfeld Follies*, запомнился своими гротескными костюмами и реквизитом, а также хихикающе-дрожащим голосом, который он придумал для своего персонажа в ревью «Идеальный дурак» (1921). Написал, поставил и продюсировал множество бродвейских шоу. Вошел в историю американского актерского искусства своими новаторскими радишоу 1930-х и последующей карьерой драматического актера.

ких моментов «высокого напряжения». Деньги за билеты зрители платят не за все два часа, а за лучшие десять секунд, те самые десять секунд, когда зал взрывается смехом или замирает от напряжения. Все ваши силы и умения должны быть направлены на эти секунды.

Создание. Они есть в моей роли! Спасибо, теперь я знаю, что было не так, – там есть три момента, которые я не подняла над всем спектаклем, – вот почему я и была монотонной. Теперь попробую по-настоящему *быть* в этих моментах. Вы уверены, что тогда они получатся?

Я. Точно так же, как я уверен, что скоро вы вернетесь ко мне со следующей проблемой.

Создание. О, это было так глупо, что я не вернулась к вам сразу же.

Я. Вовсе нет. На создание основ техники уходит не меньше года. Теперь у вас есть достаточно, чтобы стать актрисой. Так что ничего не потеряно. Если бы год назад я сказал вам то, что говорю сейчас, вы бы этого не поняли и никогда бы не вернулись. А теперь вы пришли. И что-то мне подсказывает, что следующий визит ваш будет совсем скоро. Думаю, я даже знаю когда – когда вы получите роль, которая не будет совпадать с вами, когда вам придется изменить себя, когда вы перестанете быть просто подходящим типажом, а должны будете стать смелым художником⁶¹.

Создание. Можно я приду завтра?

Я. Нет, приходите не раньше, чем сыграете свою нынешнюю роль. Надеюсь, что вы сыграете ее хорошо. И надеюсь, что вы не получите очень хороших отзывов. Нет ничего хуже для молодого художника, чем хвалебные рецензии. Когда это происходит, вы и не замечаете, как становитесь ленивой, да и на репетицию опаздываете.

Создание. Это на меня похоже.

Я. Знаю. Поэтому и сказал. А теперь идите и репетируйте. В полную силу и с полной радостью. Вам предстоит поработать над восхитительными вещами. И помните эту маленькую историю про огурцы.

Замечайте все вокруг себя и активно наблюдайте саму себя. Собирайте и храните в душе все богатства жизни, всю 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, они дадут вам опыт, точность, сдержанность и силу⁶².

Создание. Да. Спасибо.

Я. И в следующий раз, когда придете ко мне, принесите по крайней мере сотню записей о моментах, когда вы смогли действительно *быть* тем, кем вы хотели и тогда, когда хотели.

Создание. О, не волнуйтесь. В следующий раз, когда приду, я буду знать свои... огурцы.

Она уходит, сильная, живая и красивая. А я остаюсь наедине с моей сигарой.

Не помню, кто сказал: «Цель образования – не в том, чтобы знать, а в том, чтобы жить»⁶³.

⁶¹ Предсказанное автором в конце урока об эмоциональной памяти новое появление ученицы – когда она столкнется с ролью, которую нельзя играть «от себя», и потребуется *перевоспложение* и освоение иного характера – станет содержанием не третьего, а четвертого урока, названного «Создание характера». До этого произойдет их третья встреча, в которой будут подняты вопросы драматического действия. Очевидно, Болеславскому, в конце 1920-х ясно осознавшему диалектику этих двух элементов Системы – эмоциональной памяти и действия, стало важно изложить свое их понимание последовательно, одно за другим.

⁶² Хранилище воспоминаний актера (обязательно чувственных, сенсорных!) Болеславский называл «золотым ларцом» актера (*Golden Casket*) (см.: *Boleslavsky R. The “Creative Theatre” Lectures // Boleslavsky R. Acting: The First Six Lessons: Documents... P. 117–119*).

⁶³ «Цель образования – не в том, чтобы знать, а в том, чтобы жить [the object of education is not to know but to live]» – цитата из текста «Воспитание воображения» Джеймса Роудса (James Rhoades, 1841–1923) – англо-ирландского поэта, переводчика, писателя, который также работал школьным учителем (*Rhoades J. The training of the imagination. London: J. Lane, 1908. P. 13*).

Урок третий

Драматическое действие

[Dramatic Action]

Мы с Созданием гуляем по парку. Она в ярости. Сегодня она репетировала роль в новом фильме [talkies]⁶⁴.

Создание. ... а потом они остановились. Я ждала часа полтора. Потом мы опять начали. На этот раз три строчки из большой сцены, три строчки – и всё. После этого опять час ожидания. Это невозможно, просто невозможно. Техника, электричество, линзы, микрофон, мебель – все это важно. А актер? – Кому какое дело! Актерская игра? – Да это лишь жалкое приложение, аксессуар.

Я. И все же некоторым актерам сыграть удастся, причем на уровне высокого драматического искусства.

Создание. Иногда получается – в течение секунд пяти. Но это так же редко, как черный жемчуг.

Я. Если искать правильно, то не так уж и редко.

Создание. О, как вы можете так говорить? Вы, всю жизнь ратовавший за подлинный, свободный, живой театр. Что толку искать редкие моменты красоты в этих фильмах? Даже если вы их находите, они разъединены, разрознены, оборваны, случайны. Как можно защищать эти моменты и оправдать их?

Я. Скажите, я хоть раз помог вам предыдущими беседами [talks]⁶⁵?

Создание. Да, помогли.

Я. Вы готовы слушать сейчас, по возможности не перебивая?

Создание. Готова.

Я. Хорошо. Посмотрите на этот мраморный фонтан. Он был создан в 1902 году Артуром Коллинзом.

Создание. Откуда вы знаете?

Я. Это высечено на краю основания. Вы обещали не перебивать меня.

Создание. Извините.

Я. И как вам работа мистера Коллинза?

Создание. Неплохо. Простые, ясные формы. Фонтан гармонично сочетается с ландшафтом, благородный. Видно, что создан в 1902 году, – он несет черты модерна. Что еще сделал Артур Коллинз?

Я. Это его последняя работа, он умер в возрасте тридцати пяти лет. Он был многообещающим скульптором. И несмотря на молодость, оказал влияние на многих современных мастеров⁶⁶.

⁶⁴ Слово *talkies* (звуковые фильмы, от слова *talk* – говорить) возникло в конце 1920-х – начале 1930-х, в пору рождения звукового кино для противопоставления *movies* (немое кино, буквально – движущееся изображение, от слова *move* – двигаться). Впоследствии слово *movies* распространилось на все виды фильмов. В тексте книги Болеславский использует слово *talkies*.

⁶⁵ Здесь игра с однокоренными словами: Болеславский употребляет слово *talks* (беседы) после того, как только что дважды употребил слово *talkies* (звуковые фильмы).

⁶⁶ Все художественные примеры или цитаты в статьях Болеславского, даже не расшифрованные им самим, имеют точную привязку к реальности. Поэтому надо полагать, что и Артур Коллинз (даты жизни согласно тексту Болеславского с 1866–67 по 1902 год) – не художественный вымысел, а реально существовавший скульптор. Однако поиски информации о нем не привели к однозначному результату. Скучные сведения о художнике Arthur George Washington Collins (1866, Бостон – дата смерти не известна; обучался в Париже, выставлялся в *Boston Art Club*, его картины одно время находились в *Fuller Craft Museum* – информация получена автором комментариев от ряда американских музеев и аукционных домов) в силу своей неполноты не

Создание. Да, это видно. Замечательно, что он оставил после себя эту работу, – мы можем ее разглядывать, можем проследить линию творческой преемственности и проанализировать уже сегодняшним взглядом.

Я. Это действительно замечательно. Ведь как бы нам хотелось прямо сейчас увидеть и услышать, как Сара Сиддонс⁶⁷ произносит слова Леди Макбет:

И рука все еще пахнет кровью. Никакие ароматы Аравии
не отобьют этого запаха у этой маленькой ручки! О, о, о!⁶⁸

Чего бы мы ни дали, чтобы узнать, что же делала миссис Сиддонс, трижды восклицая «О, о, о!» Ведь, говорят, люди падали в обморок; но мы ничего про это не знаем. И разве не хотелось бы услышать, как Дэвид Гаррик⁶⁹ в «Ричарде III» презрительно бросал Кетсби:

Холоп! Я жизнь свою поставил на кон,
И я останусь до конца игры⁷⁰.

Или увидеть Джефферсона⁷¹, или Бута⁷², или Эллен Терри⁷³ Я до сих пор помню реакцию Отелло—Сальвини⁷⁴ в ответ на слова Яго:

Иное – незапятнанное имя.
Кто нас его лишает, предает
Нас нищете, не сделавшись богаче⁷⁵.

Однажды я пытался описать этот момент⁷⁶. Напрасно – он неуловим, он прошел... Этот фонтан и сегодня говорит сам за себя. А Сальвини теперь безмолвствует.

Создание. Да, жаль... (*Она замолкает, задумывается, а потом говорит с улыбкой.*) Похоже, я вам подсказала [gave you a cue]...⁷⁷

позволяют однозначно судить, о нем ли написано в «Шести уроках». Таким образом, подробности жизни и творчества Артура Коллинза, упомянутого Болеславским, еще предстоит отыскать.

⁶⁷ Сара Сиддонс (Sarah Siddons, 1755–1831) – британская актриса, которую называли «воплощением трагедии»; ее самая известная роль – Леди Макбет, которую она играла с 1785 года в течение более тридцати лет.

⁶⁸ Шекспир У. Макбет. Действие V. Сцена 1. Пер. с англ. Б. Пастернака.

⁶⁹ Дэвид Гаррик (David Garrick, 1717–1779) – английский актер, драматург, директор театра *Drury Lane*. Шекспировский Ричард III стал ролью, положившей начало его карьере.

⁷⁰ Шекспир У. Ричард III. Акт V. Сцена 4. Пер. с англ. Мих. Донского.

⁷¹ Джозеф Джефферсон – см. сноску на с. 27 настоящего издания.

⁷² Эдвин Томас Бут (Edwin Thomas Booth, 1833–1893) – американский актер шекспировского репертуара, один из величайших исполнителей Гамлета XIX столетия; гастролировал по США и главным европейским столицам, в 1869 году основал театр Бута в Нью-Йорке.

⁷³ Эллен Терри (Alice Ellen Terry, 1847–1928) – английская актриса, крупнейшая исполнительница женских ролей в пьесах Шекспира, многолетний сценический партнер Генри Ирвинга (Henry Irving, 1838–1905), мать Э. Г. Крэга.

⁷⁴ Томмазо Сальвини (Tommaso Salvini, 1829–1915) – итальянский актер. В 1880, 1882, 1885, 1900–1901 годах приезжал в Россию. В 1903 году ушел со сцены. Данные о его посещении России после этой даты отсутствуют, так что Болеславский вряд ли мог сам видеть его на сцене. Но образ Сальвини жил в рассказах Станиславского, постоянно приводившего примеры из его актерского творчества на занятиях в Первой студии МХТ.

⁷⁵ Шекспир У. Отелло. Акт 3. Сцена 3. Пер. с англ. Б. Пастернака. После этих намеков Яго Отелло восклицает: «Во имя неба, говори ясней!»

⁷⁶ Записи занятий и лекций в Лабораторном театре фиксируют рассказ Болеславского о Сальвини – см.: *Boleslavsky R. Lectures at the American Laboratory Theater (1925–26)* // *Boleslavsky R. Acting: The First Six Lessons: Documents...* P. 136.

⁷⁷ Игра слов: *gave you a cue* – имеет значение и подсказал, и дал реплику.

Я. Вы всегда мне подсказываете. Я не придумываю проблемы. Я их просто анализирую и представляю вам, а вы делаете выводы и пользуетесь ими. Единственные правила в искусстве – те, что мы открываем сами.

Создание. Хорошо, я открыла, что это ужасно не сохранять для потомства образы и голоса великих актеров. И из этого следует вывод, что я должна терпеть бездушность и глупость всех этих фильмов?

Я. Нет. Единственное, что вам нужно, это идти в ногу со временем и делать все возможное – делать как художнику.

Создание. Невозможно.

Я. Неизбежно.

Создание. Это фальшивая мода, увлечение.

Я. Какая узость мышления!

Создание. Вся моя природа актрисы восстает против этого механического монстра.

Я. Значит, вы не актриса.

Создание. Потому что мне нужен свободный, непрерывный выход для моего вдохновения и творческой работы?

Я. Нет. Потому что вы не радуетесь открытию великого и решающего инструмента драматического искусства; инструмента, который с незапамятных времен есть у всех других искусств и которого до сих пор не хватало самому древнему – театру. Кинематограф придает театру четкость и научную ясность, давно присущую всем другим искусствам. Он требует от актера той же точности, что есть в схеме цветов у живописца, в отделке формы у скульптора, в звучании струнных, деревянных или духовых у музыкантов, в математических расчетах архитектора, в слове поэта.

Создание. Но посмотрите на сотни невероятно глупых фильмов, появляющихся каждую неделю, – плохая игра актеров, бессмысленное действие, неправильный ритм.

Я. Посмотрите на сотни миллионов глупых картин, песен, спектаклей, домов и книг, которые появлялись испокон веков и которые ушли в небытие, никому не причинив вреда, – в то время как хорошие остались живы.

Создание. Стоит ли один хороший фильм сотен плохих?

Я. Будьте щедрее. Идея того стоит. Это защита искусства актера и искусства театра. Сыгранная драматургия становится вровень с письменной драматургией. Понимаете ли вы, что с изобретением непосредственной записи внешнего образа, движения и голоса актера, которая схватывает его душу и личность, исчезает последнее недостающее звено в цепи искусств. И театр перестает быть искусством преходящим, получает вечную фиксацию. Понимаете ли вы, что интимная творческая работа актера больше не должна происходить на глазах у публики, что больше не нужно втягивать весь зрительный зал в родовые муки вашей работы? В момент соиздания актер становится свободен от наблюдателей, оцениваются только результаты творчества.

Создание. Но перед техникой актер несвободен. Его рубят на кусочки – почти каждое предложение роли отделено от предыдущего и от следующего.

Я. Каждое слово поэта отделено от других. Их соединение в целое – вот что важно.

Создание. Но как тогда добиться непрерывности роли? Как взрастить эмоциональное состояние? Как, используя подсознание, выйти на подлинную кульминацию при воплощении роли?⁷⁸

Я. Так же, как и в театре. Или вы полагаете, что, сыграв пару успешных ролей на сцене, вам уже нечему учиться, нечего больше совершенствовать или развивать в своей технике?

⁷⁸ Стоит обратить внимание, что здесь Создание говорит о кажущейся ей невыполнимости тех самых задач, которые Болеславский ставил перед ней во втором уроке.

Создание. Вы знаете, что это не так. Я всегда готова учиться. Иначе я не прогуливалась бы с вами уже по второму разу вокруг этого дурацкого озера.

Я. Но наша неспешная и приятная прогулка плавно развивается к своей кульминации.

Создание. Которая произойдет, когда я упаду без сил на траву?

Я. Вот именно так вы играете свои роли – проносите через них, раздувая эмоции и мчась к кульминации, пока уже без дыхания не влетаете в объятия сидящих в зале критиков. Но они тоже не дают вам перевести дух.

Создание. Вижу, вы опять к чему-то ведете. К чему?

Я. Что было для вас самым трудным, когда вы играли перед камерой?

Создание. Отсутствие разбега, трамплина. Необходимость начинать сцену посередине и обрывать ее через четыре-пять строк, затем через час начинать другую сцену (которая в сценарии идет перед предыдущей), затем снова сыграть четыре строки и ждать еще час. Говорю вам, это ненормально, это ужасно...

Я. Отсутствие техники, вот и все.

Создание. Какой техники?

Я. Анализа действия.

Создание. Сценического действия?

Я. Драматического действия, которое писатель выражает словами, имея это действие как смысл и цель этих слов, и которое актер выполняет или играет, действуя [acts], как подразумевает само слово «актер [actor]»⁷⁹.

Создание. Вот именно это невозможно сделать в кино. У меня в сценарии была любовная сцена в две с половиной страницы – и меня одиннадцать раз прерывали, пока я ее играла. На это ушел целый день. Моим действием было убедить человека, который любит меня, что я тоже люблю его, но я в ужасе, что его отец меня ненавидит.

Я. Это на двух с половиной страницах? Но вы сейчас сказали все это одной фразой и вполне убедительно. Что же вы делали оставшиеся две с половиной страницы?

Создание. Я пыталась сделать то же самое.

Я. На двух с половиной страницах? Слава богу, что они перебивали вас одиннадцать раз.

Создание. Это же было мое действие. Что еще было делать?

Я. Посмотрите на это дерево. Это образец для всех искусств, это идеальная структура действия. Движение вверх и сопротивление побочному, сохранение равновесия и рост.

Создание. Ну, положим, что так.

Я. Посмотрите на ствол [trunk] – прямой, пропорциональный, гармонирующий со всем деревом и поддерживающий каждую его часть – это главное стремление, музыкальный лейтмотив, режиссерский замысел действия спектакля, фундамент архитектора, мысль поэта в сонете.

Создание. Но как режиссер выражает это действие при постановке пьесы?

Я. Через ее интерпретацию и через искусное сочетание меньших, второстепенных или дополнительных действий, которые обеспечат эту интерпретацию.

Создание. Приведите пример.

Я. Хорошо. «Укрощение строптивой» может быть спектаклем, в котором двое тянутся друг к другу, стремятся полюбить друг друга, несмотря на свои ужасные характеры, и преуспевают в этом. А может быть спектаклем о мужчине, который одерживает победу над женщиной, взяв ее в «ежовые рукавицы». Или – о женщине, которая всем отравляет жизнь⁸⁰. Улавливаете разницу?

Создание. Да.

⁷⁹ Болеславский акцентирует, что слово *актер* (*actor*) происходит от глагола *to act* – играть, действовать.

⁸⁰ Соотнести предложенные варианты разбора «Укрощения строптивой» со спектаклем самого Болеславского в нью-йоркском *Klaw Theatre* (преьера – 18 декабря 1925 года) можно по описанию этого спектакля в: Черкасский С. Д. Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг. С. 304–306.

Я. В первом случае все действия – про любовь, во втором – про приключения покорителя, в третьем – про ярость мегеры.

Создание. Вы хотите сказать, что, например, в первом случае, когда вся история про любовь, актеры должны все время любить?

Я. Нет, они должны помнить, хранить в себе любовь. Я попросил бы их скрывать ее за каждым проклятием, за каждой ссорой и за каждым спором.

Создание. И чего вы тогда ждете от актера?

Я. Соответствия естественному закону действия, трехчастному закону, который легко можно увидеть и в этом дереве. Во-первых, основной ствол – главная линия, идея, причина всего. В спектакле это идет от режиссера. Во-вторых, ветви – элементы этой идеи, частные оправдания действия. Это вносит актер. В-третьих, листва, итог взаимодействия обоих – яркое воплощение идеи, ясные выводы основной мысли.

Создание. В чем же роль автора?

Я. Он жизненный сок, который течет и все питает.

Создание (*с озорным огоньком в глазах*). Похоже, актеру будет непросто.

Я (*так же*). Ну, если актер не знает, как распределить свои действия перед...

Создание. Хватит. Все понятно, я не права.

Я. ...перед камерой и микрофоном, и боится одиннадцати перерывов...

Создание (*останавливается и топает ногой*). Хорошо, хорошо. (*Она раздосадована.*)

Ну так скажите, как их не бояться.

Я. Мне нужен текст роли, чтобы показать, что я имею в виду под структурой действия. А я не захватил никакой пьесы.

Создание. Но ведь на протяжении нашей прогулки мы сыграли славную пьесу длиной в полчаса. На самом деле, когда бы мы с вами ни беседовали, мы всегда так и делаем. Почему бы не использовать то, о чем мы говорили, в качестве пьесы?

Я. Хорошо. Я режиссер. Вы молодая актриса, исполняющая одноактную пьесу со сварливым стариком. Я еще и играю этого человека.

Создание. Давайте поговорим о создании характеров позже, в следующий раз⁸¹.

Я. Как вам будет угодно. Вот что говорит режиссер, обращаясь ко мне и к вам: «Друзья мои, ствол [trunk], или хребет, позвоночник [spine]⁸², вашей маленькой пьесы – это исследование сути драматического действия, предпринятое не на темной сцене или в репетиционной комнате, не при чтении умных книг и не на глазах разгневанного режиссера, готового уволить вас, – но на лоне природы, когда мы наслаждаемся воздухом, солнцем, милой прогулкой и толикой юмора».

⁸¹ Этой фразой ученица вновь анонсирует урок о создании характера, а Болеславский лишней раз подчеркивает, что урок на эту тему, который изначально планировался третьим, отодвинут для разговора о действии, но не уходит из программы последовательного воспитания актера.

⁸² Проблема соединения частей роли в единое целое заставляет Автора—Болеславского говорить с ученицей о *сквозном действии*. Он не употребляет напрямую этот труднопереводимый термин системы Станиславского (который возник еще в ранних опытах Первой студии и в неопубликованных материалах к книге «Работа над ролью. “Горе 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*), или иногда *главное действие* (*main action*). *Trunk* – ствол (дерева), но также – главная линия, стержень колонны, магистраль, главная линия (железнодорожная, телефонная и т. п.). *Spine* – спинной хребет, позвоночник; но также – корешок книги; сердцевина дерева; основа, суть, сущность. Почти каждый из вариантов перевода образно расширяет смысл и значение понятия *сквозное действие*. При этом нетрудно видеть, что термины Болеславского лежат в том же понятийном ряду, что и *гвоздь роли* – словосочетание, употребляемое Станиславским при поисках термина для пронизывающего всю пьесу действия в период репетиций «Ревизора» в 1908 году. При издании книг Станиславского на английском Э. Хэпгуд (1936) перевела *сквозное действие* как *through line of action*, а Ж. Бенедетти (2008) – как *throughaction*. Сегодня в англоязычном театре слово *spine* повсеместно употребляют как синоним *сквозного действия* пьесы.

Создание. Что подразумевает сообразительность, энергичность анализа, ясный ум, убежденность в идеях, стремление понимать, звонкие голоса, быстрый темп и готовность спорить, рассказывать и слушать.

Я. Bravo! Bravo! Как режиссер я закончил. С вашей помощью мы определили ствол [trunk], или позвоночник [spine]. Теперь обратимся к соку дерева.

Создание. Имеется в виду к автору...?

Я. Вот именно. Вам приятно?

Создание, хлопнув в ладоши и по-детски радостно рассмеявшись, убегает от меня. Я бегу за ней и ловлю ее за руку.

Я. Мы квиты. Давайте продолжим и проанализируем слова, которые мы только что произносили, с точки зрения действия. Возьмем вашу «роль». Что вы делали в начале?

Создание. Я жаловалась...

Я. ...горько и преувеличенно.

Создание. Я все отвергала и насмеялась...

Я. ...с очаровательной уверенностью молодости.

Создание. Я нагромождала доказательства...

Я. ...не очень убедительно, но страстно.

Создание. 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 мистера Коллинза, чувствовали физическую усталость, подыскивали слова, чтобы возразить мне, наслаждались шекспировскими строчками – и все это произошло на пространстве девяти реплик.

Создание (*в ужасе*). 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 [thread of action], вы нанизывали на эту нить вторичные или дополнительные действия – как маленькие бусинки, одно за другим, иногда внахлест, но всегда ясно и отчетливо⁸³.

Создание. Разве это были не просто разные интонации?

Я. Откуда бы они взялись, если не из точного действия?

Создание. Да, верно.

Я. Описывая свои действия, вы использовали только глаголы – это важно. Глагол сам в себе содержит действие. Сначала вы хотите чего-то – в этом ваша художественная воля, потом вы определяете действие через глагол – в этом ваша художественная техника, и, наконец, вы реализуете действие – и это уже художественная выразительность. Вы делаете это с помощью речи – слов, написанных...

Создание. ...моих собственных в нашем случае!

Я. Это неважно. Хотя, замечу, слова хорошего автора послужили бы нам гораздо лучше.

Создание кивает молча – ведь в молодости так трудно соглашаться.

⁸³ Наглядное сравнение с нитью бус, использованное Болеславским, восходит к работам Станиславского – в материалах к книге «Работа над ролью» (1916–1920) он не раз использует этот образ. 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. Собр. соч.: В 9 т. Т. 4. С. 135*).

Я. Автор напишет вам текст. Затем вы можете взять карандаш и под каждым словом вашего текста подписать «ноты действия» – точно так же, как вы пишете музыку к стихам песни. И потом на сцене вы будете играть именно эти «ноты действий». Вам предстоит запомнить действия, как вы запоминаете музыку. Вы должны отчетливо представлять разницу между «я жалуюсь» и «я презираю». И хотя эти два действия следуют одно за другим, вы должны осуществить их столь же различно, как певец по-разному берет «до» и «до-бемоль».

Более того, когда вы будете знать действие наизусть, никакие паузы, 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 будете способны в доли секунды ощутить его в себе, то кто же сможет помешать вам, когда будет необходимо, выполнить именно это действие? Ваша сцена или ваша роль – это длинная нить 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.

Создание. Но разве не бывает, что одно и то же действие может длиться несколько страниц или даже всю сцену?

Я. Конечно, бывает. Тогда актеру гораздо сложнее избежать монотонности. «Быть или не быть» состоит из девяти предложений с одним единственным действием...

Создание. Каким?

Я. Решить – быть или не быть. Шекспир не стал полагаться на актеров. Он с самого начала сказал, в чем их действие и что им надо делать. Учитывая значимость этого действия и длительность самой сцены, сыграть это безумно трудно. А вот продекламировать – проще простого.

Создание. Понимаю. Такая декламация – это как листва дерева без ствола и ветвей.

Я. Именно так – просто жонглирование голосовыми модуляциями и искусственными паузами. В лучшем случае даже с хорошо воспитанным голосом это только плохая музыка. Как драма – это ноль.

Создание. А какое у вас было действие, когда вы принялись перечислять имена актеров и монологи из их ролей? Вы выглядели печальным и задумчивым. Или вы забыли, о каком *хребте* [то есть *сквозном действии*] мы договорились? Мы решили, что ему сопутствуют *энергичность, ясный ум, сообразительность* и так далее...

Я. Нет, не забыл. Но я хотел, чтобы вы сказали: «Как жаль». Я мог добиться этого только одним способом – пробудив ваше сочувствие. Именно оно заставило вас задуматься над моими словами, и вы сами пришли к выводу, к которому я вел.

Создание. Другими словами, вы действовали с грустью, вы грустили, чтобы заставить меня задуматься?

Я. Да, и действовал я *энергично, с ясным умом и сообразительностью*.

Создание. А возможно с теми же словами совершить какое-нибудь другое действие и получить такой же результат?

Я. Да. Но мое действие было подсказано вами.

Создание. Мною?

Я. Да. Скорее, вашим характером. Чтобы убедить вас в чем-либо, нужно затронуть ваши эмоции. Холодные рассуждения не пробиваются к вашему типу ума – ума художника, который в основном имеет дело с воображением, своим или других людей. Если бы я гулял с бородатым профессором истории, я бы не стал действовать с грустью. Я бы с энтузиазмом соблазнял его картинами прошлого – слабого места всех историков, – и он бы уступил моим утверждениям.

Создание. Понятно. Получается, что необходимо выбирать свое действие в соответствии с характером того персонажа, с которым говоришь.

Я. Непременно. И не только с характером персонажа, но и с индивидуальностью актера, играющего эту роль⁸⁴.

Создание. А как же я запомню действие?

Я. После того, как с помощью аффективной, или эмоциональной, памяти вы обнаружите чувство. Вы помните нашу прошлую беседу?

Создание. Помню.

Я. Тогда вы готовы к действию. Репетиции и нужны для этой цели⁸⁵. Вы повторяете действие несколько раз и запоминаете его. Действия легко запомнить – намного легче, чем слова. Скажите мне, что вы играли в первых девяти репликах нашей пьесы – той, которую мы только что сыграли?

Создание (*бросается перечислять вздохом*). Я жаловалась, отвергала, насмехалась. Я упрекала вас. Я не верила вам...

Я. И какое ваше действие сейчас, когда вы с энтузиазмом бросаете мне в лицо все эти ужасные глаголы?

Создание. Я... Я...

Я. Ну же, ну? В чем ваше действие?

Создание. Я доказываю, что верю вашим словам.

Я. И я верю вам, потому что вы доказали это действием.

⁸⁴ Подчеркивая, что характер выполнения действия зависит от того, на кого это действие направлено, Болеславский говорит о *приспособлениях* при осуществлении действия, не употребляя этот термин, возникший в словаре Станиславского уже после отъезда Болеславского из России.

⁸⁵ В этих нескольких фразах отражена важнейшая для Болеславского последовательность репетиций – актер готовит себя, сближая обстоятельства роли со своим собственным чувственным опытом, то есть *эмоциональной памятью*, и лишь потом приступает к репетиционному процессу, в котором занимается *действием*. Таким образом, эмоциональная память и действие оказываются в результате неразрывными.

Урок четвертый Создание характера [Characterization]

Я жду Создание у служебного входа. Она приглашена в труппу, работает над серьезной пьесой. И попросила меня приехать после репетиции, чтобы отвезти ее домой. Она хочет поговорить со мной о своей роли.

Долго ждать не приходится. Дверь открывается. Она поспешно выходит. Усталая, глаза блестят, прекрасные волосы растрепаны, на щеках румянец возбуждения.

Создание. Извините, я вас обманула. Я не могу поехать с вами. Я вообще не пойду домой. Мне нужно остаться и репетировать.

Я. Но я видел, что все актеры ушли. Вы собираетесь репетировать в одиночку?

Создание (*кивает печально*). Угу...

Я. Есть проблемы?

Создание. Достаточно.

Я. Можно мне войти и посмотреть, как вы репетируете?

Создание. Спасибо. Я боялась попросить вас.

Я. Почему?

Создание (*поднимается на цыпочки и шепчет мне на ухо, ее глаза округляются от ужаса*). У меня все плохо, очень плохо.

Я. Предпочитаю слышать это, чем «приходите посмотреть – у меня все хорошо, очень хорошо».

Создание. Но у меня все плохо по вашей вине! В новой роли я сделала все, что вы мне сказали, и все равно я ужасна.

Я. Ладно, посмотрим.

Мы проходим мимо старого привратника, который сидит без пиджака и курит трубку. Он смотрит на меня глубоко посаженными темными глазами из-под густых бровей. Его чисто выбритое лицо непоколебимо. Он не впустил никого, одно его присутствие преграждает вход. Он играет роль. Он не просто сторож – он само олицетворение Франциско, Бернардо или Марцелла⁸⁶ на своем посту. Благородным жестом он останавливает нас.

Создание. Все в порядке, Па, этот господин со мной.

Старик молча кивает, теперь в его глазах – разрешение войти. Мне подумалось: «Нужно быть актером, чтобы существовать столь экономно и выразительно. Интересно, я угадал?»

При входе на сцену я снимаю шляпу. Темно. В центре этой темноты светящимся ореолом выделяется одна электрическая лампа. Создание подает мне руку, помогает спуститься по лестнице и ведет между рядами партера.

Создание. Пожалуйста, садитесь, ничего не говорите и не перебивайте. Позвольте мне сыграть всю сцену подряд, а затем скажете, что не так.

⁸⁶ Офицеры Марцелл, Бернардо и солдат Франциско – действующие лица «Гамлета» Шекспира, которые в самом начале пьесы несут дозор в замке Эльсинор.

Она возвращается на сцену, а я остаюсь один в зале. По краям мерцают темные провалы лож, невидимые ряды стульев покрыты холстом, все внешние шумы приглушены. Густые тени причудливы. Тишина дрожит и живет. И я невольно откликаюсь на эту тишину. Мои нервы начинают вибрировать, их пронизывают токи ожидания и сочувствия, черная загадка пустой сцены так и манит. Особый покой нисходит на мое сознание, словно сам я уже перестаю существовать и душа кого-то другого оживает во мне вместо моей. Я теряю себя и оживаю в другом мире. В этом воображаемом мире я буду следить за событиями, участвовать в них. Мое сердце преисполнится снов наяву. Сладкий яд пустого театра, пустой сцены, на которой репетирует один-единственный актер...

Появляется Создание. В руках у нее книга. Она пытается читать, но отвлекается. Очевидно, она кого-то ждет. Наверное, кого-то ей очень важного. Похоже, она дрожит. Оглядывается, словно спрашивает одобрения и совета у невидимого друга. Получает его, и я слышу ее слабый вздох.

Вдруг она видит кого-то вдалеке. Она застывает, быстро переводит дыхание. Должно быть, она напугана. Она делает вид, будто читает книгу, но ясно, что не различает ни единой буквы. Пока не произнесено ни слова. Я внимательно слежу за ней и шепчу про себя: «Молодец, молодец, теперь я готов к каждому твоему шепоту».

Создание прислушивается. Ее тело свободно, рука с книгой безвольно свисает вниз. Голова слегка наклонена в сторону, словно неосознанно помогая воображаемым словам войти в ее душу. Она кивает.

Создание.

«Принц, были ль вы здоровы это время?»

В ее голосе теплая, искренняя привязанность и уважение. Она говорит как со старшим братом. А потом со страхом и трепетом ожидает воображаемый ответ. Он звучит только в ее ушах.

«***»⁸⁷

Она на мгновение закрывает глаза.

«Принц, у меня от вас есть подношенья.

Я вам давно хотела их вернуть.

Возьмите их».

Что это? Похоже она говорит неправду. В ее голосе страх и ожидание. Она стоит, словно окаменев. Снова оглядывается, будто ища поддержку невидимого друга. Внезапно слышит воображаемый ответ.

«***»⁸⁸

Она отпрянула, как от удара. Должно быть, это удар прямо в сердце. Книга падает, ее дрожащие пальцы сжимаются. Она пытается защититься.

⁸⁷ Здесь и далее Болеславский приводит лишь слова Офелии, заменяя звездочками ответы партнера, воображаемые актрисой. В настоящем издании для удобства читателя реплики Гамлета приведены в сносках (*Шекспир У. Гамлет. Акт III. Сцена 1. Пер. с англ. Б. Пастернака*): Гамлет. Благодарю: вполне, вполне.

⁸⁸ Гамлет. Да полно, вы ошиблись. Я в жизни ничего вам не дарил.

«Дарили, принц, вы знаете прекрасно.
С придачей слов, которых нежный смысл
Удваивал значение подарков.
Назад возьмите ставший лишним дар».

Ее голос срывается, затем внезапно – свободно и решительно – возвышается в защиту оскорбленной гордости и любви.

«Порядочные девушки не ценят,
Когда им дарят, а потом изменяют.
Пожалуйста».

Кажется, что она становится чуть выше. Это результат согласованности работы мышц и эмоций; первый признак обученной актрисы – чем сильнее эмоция, тем больше свободы в голосе, тем больше свободы мышцы.

«***»⁸⁹
«Милорд!»

В ее хрупком теле есть почти мужская сила.

«***»⁹⁰
«Что понимает ваша милость?»

Страх забыт, теперь она говорит на равных. Она перестает оглядываться в поисках помощи или подтверждения своих действий. Не дожидаясь ответа, она бросает слова в пустое пространство.

«***»⁹¹
«Разве для красоты не лучшая спутница порядочность?»
«***»⁹²

Ее лицо неожиданно меняется. Боль, нежность, печаль, обожание – все в ее глазах и на ее дрожащих губах. Я понимаю: ее противник – это ее любимый. Следующая реплика шепотом, словно стон ветра.

«Действительно, принц, мне верилось».
«***»⁹³

И еще тише и печальнее.

«Тем больней я обманулась!»

⁸⁹ Гамлет. Ах, так вы порядочная девушка?

⁹⁰ Гамлет. И вы хороши собой?

⁹¹ Гамлет. То, что, если вы порядочная и хороши собой, вашей порядочности нечего делать с вашей красотой.

⁹² Гамлет. О, конечно! И скорей красота стащит порядочность в омут, нежели порядочность исправит красоту. Прежде это считалось парадоксом, а теперь доказано. Я вас любил когда-то.

⁹³ Гамлет. А не надо было верить. Сколько ни прививай нам добродетели, грешного духа из нас не выкурить. Я не любил вас.

«***»⁹⁴

Наступает долгое молчание. Она воспринимает неслышимые мне слова гнева, досады, обвинения, слова, которые почти сбивают с ног и напоминают ей о том, кого в своем искреннем порыве она забыла, но кто имеет над ней власть и кто приказал, что именно ей должно делать. Теперь она вспомнила о нем. Она в отчаянии, ведь она послушная дочь – инструмент в руках отца. Внезапно она вздрагивает. Она слышит неизбежный вопрос, вопрос, вскрывающий всю правду.

«***»⁹⁵

И в ответ – опять ее ложь, мучительная ложь.

«Дома, милорд».

«***»⁹⁶

Ужас охватывает ее; безысходность прорывается рыданием, и все ее существо словно стонет: «О, что я наделала?» Затем мольба к Нему, единственному, кто может помочь сейчас.

«Святые силы, помогите ему!»

«***»⁹⁷

«Силы небесные, исцелите его!»

Но и небо, и земля молчат. Единственный гром – это голос того, кому она доверяла и кого любила.

«***»⁹⁸

Его слова подобны жалящим скорпионам. В них нет ни понимания, ни нежности, ни милосердия. Ненависть, обвинение, осуждение. Конец света. Потому что мир для всех нас – в том, кого мы любим. С его уходом исчезает весь мир. Исчезает мир – исчезаем и мы. И потому можно быть спокойным, пустым, не обращать внимания ни на что на свете, даже на тех, кто минуту назад был столь важен и могущественен. Она так одинока! Я вижу это по ее поникшему телу, по широко открытым глазам. Будь теперь за спиной хоть целая армия отцов – она одна. И только себе самой она скажет душераздирающие слова, последние слова в здоровом уме; в них – отчаянная попытка постичь все, что произошло секунду назад. Это

⁹⁴ Гамлет. Ступай в монастырь. К чему плодить грешников? Сам я – сносной нравственности. Но и у меня столько всего, чем попрекнуть себя, что лучше бы моя мать не рожала меня. Я очень горд, мстителен, самолюбив. И в моем распоряжении больше гадостей, чем мыслей, чтобы эти гадости обдумать, фантазии, чтобы облечь их в плоть, и времени, чтоб их исполнить. Какого дьявола люди вроде меня толкутся меж небом и землею? Все мы кругом обманщики. Не верь никому из нас. Ступай добром в монастырь.

⁹⁵ Гамлет. Где твой отец?

⁹⁶ Гамлет. Надо запирать за ним покрепче, чтобы он разыгрывал дурака только с домашними. Прощай.

⁹⁷ Гамлет. Если пойдешь замуж, вот проклятье тебе в приданое. Будь непорочна, как лед, и чиста, как снег, – не уйди тебе от напраслины. Затворись в обители, говорю тебе. Иди с миром. А если тебе непременно надо мужа, выходи за глупого: слишком уж хорошо знают умные, каких чудищ вы из них делаете. Ступай в монахини, говорю тебе! И не откладывай. Прощай!

⁹⁸ Гамлет. Наслышался я и про вашу живопись. Бог дал вам одно лицо, а вам надо завести другое. Иная и хвостом, и ножкой, и языком, и всякую божью тварь обзовет по-своему, но во что ни пустится, все это одна святая невинность. Нет, шалишь. Довольно. На этом я спятил. Никаких свадеб. Кто уже в браке, пусть остаются в супружестве. Все, кроме одного. Остальные пусть воздержатся. Ступай в монахини! (*Уходит*).

невероятно больно. Словно душа растает с телом. Отдельные слова теснятся, налезают друг на друга в спешке быстрорастущего ритма. Голос глух. Слезы не льются с этим последним прости; весь монолог – словно камни, падающие вниз, вниз в бездонную пропасть.

«Какого обаянья ум погиб!
Соединенье знания, красноречья
И доблести, наш праздник, цвет надежд,
Законодатель вкусов и приличий,
Их зеркало... все вдребезги. Все, все...
А я? Кто я, беднейшая из женщин,
С недавним медом клятв его в душе,
Теперь, когда могучий этот разум,
Как колокол надбитый, дребезжит,
А юношеский облик бесподобный
Изборужден безумьем! Боже мой!
Куда все скрылось? Что передо мной?»

Измученная, она опускается на колени, глядя в черноту пустого зала прямо на меня, ничего не видя и не замечая. Наступающее безумие станет неизбежным и неотвратимым поправлением ее души, потерявшей весь свой мир, свою вселенную...

Конец сцены.

Создание переключается, вскакивает с пола, потирает виски и встряхивает свои золотистые волосы руками. Потом резко разворачивается и говорит бодро.

Создание. Ну, это лучшее, на что я способна, и, как сказал Гордон Крэг, «очень плохо, если чье-то лучшее – так плохо»⁹⁹.

Она хихикает. Еще один признак обученного актера. Неважно, насколько глубоки были эмоции на сцене, с возвращением его к собственной жизни они исчезают и легко отбрасываются.

Я. Спускайтесь сюда.

Она перепрыгивает через рампу, подбегает к креслу рядом со мной и садится, поджав под себя ноги.

Я. Что вам говорят?

Создание (*отвечает не сразу*). Говорят, что я перебарщиваю... Что «рву страсти в клочья». Что мне никто не поверит. Что это не актерская игра, а болезненное самовнушение, что я разрушу себя и свое здоровье. Что при такой игре ничего не остается для воображения публики, что публику смущает столь полная искренность. Как будто кто-то внезапно появился обнаженным посреди наряженной толпы. Этого достаточно или нет?

Я. Не только достаточно, но и справедливо, моя дорогая.

⁹⁹ Сам Гордон Крэг вспоминал, как возникла эта фраза: «... в том, 1893-м, лондонская газета “Глобус” устроила мне вполне заслуженную выволочку за чертовски плохую игру в “Венецианском купце” в роли Лоренцо. Кажется, там было сказано: “Мистер Гордон Крэг был на высоте, исполняя маленькую роль Лоренцо. Жаль только, что эта высота была столь ничтожной”. Я это вспоминал с тех пор всегда, когда писали или говорили, что кто-то или что-то были на высоте» (*Крэг Э. Г. Указатель к летописи дней моих, 1872–1907 / Пер. с англ. и коммент. К. Н. Атаровой. М.: АРТ, 2013. С. 203*). Чтобы сохранить запомнившийся Крэгу каламбур, точнее его фразу стоит перевести так: «Жаль только, что эта высота была столь невысока» или ближе к тексту Крэга: «Очень плохо, если чье-то лучшее – так плохо [It is a pity his best is so bad]» (*Craig E. G. Index to the Story of My Days. Cambridge University Press, 1981. P. 140*).

Создание. *Et tu, Brute?*¹⁰⁰ Вы невозможны. Я сделала все, как вы меня учили...

Я. И сделали это хорошо, надо сказать.

Создание. Тогда я не понимаю; вы противоречите...

Я. Вовсе нет. Вы добросовестно сделали все, чему я вас учил. И пока я горжусь вами. Пока. Теперь вы должны сделать следующий шаг. Ведь когда вам говорят, что вы похожи на обнаженного человека в разодетой толпе, то это не преувеличение. Вы действительно похожи. Я не против, потому что знаю, к чему все это идет, – но публика будет против. Они имеют право смотреть законченную работу.

Создание. Значит, будет еще больше учебы, еще больше упражнений?

Я. Безусловно.

Создание. Я сдаюсь... Но продолжайте.

Я. А вы не сдавайтесь. Если я не скажу вам то, что собираюсь сказать сейчас, вы сами откроете это. Просто на это может уйти пару лет, а то и больше. Но вам всегда придется работать, чтобы овладеть следующим шагом. И даже сделав его, вы не остановитесь. Возникнет новая трудность, и вы будете бороться уже с нею.

Создание. Бесконечно?

Я. Бесконечно и настойчиво. Именно в этом разница между художником и сапожником. Когда сапожник сделал пару сапог, работа закончена и он забывает о них. Когда заканчивает работу художник, она не закончена. Это просто еще один шаг. И все ступеньки сцеплены воедино, словно «ласточкиным хвостом».

Создание. Вы ужасающе логичны! Прямо как старый математик: раз, два, три, четыре. Отвратительно. Никакого искусства, только ремесло. Старый столяр, производитель шкафов [cabinet maker]¹⁰¹ – вот вы кто.

Я. Вы имеете в виду – производитель эмоций [emotion maker]¹⁰² Спасибо за комплимент. А не хотите ли, чтоб я сейчас превратился в портниху [dress maker] и придел ваши эмоции? Потому что, как мы оба согласны – и я, и ваш режиссер, – ваши эмоции, к сожалению, совершенно обнажены.

¹⁰⁰ *Et tu, Brute?* – И ты, Брут? Цитата из трагедии Уильяма Шекспира «Юлий Цезарь», ставшая крылатым выражением. По преданию, Юлий Цезарь (100–44 гг. до н. э.) произнес эти слова, когда среди своих убийц увидел Марка Юния Брута.

¹⁰¹ *Cabinet maker* – столяр, букв.: создатель, производитель шкафов. Ряд значений слова *maker* полнее вскрывает последующую игру слов: *maker* – тот, кто что-либо делает, создатель, творец; *maker of a verse* – шумливо поэт, рифмоплет. Ср.: *image maker* – имиджмейкер, создатель имиджа.

¹⁰² Болеславский впервые определяет актера термином производитель эмоций (*emotion maker*) и описывает соответствующую технику в уже упомянутой статье 1927 года «Основы мастерства актера» (*Boleslavsky R. Fundamentals of Acting // Theatre Arts Monthly. 1927. Vol. 11. No. 2. P. 121–129*). Подробнее см.: Черкасский С. Д. Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг. С. 336–339.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.