



УДК 171

РИЧАРД БОЛЕСЛАВСКИЙ: ПОИСК СЦЕНИЧЕСКОЙ ЭТИКИ В АМЕРИКАНСКОМ ТЕАТРЕ

Е.С. КОВАЛЕВ

Тульский
государственный
педагогический
университет
им. Л.Н. Толстого

e-mail: kow-
alev.e@gmail.com

Метод – рычаг, который должен осуществить кардинальный поворот. Путь студийного воспитания актера и коллективного эксперимента – единственный, способный создать новый театр. Прежде чем выйти на сцену и сыграть мастерски, у актера должно быть некое место для проб и ошибок. Ошибка – вот верный путь к правильному ответу, к успеху. Но чтобы ошибка не стала фатальной необходимо некий свод правил не позволяющий выходить за рамки дозволенного. Именно этика стала тем регулятором, позволившим видным режиссером и актерам творить не «скачываясь в бездну» безнравственности и отрицания культурных норм.

Ключевые слова: метод, атмосфера, лаборатория, этика, студия, аффективная память.

Как театральный деятель, Болеславский (4 февраля 1889 года, Дембова Гура Плоцкой губернии – 17 января 1937, Лос-Анджелес, США) – польско-русско-американский актёр, режиссёр театра и кино, преподаватель актёрского мастерства. С 1929 работал в Голливуде. Снял фильмы: *The Grand Parade*; *The Last of the Lone Wolf*; *Treasure Girl*. 1929; *The Gay Diplomat*; *Woman Pursued*; *Rasputin and the Empress* 1932; *Beauty for Sale*; *Storm at Daybreak*; *Fugitive Lovers*; *Hollywood Party*. 1934; *Men in White*. 1934; *Operator 13*; *The Painted Veil*; *Clive of India*. 1935; *Les Misérables*. 1935; *Metropolitan*; *O'Shaughnessy's Boy*; *The Garden of Allah*; *Theodora Goes Wild*; *Three Godfathers*. 1936; *The Last of Mrs. Cheyne*. Написал роман-воспоминание о боях польских уланов в России в конце первой мировой войны («*The Way of the Lancer*» 1932) и его продолжение о времени революции («*Lances down*», 1935). В 1935 году издал книгу *Acting: the first six lessons* (Искусство актёра, первые шесть уроков), которая выдержала несколько изданий) касался довольно важных вопросов, при создании своей студии, театра. Это связано с тем, что по мнению Болеславского, идеи театра на рубеже веков к концу двадцатых окончательно исчерпали. Эти идеи, сконцентрированные в работах Крэга, Жак-Далькроза, Станиславского, Рейнхардта – были, сознательно или опосредованно, восприняты всеми театрами, и американскими в том числе – и театр вновь встал перед дилеммой нового, ощутив явственный кризис. В то же самое время Болеславский явно «оппонировал» коммерческому театру, быстро прогрессирующему в Америке. В одном из обращений он подчеркивал, что новое – это не обязательно то, что плохо продается. Напротив: модель, прошедшая лабораторную проверку, должна хорошо функционировать, а значит, приносить доход, быть востребованной. В то же самое время некоммерческие «офф»-театры, независимые труппы, по его мнению, не всегда соответствуют этим требованиям, что связано с главным в театральном деле – подготовкой актёра, методом.

Таким образом, метод – способ, с помощью которого осуществляется кардинальный поворот в театре, в театральном мастерстве актёра, его содержание – студийное воспитание актёра и коллективный эксперимент. По мнению Болеславского, данный метод соответствует идее создания нового театра, отвечающего требованиям и запросам времени. Ведь, прежде чем выйти на сцену и мастерски сыграть, у актёра должно быть некое место для проб и ошибок. Ошибка – вот верный путь к правильному ответу, к успеху, – полемически заявил он, отстаивая необходимость создания «Лаборатории» на конференции в Институте Карнеги, посвященной проблемам движения «малых» театров к университетскому театральному образованию. Этот тип модели театра, в определенной степени связан с идеями русского «экспериментального» театра рубежа веков, в том числе студийной практики МХТ. Его идеи, высказывания, как и само название нового театра-студии, коррелируют с «Лабораторными опытами» Вахтангова, с идеей основопола-

гающего значения творчества актера, совершенствования его воспитания, овладения сознательным подходом к сценическому творчеству. Внедрение новых принципов подготовки актера, обновления форм его игры, прежде всего ее выразительности, по мнению Болеславского, определяют дальнейшую театральную реформу, захватывающую все стороны театра: мизансцену, сценографию и проч. Еще одним аспектом, позволяющим раскрыть «русский генезис» тезисов Болеславского — создателя «Laboratory Theater», является необходимость овладения всеми актерами сценической этикой, как базовой системой игры, которая необходима и мастерам, и любителям, полупрофессионалам. В интервью Рою Генри Фрикену, помещенном в «Theater Magazine», Болеславский говорил о том времени, когда «Laboratory Theater» будет «высшей школой» для маленьких театральных «групп»: «результаты наших театральных экспериментов будут доступны любой театральной труппе, профессиональной, полупрофессиональной или вообще любительской»¹. Несмотря на то, что через два года после своего открытия театр стал называться American Laboratory Theater, основания «русских принципов», творческого метода и студийной организации сохранялись.

Статья Болеславского «Laboratory Theater», представляет собой программу, манифест идеи нового театра, в основе которых — принцип коллективного творчества. В этом смысле все те, кто связан с созданием спектакля от актеров, драматургов до портных, хористов, реквизиторов и сценографов должны быть объединены главным принципом, провозглашенным Станиславским: «любить искусство в себе, а не себя в искусстве». Болеславский требовал относиться к театру «как к храму», вести себя «как в церкви»² — не курить, не сорить, не хихикать и т. д. Управление театром, по мнению Болеславского, определяется советом избранных директоров, которые должны были осуществлять материальное поддержание студии в течение учебного года, гарантируя студийцу определенное материальное обеспечение («не надо будет особо заботиться о хлебе насущном»), что позволяло сосредоточиться только лишь на «образовании и совершенствовании своего искусства». Необходимо подчеркнуть, что принципы этической взыскательности и взаимной ответственности соответствуют атмосфере студий МХТ и трудов Станиславского (напомним, речь о 1923–24 гг., когда, в мае 1924, вышла на английском языке «My Life in Art» в переводе Д. Робинса и под редакцией А. Койранского)³. Идея нового театра связана с принципами *нравственного демократизма*, определяющего *мотивацию готовности* каждого актера к любой роли, независимо от статуса и личности. В связи с этим каждый актер представлял, в театре «он должен сегодня играть Гамлета, а завтра быть готовым появиться в роли нищего в массовой сцене. И обе роли должны быть в равной степени плодом творческого труда — в равной степени в каждую из них необходимо вложить все свои умения и весь свой талант»⁴. Таким образом, нравственный демократизм театра определялся задачами творчества, исключая такие черты, свойственные актерскому цеху как тщеславие, высокомерие, «звездность».

Создать атмосферу для свободного развития таланта — это значит окружить свой талант такими условиями, которые способствуют его росту. Научные познания расширяют кругозор артиста и развивают его умственную жизнь. Они открывают новую область для художественных впечатлений, способствующих росту таланта. Они утончают талант.

К числу таких научных знаний прежде всего относятся те, которые помогают артисту:

- 1) изучить природу, людей, их душу и тело, их жизнь, религию, историю, быт, этнографию и проч.;
- 2) изучить искусство и литературу всех веков и народов, их создания, законы, историю и проч.

Правильная этика, или нравственный устой, помогает артисту:

- 1) оберегать волю и талант от растлевающих начал;

¹ Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра 20 века. М. 2000. — С.49.

² Болеславский Р. Путь улана. Воспоминания польского офицера 1916–1918. М.: Центрполиграф, 2006. — С.73.

³ Интервью Г. С. Жданова М. Г. Литавриной. Калифорния. Февраль. 1995.

⁴Бейли К. Кино: фильмы, ставшие событиями. СПб: Академический проект, 1998. — С.92.



2) удерживать их в здоровой атмосфере.

Артистическая этика — узкопрофессиональная этика сценических деятелей, которая заключается, прежде всего в создании творческого коллектива. Следовательно, нравственными принципами творческого коллектива — творчество, является, прежде всего, «**коллективизм**, который выступает одновременно как *принцип и как норма*, выполняющих *регулятивную функцию коллектива*, объединяющего самые разнообразные профессии: поэта, режиссера, артистов, художников, музыкантов, танцоров, гримеров, костюмеров, бутафоров и проч. сценических деятелей»⁵.

Каждый из них самостоятельная творческая личность, творец; а в коллективном творчестве связаны между собой законами художественной гармонии и общей для всех конечной целью творчества — создания художественного спектакля. В то же самое время профессиональная актерская деятельность, связанная с творчеством немыслима без свободы. Возникает дилемма *свободы личности и подчинения* коллективу: подавляет ли коллектив творческую свободу личности. «Эта дилемма разрешается следующим образом: а) нацеленностью коллектива на выполнение творческой задачи; б) это создает особое *нравственное пространство*, нацеленное на *созидание*, которое вырабатывает в коллективе *необходимость* нравственной регуляции, основанных на ценностях как *уважение к творчеству другого актера*, поддержание *товарищеского* духа в общей созидательной работе, что дает возможность *уважения* не только своей творческой свободы, но и свободы другого актера»⁶. Именно «обожение творчества», по мнению Болеславского, способно подавить пороки актерского тщеславия, эгоизма, гордости, а нравственный демократизм — проявить свои творческие возможности в различных сценических ситуациях.

Условия коллективного творчества в искусстве предъявляют ряд требований к сценическим деятелям. Одни из них чисто художественного, а другие профессионального или ремесленного характера.

Художественные требования при коллективной работе связаны с психологией и физиологией творчества.

Главную роль как в той, так и другой области играют творческая воля и талант каждого из коллективных творцов сценического искусства. Поэтому, прежде всего артистическая этика должна соотноситься с природой, характером и свойствами творческой воли и таланта. Творческой воле и таланту, прежде всего, свойственны: страстность, увлечение и стремление к творческому действию. В связи с этим главная задача артистической этики заключается в «устранении причин, связанных с *мотивацией* к творчеству, препятствий, являющихся помехами развития творческого таланта»⁷.

В большинстве случаев эти препятствия создают сами актеры в связи с непониманием психологии, физиологии творчества и задач искусства, мотивацией других — эгоизм — неуважения чужого творчества и неустойчивости нравственных принципов.

Так, например, в театральной жизни считается нормальным явлением подшутить над только что прочитанным произведением поэта, предназначенным для коллективного творчества. «Эта шутка, которая охлаждает творческий поэтический порыв, увлечение. И чем остроумнее шутка, тем сильнее ее вредоносное воздействие, тем больше ее «успех» и популяризация в коллективе»⁸.

Еще чаще ряд таких острот направляется по адресу отдельных исполнителей ролей. «В этом случае действие шуток вдвойне вредно, так как они не только охлаждают увлечение, но и создают препятствие для артиста при воплощении им роли, так как острота и яд удачной шутки создают новые препятствия в творчестве артиста, то есть порождают конфуз, застенчивость и прочие явления, парализующие волю и талант»⁹.

⁵ Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра 20 века. М., 2000. — С.134.

⁶ Бейли К. Кино: фильмы, ставшие событиями. СПб: Академический проект, 1998. — С.45.

⁷ Болеславский Р. Путь улана. Воспоминания польского офицера 1916-1918.-М.: Центрполиграф, 2006. — С.74.

⁸ Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра 20 века. М., 2000. — С.56.

⁹ Там же. С.58.

Третье обычное явление в практике коллективного творчества заключается в инертности артистов и других сценических деятелей при начальном развитии творческих процессов. Это одно из самых опасных и мучительных явлений в практике искусства.

Зародившееся творческое увлечение неустойчиво в первое время своего развития, но вместе с тем оно наиболее действенно, и свежо, и жизненно в этот первый период своего зарождения.

Поэтому всякий зародыш творческого желания и мотивации у каждого из коллективных творцов в отдельности должен быть для общей пользы тщательно оберегаем всеми участниками совместной созидательной работы.

Такое взаимное поощрение зарождающихся творческих хотений служит наиболее сильным возбудителем творческих процессов при коллективном творчестве и в то же время, в конечном результате, оно способствует сохранению свежести, и цельности, и жизнеспособности сценического создания.

Увлечшись произведением поэта и получив роль, артист в большинстве случаев откладывает ее в сторону и ждет вдохновения, наивно убежденный благодаря необъяснимым вкоренившимся предрассудкам, что вдохновение рождается случайно, помимо воли самого артиста и условий, его окружающих. Естественно, что острота творческого увлечения скоро притупляется и незаметно для самого артиста сменяется апатией, которая все более и более усиливается от бесплодных репетиций, больше всего ослабляющих творческое хотение. «Насколько важна общая дружная работа для возбуждения творческих процессов, настолько пагубно для них отсутствие общности при коллективном творчестве, так как ничто так сильно не охлаждает страстность волевого стремления, как апатия при совместной творческой работе»¹⁰.

Кроме того, апатия при коллективном творчестве заразительна. Она развивается с необыкновенной быстротой и доходит до крайних пределов. При таком состоянии коллективных работников творчество останавливается на мертвой точке, с которой его уже не может сдвинуть ни энергия режиссеров, пытающихся вновь разжечь угасшее творческое увлечение, ни личные старания самих коллективных работников. Все эти лица в конце концов становятся жертвами развившегося общего стадного настроения творческой апатии. Нужен случай, чтобы подогреть когда-то свежее, девственное и жизнеспособное творческое увлечение. Но случай не всегда приходит, а плоды искусственного увлечения, подобно второй молодости, лишены жизнеспособности и аромата настоящей поэзии.

Что же «вырастил» Болеславский? Прежде всего, о составе студии, который ему удалось набрать. Уже было сказано, что некоторые будущие студийцы появились на лекциях Болея еще во время гастролей МХАТ. Болеславский посвящает в свой проект Элис Кроули, основателя Нейборхуд Плейхаус. 16 актеров этого театра поступают в распоряжение Р. Болеславского и А. Койранского и отправляются в американскую «Любимовку» — Пэзантвилл на все лето. Настоящего актера Болеславский называет «творческим актером» (creative actor), любящим «искусство в себе, а не себя в искусстве» и прежде всего овладевшим внутренней техникой. Без последней актер — это механизм, имитирующий человеческие эмоции. Занятия с американскими актерами прежде всего были сосредоточены на развитии внутренних качеств, внутренней актерской техники. На ранней стадии своих занятий Болеславский активно использует термины «жизнь человеческого духа», «внутренняя жизнь чувства», «душа роли» и т.д. Первой фазой, через которую должен был пройти новичок студии, были упражнения на «концентрацию» (читай — внимание), которого можно было достичь только освободившись от мускульного и ментального зажима. Упражнения на «свободу мышц», внимание, воображение, общение, «лучеиспускание и лучевосприятие» Болеславский внедряет в ежедневную рутину студийных занятий как «курс Станиславского». Между тем, внимательные слушатели лекций Болеславского замечали ряд логических неувязок в теоретических положениях Учителя, который явственно искал разрешения каких-то противоречий. Одним из главных «камней пре-

¹⁰ Болеславский Р. Путь улана. Воспоминания польского офицера 1916-1918. — М.: Центриолиграф, 2006. — С.73.



ткновения, некоторым пунктом расхождения со Станиславским станет трактовка «аффективной памяти», ее соотношения с «эмоциональной» памятью.

В соответствии с определением аффекта как бурной кратковременной реакции, эмоционального всплеска, возникающего в ответ на внешние раздражители, Болеславский добивался от учеников овладения техникой «приведения» себя в подобное состояние. И тут все, по Болеславскому, зависело от развитости «памяти органов чувств», т.е. способности воображения актера быстро «воспроизводить», при поступлении схожего раздражителя, всю ситуацию, получая, таким образом, некий импульс — толчок к обретению нужного состояния. Это запахи, вкусы, звуки природы и музыкальных инструментов, цвет и свет, которые являлись запомнившимся «фоном» эмоционального события и ныне служат как бы «автоматическим» подсказчиком.

Звуки музыки, аккомпанирующей любовному кризису двух людей, как и запах устриц, становятся, таким образом, «сенсорными стимулами» к возникновению щемящего чувства расставания, утраты, пустоты. Так, по мнению Болеславского, актер находит ключ к своему эмоциональному состоянию, с которого он уже не собьется, ибо это «воспоминание» носит характер мелодии, музыкального лейтмотива. В 1925 г. Болеславский посвятил своей «теории памяти» специальную лекцию. Было ясно, что аффективную память он рассматривал как своего рода «канал» между сознательным и бессознательным в актерском творчестве: он считал, что память органов чувств «депонируется» в мозгу и в нужный момент «сенсорные стимулы» «извлекаются актером», становясь своего рода «приводным ремнем» его сценической игры. Причем другие виды памяти («обычная», «моторная») — «работают» на чувства. Разумеется, Болеславский понимал, что данные, с его точки зрения, уникальные для сцены человеческие способности — лишь часть того, что составляет «эмоциональную память», но все равно он считал «сенсорную клавиатуру» решающим моментом, определяющим сценическое самочувствие и поведение персонажа. После 1926 г. внимание Болеславского с «аффективной памяти» постепенно переключилось на проблему сценического действия.

Изменение во взглядах Болея все наблюдатели заметили после выхода в свет его статьи в «Theatre Arts Monthly» под названием «Основы игры» (1927). Формулируя свой идеал актера как творца «с холодной головой и горячим сердцем», Болеславский уже предупреждает об опасности оказаться в «ловушке эмоций», превратиться в невротика — с эмоциональной стороны актерской природы акцент перемещается на технику, логику, правдивость игры с точки зрения законов природы¹¹. В этом выступлении уже были видны черты некоего дидактизма, «системности», которые будут характеризовать его книгу, вышедшую в 1933 г. и названную: «Сценическая игра: первые шесть уроков» (до этого каждый из уроков был напечатан в 1929-1932 гг. в «Theatre Arts Monthly»).

Болеславский считал, что накопленный опыт режиссера-педагога позволял ему давать некие методические указания актеру, настаивая на наличии обязательных стадий, ступеней в подготовке деятеля сцены; отсюда форма книги как учебника — он «разбит» на уроки, весь процесс овладения «сценической грамматикой» разделялся на три этапа: «Сначала — захотите что-нибудь. Это и будет ваша артистическая воля. Затем — выразите в глаголе это свое хотение, и это вопрос вашей актерской техники, подготовки; наконец, сделайте это, воплотите на практике — и это будет ваша актерская выразительность, воплощение»¹².

Обращает на себя постановка вопроса, определяющая переход от «я хочу» к «я делаю», опять заставляющая вспомнить о динамике развития идей Станиславского в последний период его жизни. «Формула» Болеславского поначалу казалась студийцам достаточно простой — весь вопрос был в том, чтобы правильно определить эти хотение и действие персонажа. И тогда он вводит в свой педагогический оборот понятие «spine» — хребет, который составляется из направленных к одной цели волевых усилий артиста¹³. Таким образом, в 1932-33 гг. Болеславский, по-своему формулируя, но все-таки подходит

¹¹ Кауфман Д. Студийная система. // Америка. Январь. Кино Европы. 1994. — С.11.

¹² См. об этом комментарии Г. В. Кристи и В. В. Дыбовского в кн.: Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. / Ред. В. Н. Прокофьев. Подгот. текста, вст. ст. и примеч. Г. В. Кристи. М., 1954. Т. 2. 499-500 с.

¹³ Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра 20 века. М., 2000. — С.185.

к понятиям «сверхзадачи» и «сквозного действия» роли. Было бы интересно сопоставить высказывания Болеславского этого периода об аффективной памяти, о «манках» («triggers»), шести этапах или «уроках» «подготавливаемого артиста» — с положением, например, о «шести главных процессах» в докладе Станиславского на съезде театральных деятелей 1909 г., — года, когда был им впервые употреблен термин «система», разделом «эмоциональная память» в книге «Работа над собой», часть первая, уже опубликованной в 1938 г., а на английском языке — в 1936 г.¹⁴, то есть в канун смерти Болеславского. А также вспомнить о том, что книги Рибо, на которого часто ссылается Болеславский, были и в домашней библиотеке Станиславского (в т. ч. «Аффективная память», «Логика чувств»). Но это потребовало бы отдельного самостоятельного исследования. Обратим, однако, в соответствии с задачами нашей работы, внимание на другое — на такой аспект проблемы, как приспособление «русской системы» под «американские задачи», о чем неоднократно говорил Болеславский. Тогда замеченные акценты и различия выступят в новом свете.

Один из американских комментаторов Болеславского, Дж. У. Роберте подчеркивает, что Болеславский и не опустил ни одного из элементов подготовки актера, указываемых Станиславским, и не прибавил ни одного «от себя». Однако часто оказывались смещенными иерархия и взаимосвязь этих составляющих, что немаловажно. Вот эти-то изменения Болеславский и относит на счет необходимой «американской адаптации», хотя в «американских предлагаемых обстоятельствах» его далеко не все устраивало. Как же, по его мнению, необходимо было действовать русскому педагогу-режиссеру, работая именно с *американскими* артистами? В определенном смысле, Болеславский ставил эксперимент на «сопротивление материала». Американские актеры, говорит он, гораздо более рациональны, прагматичны, не столь заботятся о душе, сколько о результате, пути к которому должны быть оптимально краткими, экономящими время и силы. Так, если «система» будет работать и в среде американских студийцев, значит она достаточно универсальна, — заключал он. Именно поэтому вначале нужно было разбудить их эмоции, путем тренировки аффективной памяти заставить овладеть навыками жизни в образе. Перенеся центр внимания во второй период существования своей Лаборатории на действие, Болеславский одновременно идет на встречу американской актерской природе, их привычкам, психологии и театральной традиции. Именно в этот момент его «метод» получает максимальный отклик учеников, ухватившихся за «действие» «как шест, чтобы совершить прыжок» в образ¹⁵.

По мере перевоплощения Болеславского в «Станиславского», в Учителя-«методиста», с ним самим происходила психологическая перипетия. Он усваивал, по воспоминаниям участницы Лэб Ширли Уайт, дидактизм, абсолютную серьезность, требование всепоглощающей концентрации на работе и самодисциплины, каковые далеко не все студийцы выдерживали. Как это не вяжется с тем Болеславский, на которого жалуется Л. А. Сулержицкому Вахтангов во время репетиций «Праздника мира»: «Всегда невнимательный, всегда легкомысленный, всегда несерьезный, всегда проявляющий неуважение к товарищам — партнерам, даже в такие минуты, когда души последних наполнены большими переживаниями... До сего дня он шесть раз не явился на репетицию без предупреждения!.. Радость работы он превратил в страдания...»¹⁶.

Между тем, студийцы «Лэба» Болея-учителя обожали. Эту влюбленность и упоенность «русским методом» передают воспоминания Ширли Уайт, — причем она подчеркивает, что Болеславский «стремится научить нас процессу игры, который полностью оправдал себя будучи примененным к славянским актерам». Программа студии также вызывает ее восхищение, ибо все предметы ведут асы-мастера, приглашенные из разных областей искусств и стран: Эльза Финдлей, ученица Жак-Далькроза, вела класс эвритмической гимнастики, уроки балета — Скотт, ученик Фокина, сценограф Норман Гедд вел постановочный курс, Старк Янг, известный бродвейский критик — курс истории театра,

¹⁴ Леонидов Л.М. Американские впечатления // Л.М.Леонидов. М.: Искусство, 1960. — С.63.

¹⁵Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра 20 века. М., 2000. — С.291.

¹⁶ Письмо Е.Б.Вахтангова Л.А.Сулержицкому от 27 марта 1913 // Вахтангов Евгений. Сборник / Сост., ред., коммент. Л. Д. Вендровской, Г. П. Кангеревой. М., 1984. — С.120.



читать лекции в «Лэб-тиетр» приезжал Луиджи Пиранделло. Но главное — это занятия по мастерству актера, которые вели бывшие студийцы МХТ Р. Болеславский и Мария Успенская.

В истории Лэб выделяется несколько периодов. Хотя мы не ставим своей задачей дать здесь хронику студии Болеславского, отметим, что период становления театра (до 1926 г.) был ознаменован тремя главными работами — «Святой» Старка Янга, «Двенадцатая ночь» Шекспира — возобновление спектакля Первой студии МХТ в американских «условиях», и постановка пьесы Эмили Ривз (княгини Трубецкой в замужестве) «Часы русалки». В эти годы «Лэб» еще ютится в маленькой квартирке на углу Мэдисон Парк Авеню, а затем переедет на Мак Дугл стрит. В более поздний период (1926 г.) придут в состав студийцев и известные в будущем мастера американского театра — Г. Клэрман и Ст. Адлер. В двадцать четвертом году состав учеников насчитывал 34 человека. Это показалось спонсорам студии чрезмерным: перед Болеславским встанет проблема выбора и сокращения. Между учениками возрастет конкуренция, появится напряженность. К тому же, как вспоминала Э. Грешем, им казалось, что Болеславский, на которого они буквально молились, был для них абсолютно недостижим, они чувствовали, что не удовлетворяли его как актеры в первых спектаклях. Было видно, что он очень рассчитывал на работу Успенской «в классе» (Успенская выступала в спектаклях вместе со студийцами). В какой-то степени это может показаться странным, но из трех названных премьер «Лэб Тиетр» наибольший успех выпал не на долю «Двенадцатой ночи» (1925), повторявшей спектакль Первой студии, а на мелодраму дебютантки театра Эмили Ривз (если верить «анналам Нью-Йоркской сцены» и собранию пресс-откликов «энциклопедии Нью-Йоркской сцены 20-х гг.»)¹⁷. В рецензиях отмечается сохранение в режиссуре Болеславского в шекспировской комедии прежних принципов «русского первоисточника», а с другой стороны, одновременное исполнение роли Оливии 4 актрисами, и, наоборот, «совмещение» ролей Виолы и Себастьяна в одном актерском лице оценивается как «педагогические задачи». Не осталось незамеченным и перемещение любовных сцен 1-го акта во 2-й и т.д. Однако в качестве комплимента спектаклю указывается на побеждающий карнавальным, праздничным дух 3-го акта шекспировской комедии.

Между тем, при анализе постановке Ривз-Трубецкой критика использует другие выражения. Опираясь на ирландский фольклор вариация на тему «Женщины с моря», некой русалки Ганоры (можно провести аналогию Гоплана из «Баллады») и ее несчастливой любви к простому рыбаку (история, однако, как подобает, оканчивается хэппи-эндом), возможно, импонировала романтическим увлечениям Болеславского. По мнению Гилберта Габриеля, именно в этом спектакле русский режиссер достигает «настоящей пронзительности», в особенности отмечаются массовые сцены, а также рисующие «дикую, рудиментарную красоту» заброшенного морского побережья декорации Узунова. Однако, если учесть крайние материальные затруднения при постановке этого спектакля, то достижение подобных эффектов можно считать большой победой. Ст. Адлер называет этот «почти комнатный» — на 20 зрителей — спектакль «одним из самых красивых своих воспоминаний»¹⁸. Однако последняя постановка сезона — премьера пьесы Мириам Стоктон «Scarlet Letter» по мотивам пьесы У. Хоутона успеха не имела. Критика назвала эту работу «клочковатой», аморфной, любительской по исполнению. Одновременно подводятся итоги первого этапа работы предприятия Болеславского. Интересное замечание делает Ричард Уоттс-младший: он находит, что происходящее в Театр-лаборатории, на занятиях, на репетициях, («метод подготовки актера и стилистические поиски») гораздо более значительно, нежели те «полу-любительские» постановки, которые были показаны зрителю. Замечания выявили определенный драматизм ситуации: того, что было «для себя», что было учебой и подготовкой, зритель не видел. Рецензенты задавались вопросом, станет ли наконец студия театром. А те, кто пришел к Болеславскому как представителю мхатовской школы, заинтересованные в ее методе, все больше наблюдали на практике отход от этих «заветов». Ли Страсберг впоследствии вспоминал:

¹⁷ The Encyclopedia of New York Stage / By Samuel D. Leiter. New York, 1980. Vol.2. №870.

¹⁸ Трепакова А.В. Ценности американского кино. Жанры, образы, идеи. — М.: Издательство «КДУ». 2007. 346с.

«Уже "Часы русалки" были поставлены не вполне "реалистически"... Чувствовалось, что Болеславский находился под влиянием Вахтангова, его идеи "фантастического театра"»¹⁹.

Итак, вопрос о том, как соотносится «метод» Болеславского и система создателя Московского Художественного театра, становится принципиальным. Позже его назовут «ревизией системы». Для того, чтобы в целом ярче представить различия и затем понять причину острого неприятия метода Болеславского Михаилом Чеховым и его последователями, — о чем подробно рассказывал Г. С. Жданов²⁰, — обратимся к некоторым особенностям интерпретации Станиславского основателем «Театра-лаборатории». Прежде всего, прояснить ситуацию помогают непосредственные тезисы Болеславского (здесь — из статьи 1927 г.): первое, на что указывает Болеславский — это признание факта, что «игра вплетена в повседневную жизнь, неотделима от нее»²¹. Подождем сблизать это высказывание, например, с пантеатральностью Евреинова. Человек, продолжает Болеславский, не может с точностью различить те моменты своей жизни, когда он действует искренне, по наитию, а когда притворяется, «играет», короче — моменты, когда он «является самим собой», а когда — «играет роль». По его мнению, «сколько гистрионического» хотя бы в том, как человек приветствует улыбкой встречных!

Что толкает человека к игре в жизни? Очень часто — это стремление казаться лучше — определенный, неумышленный, искренний, по слову Болеславского, «идеализм». Чувство красоты, являющееся врожденным инстинктом, стремление к самосовершенствованию, тяга к идеалу — вот «пружины», заставляющие человека вести себя чуть-чуть «лучше», изящнее, галантнее, чем хотелось бы. Отсюда избыточность декорировки, формальностей, процедур, сопровождающих те или иные акты жизни человека, от рождения до смерти. Тягу к гармонии и лучшей жизни читает Болеславский и у величайших драматургов современности — Чехова и Горького. По-своему трактует Болеславский в этих тезисах пример пьесы Горького «На дне». Вот где тяга к совершенству и «преодолению дисгармонии», выраженная ярчайшим образом, подчеркивает он²². Но при этом Горький не рисует «настоящую» ночлежку — он приподнимает, «усовершенствует» этих отверженных.

Момент этический и эстетический здесь явно превалирует над «пропагандистско-идеологическим». Театр — не трибуна идей, а «учитель красоты». В воззрениях Болеславского мы видим отголоски эстетизма и натурфилософских увлечений «серебряного века». Он говорит о красоте первозданного человека, о вечности и незыблемости законов природы: следование им и приведет к искомому результату, а не всевозможные «измы», в которых увяз современный театр. Обращение актера к законам природы позволит ему увидеть саму жизнь как ряд волевых усилий к достижению идеала: «я влюблен — я добиваюсь взаимности»; «я честолюбив — я борюсь за воплощение моих амбиций в жизни» и т.д. Болеславский в своей статье следует как традиции «Парадокса об актере» Дидро, так и принципам построения «Записок режиссера» Таирова: он сопоставляет различные точки зрения на игру актера, высказывавшиеся его предшественниками (для Коклена игра — это умение обманывать, для Тальма — это ментальный процесс, полностью контролируемый разумом, и т.д.). При этом он сам опирается на высказывания Квинтилиана о том, что для того, чтобы трогать своей игрой других, актер сам должен переживать, быть растроганным. Себя он причисляет к последователям «школы эмоционалистов» и считает эмоцию важнейшим элементом актерского творчества (на этом вопросе мы еще остановимся подробнее). «Система», Болеславского выглядит акцентристской, но им делается важная оговорка о «коллективном творчестве и его незыблемых законах».

Вот тут необходимо вмешательство режиссера. Его единую «сигнальную» волю должны выполнять все, от звезды до последнего рабочего сцены, причем каждый из них должен делать свое дело, вне зависимости от его «веса» в спектакле, по максимуму, и, наконец, — «третий закон коллективного творчества» — проникнуться духом и сознани-

¹⁹ Письмо Е.Б.Вахтангова Л.А.Сулержицкому от 27 марта 1913 // Вахтангов Евгений. Сборник / Сост., ред., коммент. Л. Д. Вендровской, Г. П. Кангерева. М., 1984. — С.120.

²⁰ Интервью Г. С. Жданова М. Г. Литавриной. Калифорния. Февраль. 1995. — С.8.

²¹ Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра 20 века. М., 2000. — С.135.

²² Там же. С. 133.



ем значения общего дела, понять, что нет «отдельного», своего успеха в спектакле, но только — общий. Нет ни одной театральной профессии, которая могла бы существовать «вне спектакля» — как драматург, который должен «заразить» актеров определенными желаниями, стремлениями, так и художник должен быть на каждой репетиции, прожить с актерами все этапы подготовки спектакля.

Список литературы

1. Алшерс Б.В. Театральные очерки: в 2 т. — М.: Искусство, 1985.
2. Бейли К. Кино: фильмы, ставшие событиями. — СПб: Академический проект, 1998.
3. Болеславский Р. Путь улана. Воспоминания польского офицера 1916-1918. — М.: Центрполиграф, 2006.
4. Интервью Г. С. Жданова М. Г. Литавриной. Калифорния. Февраль. 1995.
5. Кауфман Д. Студийная система. // Америка. 1994. Январь. Кино Европы.
6. Леонидов Л.М. Американские впечатления // Л.М. Леонидов.— М.: Искусство, 1960.
7. Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра 20 века. — М., 2000.
8. Письмо Е.Б.Вахтангова Л.А.Сулержицкому от 27 марта 1913 // Вахтангов Евгений. Сборник / Сост., ред., коммент. Л. Д. Вендровской, Г. П. Кантеревой. — М., 1984.
9. См. об этом комментарии Г. В. Кристи и В. В. Дыбовского в кн.: Станиславский К. С. Собр. соч.: в 8 т. / Ред. В. Н. Прокофьев. Подгот. текста, вст. ст. и примеч. Г. В. Кристи. — М., 1954. Т. 2.
10. Трепакова А.В. Ценности американского кино. Жанры, образы, идеи. — М.: Издательство «КДУ». 2007.
11. Цимбал И. С. Американские актеры первой половины XX века: (Лекции). — Л.: ЛГИТМиК, 1989.
12. Эстетические идеи в истории зарубежного театра. — Л.: ЛГИТМиК, 1991.
13. The Encyclopedia of New York Stage / By Samuel D.Leiter. New York, 1980. Vol.2. №870.

RICHARD BOLESZLAVSKY. SEARCH FOR STAGE ETHICS IN AMERICAN THEATRE

E.S. KOVALEV

*Tula State Pedagogical
University Named After
L.N. Tolstoy*

*e-mail:
kowalev.e@gmail.com*

The method is the driver to carry out a cardinal change. The way the actor trains in studio and collective experiment is the only capacity to create a new theater. Before they go on stage and play skillfully, the actors have to find some place for trials and errors. The errors are the right path to the success.

Keywords: method, laboratory, ethics, studio, affective memory.