

«Уроки» Болеславского как спектакль, разыгранный на книжном листе*

При поступлении в школу МХТ семнадцатилетний Болеславский от переполнивших его чувств перешел на смесь далеко не идеального русского с польским.

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

— Это не акцент, — парировал Ричард, — это темперамент!

И был принят...

** Журнал завершает публикацию серии из шести статей одного из крупнейших театральных педагогов России и Америки XX века, начатую в «Вопросы театра. Proscenium». 2021 г. № 1–2. С. 440–491 и № 3–4. С. 448–495.*

Все статьи педагога Болеславского написаны на английском, который был его третьим языком. Впрочем, Ryszard – Ричард – Richard Болеславский всегда говорил на одном языке – языке театра...

Казалось бы, осваивать языки Болеславскому было не привыкать, ведь в МХТ он играл на своем втором языке – в его семье говорили на польском и лишь немного – на русском (но каком! ведь они жили в Одессе). Впоследствии в книге воспоминаний Болеславский не без юмора описал реакцию на его говор на вступительных экзаменах в школу МХТ¹.

Сказал ли он тогда, в 1906-м фразу «Это не акцент – это темперамент!» или досочинил ее в 1932-м, когда описывал свою мхатовскую жизнь в американской книге «Пики вниз», мы, наверное, уже никогда не узнаем. Но если бы не досочинил, то вряд ли бы этот эпизод запомнился столь ясно. А так описанная Болеславским ситуация зримо возникает перед глазами: семнадцатилетний юноша, произносящий мелодраматический монолог героя над могилой вероломно убитой матери, почти вскакивает на стол экзаменаторов. И в ответ на раскаты смеха бросает вызов: «Это не акцент – это темперамент!».

Согласитесь, эту сцену можно сыграть!

Удивительно, но почти каждый жизненный эпизод с участием Болеславского тяготеет к эффектной театральности. Его жена Наташа Болеславская² вспоминает, как в 1920 г. при нелегальном пересечении границы, когда они ползли по полю, а пули свистели с обеих сторон, Болеславский вдруг выпрямился во весь рост и заговорил с пограничниками по-польски. «Я обомлела, – вспоминала Н. Болеславская через годы. – Я знала, что он – поляк, но его русский был столь безупречен, что я никогда даже не подозревала, что он говорит по-польски»³.

Судя по всему, безупречным был не только русский язык Болеславского, но и его польский. По крайней мере, польские передовые части приняли бывшего улана как своего. Так что и этот лингвистический экзамен был пройден Болеславским с блеском.

Впрочем, жизнь заставляла его сдавать языковые экзамены еще не раз. Весной 1923 г. в поисках работы эмигрант Болеславский вошел в бродвейский офис продюсера Рассела Дженни, который планировал постановку «Санчо Панса» по мотивам романа Сервантеса. Болеславский пообещал (через переводчика!), что если работа над спектаклем не начнется до осени, то он выучит английский язык...

«Мы расстались, договорившись, что он появится около 1 августа (то есть через три месяца), – вспоминал Р. Дженни. – По правде говоря, я не ожидал увидеть его снова.

Он пришел 1 августа – без переводчика. И говорил по-английски лучше меня. Восемнадцать часов в день постоянных занятий и упражнений – вот в чем был его секрет, который он раскрыл мне позже.

И – как говорится в историях успеха – он получил работу!»⁴.

Добавим, не просто работу, – этот спектакль проложил путь Болеславского на Бродвей, и во многом определил театральную судьбу режиссера⁵.

Иногда кажется, что свою жизнь Болеславский жил и сочинял, как эффектную пьесу, каждая сцена которой просится на театральные подмостки или киноэкран (по крайней мере после выхода его автобиографической книги «Путь улана» права на ее экранизацию были сразу же куплены Голливудом⁶). Точно так же он писал и свою книгу по актерскому мастерству – Болеславский-литератор никогда не переставал быть сочинителем ситуаций.

В результате уроки театра Болеславского не свелись к сугубо интеллектуальному диалогу, выявляющему позиции собеседников (так было у Дидро и Крэга), а оказались серией полноценных живых ситуаций, действие которых происходит в конкретном месте и при конкретных обстоятельствах.

Действие первого урока (первая сцена) происходит утром в квартире Автора, куда впервые приходит робкая ученица.

Второго – там же, но (это важно) через год; описание изменений, произошедших с ученицей за это время, дает представление о глубине и серьезности проведенной ею работы. И если читатель, вслед за Созданием, усвоил первый урок, в котором Автор говорил о внимании, как основе любой профессиональной работы, в том числе и актерской, то он заметит, что встреча эта происходит зимой. И отчаяние ученицы, пришедшей, может быть, с мороза и простуженно шмыгающей носом, станет не только понятным, но и трогательным.

Третья встреча разворачивается уже в летнем парке. Здесь Болеславский не без изящества приоткрывает секрет Полишинеля и признается, что каждый урок мыслится им в категориях сценического действия. Ведь в ответ на реплику Автора, что под рукой нет никакой пьесы для ее действенного анализа, Создание возражает: «На протяжении нашей прогулки мы сыграли славную пьеску длиной в полчаса. На самом деле,

когда бы мы с вами не беседовали, мы всегда так и делаем. Почему бы не использовать то, о чем мы говорили, в качестве пьесы?»⁷

Четвертый урок происходит в театре. Болеславский описывает атмосферу пустого зала и пустой сцены. И развернутая ремарка, которая, строго говоря, не является необходимой для прагматических задач урока о создании характера, вырастает в объяснение в любви к Театру.

А для внимательного читателя и в урок создания сценической атмосферы.

Пятая встреча происходит за чаепитием, очевидно в каком-то ресторане или кафе. Чай горяч, почти закипает – впрочем, как и страсти, вызванные полемикой об актерском искусстве.

Место действия шестой сцены столь неожиданно для урока по мастерству актера, что впору устраивать конкурс на его отгадывание среди читателей, еще не перевернувших страницы публикации. Во все время беседы о проблемах ритма Автор–Болеславский и его ученица смотрят вниз с высоты Эмпайр-стейт-билдинг⁸. Можно только представить, каким непривычным казался этот ракурс в 1932 г., всего через год после открытия небоскреба. И, может быть, именно чтобы активизировать воображение читателей захватывающей дух панорамой Нью-Йорка и разнообразием его ритмов, Болеславский и перенес действие своего последнего опубликованного урока на невиданную доселе высоту...

При всей конкретности мест действия каждого из уроков, Болеславский, вполне в духе Оскара Уайльда или Бернарда Шоу, приоткрывает театральность, сконструированность диалогов своей книги. Вот, к примеру, такой пассаж (он возникает после того, как ученица несколько раз подряд возражала Автору):

«С о з д а н и е. <...> трудно даже представить, что бы вы делали без моих возражений.

Я. Может быть, придумал бы возражения сам.

С о з д а н и е. ... а вдруг вы не сможете придумать или придумаете так, что они будут неестественными или неубедительными?»⁹

И это в тексте, полном непринужденного, а порой и неприкрытого сочинительства вопросов Создания, «нужных» для развития авторской мысли.

Вообще Болеславский любит удивлять читателя, обманывать его ожидания. Мистер Б., *alter ego* автора, полон самоиронии и склонен к парадоксам. Приводимые им примеры не просто иллюстрируют отдельные положения актерской грамоты, но будят фантазию.



Экслибрис Ричарда Болеславского [на книге *Ибсен Г. Полное собрание сочинений. Т. 4.* СПб.: Изд. А.Ф. Маркс, 1909]

Во втором уроке он описывает «прелестный экслибрис» Гордона Крэга – фантастический, с необычайно красивым узором, но таинственный и странный – на поверку он оказывается увеличенным в сотни раз изображением *книжного червя*¹⁰. Парадоксальность, высекающая скрытые смыслы, – одно из основных качеств Болеславского. И его экслибрис, относящийся еще к российскому периоду жизни, – яркий тому пример (история обретения томика Ибсена с этим экслибрисом из библиотеки Болеславского на свалке петербургского театра в середине 2010-х

не уступает по выразительности и загадочности историям из жизни самого Болеславского¹¹).

Развивая композицию диалогов Создания и Автора, Болеславский-режиссер умело держит внимание читателей, в том числе и за счет неожиданного появления новых действующих лиц.

В финале четвертого урока, вдохновленная замечаниями Автора актриса предпринимает еще одну попытку сыграть Офелию. Очевидно, обогащенная его разъяснениями и новыми задачами, которые он только что перед ней поставил, она должна быть в состоянии сыграть лучше, чем раньше. Очень хочется в это верить. Более того, это *необходимо*, чтобы читатель поверил в эффективность подходов, только что предложенных педагогом. Но Болеславский понимает, как нелегко описать на бумаге взлеты актерского вдохновения. А потому он действует на читателя/зрителя вполне режиссерскими приемами, поддерживая актрису постановочными средствами.

Создание начинается. Выйдя на сцену пустого театра, она произносит первые строки своей роли... И вдруг из темноты зала звучит голос, отвечающий Офелии, – «немолодой, чуть надтреснутый, но поставленный и богатый голос, слегка дрожащий от ожидания чего-то значительного», он «полон сожаления и горечи к любимой» и «боли от того, что надо поддерживать надетую личину безумия и ранить ту, кого любишь, чтобы убедить других»¹². Это пожилой капельдинер театра, сорок лет игравший – но лишь мысленно! – вместе со всеми великими актерами, подслушал в тишине зала весь урок и решился помочь молодой способной актрисе... И его печальные старые глаза светлеют от взгляда на нее, когда сцена ею сыграна, и сыграна замечательно!

Поистине Болеславский-писатель знает секреты хорошо сделанной пьесы...

И в пятом уроке, посвященном наблюдениям, эта тема не только обсуждается. Сам его текст – блестящий пример зоркой наблюдательности за Тетушкой, дамой высшего нью-йоркского света, которая настолько чувствует себя знатоком актерского искусства, что даже ничтоже сумняшеся предлагала Джорджу Беласко¹³ сыграть в его спектакле. (Обойдемся без спойлеров, читателю еще предстоит насладиться изяществом, с которым – по Болеславскому! – великий нью-йоркский режиссер и продюсер вышел из щекотливой ситуации.)

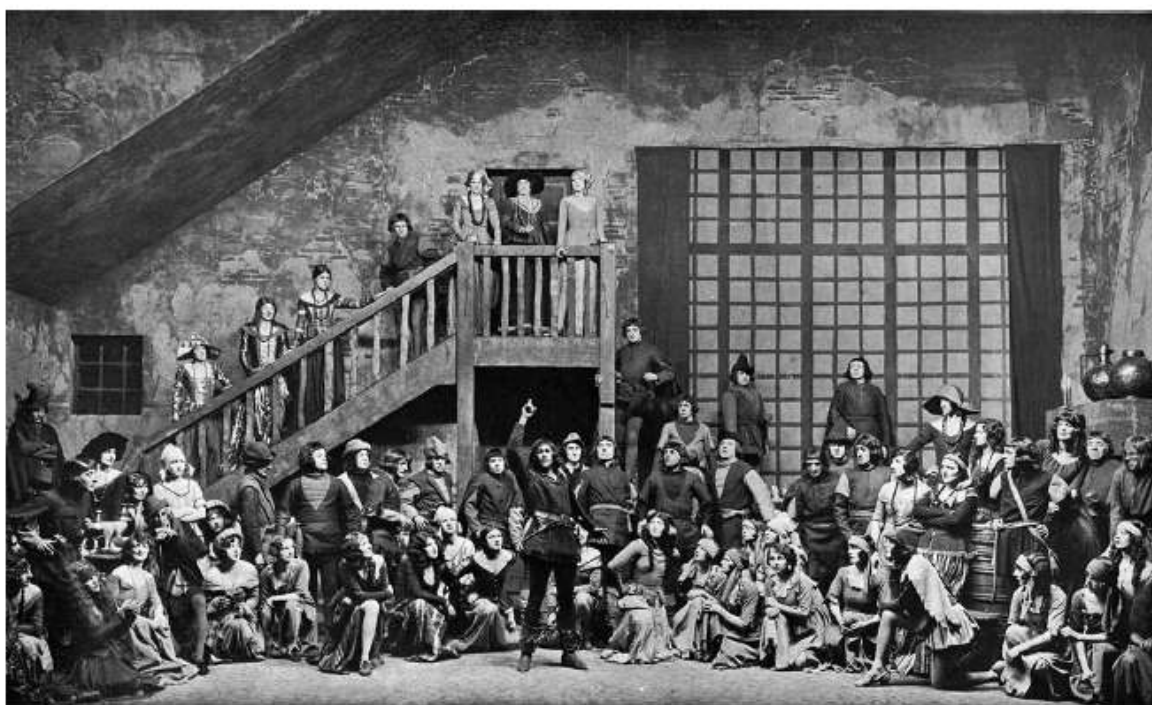
Одним словом, редко когда приходится так смеяться, читая книгу по мастерству актера.



К. Ростворовский. «Милосердие». *Teatr Polski*. Варшава, 1920.
Режиссер – Ричард Болеславский. Сцена из 2 акта

А в шестом уроке уже не только толпы горожан, но и сам Нью-Йорк, *Мистер Что* (то есть Содержание) и *Миссис Как* (то есть Форма), и даже небо над головой становятся участниками дискуссии Автора и Создания о ритме. Постановка массовых сцен всегда была коньком Болеславского, но здесь скорее вспоминается Торнтон Уайлдер, драматург, которого руководитель *Laboratory Theater* открыл, поставив его первую пьесу¹⁴. Список действующих лиц в одной из пьес Уайлдера начинался с имен самых обыкновенных людей, едущих в купе поезда, а заканчивался холмами штата Огайо, секундами, минутами и часами дня, планетами солнечной системы и архангелами¹⁵. Так и Болеславский, объясняя понятие ритма, призывает Создание прислушаться к шуму людей на улице, к волнам, к божественному звучанию слов, к полям, рекам и небу над головой. Но ведет он свой перечень не просто расширяя масштабы и количество «действующих лиц». В конце его цепочки – восхождения к Человеку: «Прежде всего не забывайте своих ближних. Будьте чуткими к каждому изменению в их жизненных проявлениях... В этом вся суть мира – от камня до души человеческой. Театр и актер лишь часть общей картины»¹⁶.

Так, Болеславский-педагог от урока к уроку сменяет объекты внимания ученицы от мельчайших подробностей физических действий



Р. Фримл, Б. Хукер, У. Пост «Король-бродяга». *Winter Garden Theatre*. Лондон, 1927.

Режиссер – Ричард Болеславский. Сцена «Песня бродяг».

Слева у стола Король Луи XI – Г. Сейнтсбери, в центре Вийон – Д. Олдхэм

и ощущений до проникновения в ритмы вселенной и Человека, а Болеславский-режиссер умело организовывает крещендо постановочных приемов. И учит театру не только на словах, то есть через анализ проблем и методик постижения актерской профессии, но и на деле – творя увлекательный, остроумный и волнующий театр на бумаге.