

Сергей Черкасский

Пойдем дальше, или Седьмой урок Болеславского

Последняя фраза шестого урока – «Пожалуй, пойдем дальше». В этой простой, даже бытовой фразе, которой заканчивается диалог учителя и ученицы, – глубокий смысл. Не точка, а многоточие. Без особой назидательности Болеславский формулирует важнейшее: процесс работы актера над собой – нескончаем. Освоение любого навыка открывает горизонты для новых задач.

В четвертом уроке, сыграв сцену Офелии на пределе своих сил, Создание получает новые задания и почти ужасается:

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

Я. Безусловно.

Создание. Я сдаюсь... Но продолжайте.

Я. А вы не сдавайтесь. <...> 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. <...> Когда художник заканчивает работу, она не закончена. Это просто еще один шаг».⁴⁸

Тезис «учиться надо всю жизнь» легко декларировать, но совсем не просто ежедневно претворять в жизнь. Эта тема всплывает в уроках не раз – Болеславский «признает, что актерская профессия может потребовать работать всю жизнь, но уверен, что эта профессия стоит того, чтобы всю жизнь работать»⁴⁹.

Так что – пожалуй, пойдем дальше!

Статьи Болеславского из цикла «Уроки мастерства актера», вышедшие в *Arts Monthly* в 1923–1932 гг., а ныне опубликованные в трех номерах «Вопросов театра», были организованы им в книгу под названием «Мастерство актера: Шесть первых уроков» (*Acting: The First Six Lessons*) в 1933 г. Книга эта стала итоговым сочинением Болеславского по методологии актерского творчества. После ее публикации им были написаны лишь несколько статей по проблемам кинематографа⁵⁰. Как мы уже упоминали, начиная серию статей-уроков, Болеславский

планировал цикл из двенадцати уроков⁵¹. Но этим планам не суждено было сбыться.

Даты публикации статей выдают ритм работы, хорошо знакомый театральным практикам, берущимся за перо. Каждое свободное время отдается письменному столу, но приходит период репетиций, выпуска спектакля – и в литературной работе возникает пауза, причем иной раз непредсказуемо продолжительная. Стоит взглянуть на хронологию публикаций (первый урок напечатан в октябре 1923 г., второй – в июле 1929 г., третий – в июле 1931 г., четвертый, пятый и шестой выходят почти подряд – в феврале, апреле и июле 1932 г.), чтобы понять – затевая серию статей, Болеславский вероятнее всего отдавал себе отчет, что может не выполнить весь намеченный им план⁵².

Это не могло не обострить вопрос выбора темы каждого из уроков и их последовательности. Опыт работы со студийцами *Laboratory Theatre*, с актерами Бродвея и звездами Голливуда, да и педагогические поиски самого Болеславского, безусловно, корректировали изначальные планы – о том, как осмысление диалектики эмоциональной памяти и действия привело к изменению порядка тем уроков Болеславского, мы подробно писали во вступительной статье к третьему и четвертому урокам⁵³.

В итоге Болеславский выстроил такой порядок:

- I. Внимание,
- II. Память на эмоции, или эмоциональная память,
- III. Драматическое действие,
- IV. Создание характера,
- V. Наблюдения,
- VI. Ритм.

А в подзаголовке к названию своей книги подчеркнул, что эти шесть уроков – *первые, начальные* уроки.

Стоит обратить внимание, что эти шесть уроков сфокусированы на элементах творческого самочувствия, которые в «Работе актера над собой» описаны не только в первой части (Внимание. Эмоциональная память. Действие), но и во второй (Создание характера. Ритм), а важнейшая тема наблюдений как основы методики воспитания актера, которая у Станиславского проходит красной нитью через обе части, вынесена в отдельный урок.

То есть Болеславский даже в сжатом тексте считает необходимым сразу говорить и о творческом процессе *переживания*, и о творческом

процессе воплощения. Вспомним, сколько бед принесло и российской и мировой театральной педагогике разорванность текстов Станиславского – ведь между публикациями первой (Нью-Йорк, 1936; Москва, 1938) и второй (Москва, 1948; Нью-Йорк, 1949) частей его книги прошло, как нетрудно сосчитать, десять лет в России и тринадцать лет в Америке. В результате система Станиславского слишком долго воспринималась как работа только по внутренней психотехнике.

Книга Болеславского избегает этой опасности – ведь она отражает уже синтезирующий, а не аналитический (как у Станиславского, который в силу ряда обстоятельств писал книгу по плану, уже не отражающему его последние открытия и убеждения⁵⁴) подход к освоению творческого самочувствия актера.

Напомним, в момент ее публикации это была первая в мире книга об основных принципах системы Станиславского. И одного этого хватило бы, чтоб она осталась в истории театра, упрочив основную миссию режиссера и педагога Ричарда Болеславского, творческая деятельность которого стала надежным мостом между русским и американским театральным искусством XX века.

Но книга Болеславского не потеряла своего значения и после выхода трудов Станиславского – и на английском, и на русском. Она регулярно переиздается – с момента ее первой публикации только в США книга переиздана почти шестьдесят раз. Кроме того, она переведена на полтора десятка языков. Польский исследователь творчества Болеславского М. Кулеша приводит информацию о переводах «Мастерство актера: Шесть первых уроков» на датский (1947), чешский (1948), норвежский (1950), японский (1953), испанский (1954 и др.), индонезийский (1960), турецкий (1962), греческий (1965 и др.), корейский (1981), польский (1988–1989, 2013 и 2015), немецкий (2000), сербский (2006), китайский (2012), итальянский (2015), португальский (2015, в Бразилии), кроме того есть британские издания книги⁵⁵. Вероятно, изданий на различных языках существует еще больше. И можно только подосадовать, что на русском языке уроки Болеславского появляются лишь в 2021 и 2022 годах – впрочем, причины этого мы уже проанализировали в статьях, предваряющих публикации предыдущих уроков⁵⁶.

В 2010 г. «Мастерство актера: Шесть первых уроков» были также напечатаны с важным дополнением – впервые опубликованными лекциями «Творческий театр», которые Болеславский читал в первый месяц гастролей МХТ в Нью-Йорке, его лекциями в *Laboratory Theatre*

1925–1926 гг. и записью уроков Марии Успенской, важнейшей соратницы Болеславского⁵⁷. Но и после этого «Шесть уроков» в их исходной редакции продолжают переиздаваться почти ежегодно. Популярность книги трудно переоценить, и – в силу своей лаконичности, внятности и ясности – в англоязычном пространстве она до сих пор парадоксальным образом составляет конкуренцию книгам самого Станиславского.

Недаром известный американский актер Дэвид Кэррэдайн⁵⁸ утверждал, что хотя система Станиславского «всем хороша, и театральная Америка живет по ней с 1947 года»⁵⁹, но его сердцу милее «система Болеславского, с чьей книжкой ему приходится расставаться за год неоднократно – в целях просвещения коллег»⁶⁰.

Что же послужило причиной такой популярности уроков Болеславского? Почему тоненькая книга ученика Станиславского осталась в активе мировой театральной педагогики и тогда, когда были опубликованы все фундаментальные труды его учителя, и сейчас – в XXI веке?

В первую очередь это связано с тем, что Болеславский, как и Станиславский, пишет об *объективных законах* творчества актера. Эти законы не стареют и не могут быть отменены в любом курсе по подготовке профессионального актера. Вопрос в том, как точно и ясно эти основы разъяснены новым поколениям.

И вот тут лаконичная книга Болеславского имеет некоторую фору перед многословными трудами Станиславского. Она отмечена рядом чисто литературных достоинств – ясностью изложения, логикой построения, прозрачностью раскрытия даже сложных понятий, неожиданными композиционными ходами и – не в последнюю очередь – интонацией разговорной речи.

Книга отличается практической направленностью и ясностью. Недаром британский актер Алек Гиннесс⁶¹ писал: «При их кажущейся простоте и беззаботности, [“Шесть уроков”] – книга глубокая, и по существу. Актеры, как начинающие, так и опытные, которые принимают свою работу всерьез, найдут в ней руководство к действию»⁶².

Композиция книги, ее стиль и построение диалога основаны на точном знании типичных проблем и вопросов студентов, даже на предвидении моментов, когда ученик может потерять веру в себя, а когда заупрямиться. «Шесть уроков» выявляют недюжинный педагогический талант Болеславского и являются не только пособием по мастерству актера, но и непринужденным уроком педагогического профессионализма.



Гарольд Хект – Майкл,
Гровер Бёрджесс – Колум.
«Плащ русалки»
Э. Ривз-Трубецкой.
American Laboratory Theatre.
Нью-Йорк, 1925.
Режиссер – Ричард
Болеславский

Уроки Болеславского базируются на важнейшем выводе, к которому Болеславский, получивший основы Системы из первых рук в 1910-е, пришел уже в 1920–1930-е параллельно со Станиславским (и независимо от него). Этот вывод – о возможности различных, порой противоположных подходов к достижению творческого самочувствия актера. Можно начинать с физического действия, можно с эмоциональной памяти, или даже с ритма, главное – обрести *целостное* творческое самочувствие. Актер может идти от себя к характеру или от характера к себе – главное, чтобы их встреча состоялась! А выбор педагогической тактики зависит от психотипа ученика, с которым работает педагог⁶³. Актриса Рут Нельсон уловила главное в педагогике Болеславского: «Он работал со мной, а не с теориями и идеями, которые были у него в голове»⁶⁴.

И этот вывод – пожалуй, главный урок Болеславского, пронизывающий все написанное в книге «Мастерство актера: Шесть первых уроков».

Немалое значение в установлении репутации книги имело и то обстоятельство, что ее первая часть была доступна в форме статей в тоже самое время, когда Болеславский встречался на занятиях со студийцами *Laboratory Theatre* (а вся книга вышла тогда, когда и Успенская, и другие бывшие мхатовцы, очутившиеся в Америке, продолжали активно преподавать в своих студиях). Поэтому соотнесение живых уроков Болеславского и его печатного слова о мастерстве актера происходило легко и естественно. Учебные курсы *the Lab*⁶⁵ популяризовали книгу, а книга популяризовала обучение в *the Lab*. Стоит сравнить это с дли-



Ж.Ж. Бернар.
«Мартина».
American Laboratory Theatre. Нью-Йорк,
1928.
Режиссер – Ричард
Болеславский.
В заглавной роли –
Рут Нельсон.

тельным и тягостным путем, которым книги Станиславского шли к своему читателю и находили его уже после смерти создателя Системы, и с тем, в каком неоправданном секрете от всего театрального мира велись эксперименты Станиславского 1930-х в Оперно-драматической студии.

Уроки Болеславского в *Laboratory Theatre* положили начало важнейшей линии развития и преемственности в истории американского театра и кино. За семь лет существования школы и театра через *Laboratory Theatre* (1923–1930) прошли около пяти сотен учеников. Среди наиболее ярких имен – режиссеры Ли Страсберг и Гарольд Клёрман, актрисы Стелла Адлер, Юнис Стоддард, Рут Нельсон, актер и будущий продюсер Гарольд Хехт, теоретик театра Френсис Фергюссон, актеры Гровер Бёрджесс и Джордж Макреди⁶⁶.

Многие деятели американского театра, проинтервьюированные в конце 1960-х – середине 1970-х годов Р. Уиллисом и Дж. Робертсом, единогласно утверждали, что уроки Болеславского и Успенской в *Laboratory Theatre* «навсегда изменили их представление об актерской игре и о театре»⁶⁷.

«Всей моей карьерой я обязана Лабораторному театру. Я думаю, это верно для всех, кто там учился»⁶⁸, – утверждает С. Адлер. Болеславский «безусловно, наставил меня на тот путь, которым я и шел с тех пор», – вторит ей Ф. Фергюссон⁶⁹. «Возможность видеть Болеславского за работой, слышать его замечания... безусловно, повлияла на меня, просветила и стимулировала», – это говорит уже Г. Клёрман⁷⁰. А сдержан-



Ричард Болеславский в зрительном зале во время репетиций «Мещанина во дворянстве» Мольера.
Teatr Polski. Варшава, 1920

ный на проявления своих чувств Л. Страсберг просто каждый раз подчеркивает «мой учитель», прежде чем упомянуть имя руководителя *Laboratory Theatre*⁷¹.

При этом ученики Болеславского словно унаследовали его «педагогический ген». Отличительной чертой *Group Theatre* (1931–1940), ставшего моделью для многих последующих репертуарных театров США (напомним, семеро из двадцати восьми основателей были из *Laboratory Theatre*, включая двух руководителей театра – Страсберга и Клёрмана), было пристальное внимание к методологии актерского творчества. Наличие серьезной обучающей программы внутри театра, которой руководил Страсберг, развивало в актерах и режиссерах *Group* обостренный интерес к технологии, потребность методологического осмыслиения своей работы. Именно в *Group* в режиссерско-педагогической работе Ли Страсберга, воспринявшего уроки Болеславского – по его собственным словам – «как озарение», сформировался Метод (*the Method*)⁷², основанный на системе Станиславского и плодотворно развивающий её.

Из *Group Theatre* вышли почти все ведущие педагоги актерского мастерства послевоенной Америки. В 1960 г. восемнадцать (!) из основателей театра *Group Theatre* вели занятия по актерскому мастерству в различных студиях, театральных мастерских или театральных отделениях университетов⁷³, передавая методику Станиславского, полученную от Болеславского.



Ричард Болеславский на съемках фильма «Мальчик О'Шонесси» (*O'Shaughnessy's Boy*). MGM Studio, 1935*

Как всякий живой организм, *Group Theatre* не избежал внутренних конфликтов, но в отличие от жизни множества других коллективов, в основном эти конфликты были связаны – и это стоит отдельно подчеркнуть – с разногласиями в области методологии актерского мастерства. В этой внутренней и чрезвычайно острой полемике в *Group* ученики Болеславского обретали свой неповторимый педагогический голос.

В результате при всем разнообразии театральных школ и множестве учебных студий Америки XX века доминирующими оказались три направления – Ли Страсберга, Стеллы Адлер и Сэнфорда Майснера. Став во главе трех очень разных организаций (Страсберг возглавил Актерскую студию, а впоследствии и Институт театра и кино, Адлер – Консерваторию своего имени, Майснер – школу *Neighborhood Playhouse*⁷⁴), каждый из мастеров развивал свое направление в методике обучения, акцентируя и углубляя один из возможных путей достижения целостного творческого самочувствия актера. Очень схематично можно сказать, что Страсберг посвятил свои исследования проблемам релаксации, концентрации внимания и аффективной памяти,

* Автору приятно выразить благодарность польскому исследователю творчества Болеславского Мареку Кулеше (автору книги *Kulesza M. Ryszard Bolesławski: Umrzeo w Hollywood*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1989) за предоставление этой фотографии.

Стелла Адлер – воображению, предлагаемым обстоятельствам и физическим действиям, а Майснер – спонтанности поведения, сиюминутности восприятия и реальности «действования» (*reality of doing*).

Так педагогическая практика выходцев из *Laboratory Theatre* и *Group Theatre* заложила основу национальной актерской школы США, во многом связанную с игрой по Методу – *the Method acting*.

Долгие годы открытия и достижения американской актерской педагогики не были известны российскому театру, а отдельная доступная информация оказывалась невостребованной. Однако начиная с 1990-х маятник российской театральной педагогики качнулся в другую сторону.

На смену *театра действия* (именно так Г.А. Товстоногов предлагал именовать направление, называемое Станиславским искусством переживания), который преобладал в российском театральном процессе в 1960–1980-е годы, принося ему величайшие творческие достижения, пришли иные подходы. Фокус внимания педагогики актерского мастерства смешается с вопросов *действия*, уже всесторонне методически разработанных, на вопросы *восприятия и памяти ощущений и эмоциональной памяти*. Даже привычное базовое упражнение российской театральной школы на память физических действий (ПФД) стали называть упражнением на память физических действий и ощущений (ПФДиО). В начале уже этого века российская театральная педагогика заново открыла для себя этюдную школу давнего сотрудника и оппонента Станиславского Н.В. Демидова⁷⁵, отражающую синтезирующие, целостные подходы к воспитанию актера. Вслед за этим оказалась востребованной техника Майснера, во многом родственная школе Демидова. Вышли переводы книг по Методу («Сочиненные чувства» Страсберга и книги его учеников и последователей⁷⁶), мастер-классы американских педагогов в Москве и Санкт-Петербурге предоставили возможность на практике прикоснуться к Методу⁷⁷.

Поэтому сегодня, приближаясь ко второй четверти двадцать первого века, целесообразно не противопоставлять Систему и Метод, как это часто делали в веке двадцатом, не разделять школы, опирающиеся на наследие Станиславского, на российскую и американскую, а выявлять и подчеркивать их общность и возможности взаимовоздействия. Недаром Станиславский настаивал: «Моя система для всех наций. У всех людей природа одна»⁷⁸. Методология актерского творчества, поиск объективных законов природы в творчестве актера не могут быть ограничены национальными рамками!

Именно поэтому педагоги-практики, знакомые с историей развития идей Станиславского по обе стороны океана (например, ведущий педагог Института Страсберга Р. Эллерманн) сегодня протестуют против противопоставления Системы и Метода, полагая, что словосочетания «русская Система» и «американский Метод» стоит использовать лишь в историческом контексте, отражающем разделение школ в XX в., и предлагаю ввести термин «Система/Метод» для обозначения всего континуума творческих экспериментов мировой театральной педагогики, исповедующей школу переживания (experiencing).

Ведь изучение лучших образцов американской театральной педагогики выявляет, что творческое наследие Станиславского и преемственная ему театральная педагогика Страсберга, Майснера, Адлер, различны в тактике подходов к достижению творческого самочувствия, но едины в главном – в поисках объективных законов актерского искусства. Более того, практика Метода сохранила (а благодаря методическим разработкам Страсберга и содержательно развila) те положения Станиславского, которые российской школой оказались частично утрачены. В американской же школе эти опыты раннего, базового (!) Станиславского сохранились во многом благодаря Болеславскому, его педагогической практике в *Laboratory Theatre* и его книге «Шесть уроков». Именно поэтому остро встает вопрос возможности заимствования из творческого наследия Болеславского и Страсберга для обогащения современной российской театральной педагогики.

И сегодня, заканчивая публикацию шести статей Болеславского в трех номерах «Вопросов театра» и тем самым предоставив русскоязычному читателю полный текст книги «Мастерство актера: Шесть первых уроков», мы восстанавливаем важнейшее пропущенное звено в линии развития педагогической мысли, идущую от Станиславского через Болеславского к Страсбергу и далее – к новым открытиям в Системе/Методе, в методологии актерского творчества.

Так что теперь – опять пойдем дальше!

¹ См.: Boleslavski R. Lances Down: Between the Fires in Moscow. Indianapolis: Bobbs Merrill, 1932. P. 61–62. Также в: Ричард Болеславский меж огней в Москве 1917. 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.

«Уроки» Болеславского как спектакль, разыгранный на книжном листе

Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 7. М.: «Индрис», 2019. С. 116.

- ² Наталья Валентиновна Болеславская (урожденная Шимкевич, по первому мужу Платонова, 1887–1992) – актриса, дебютировала в Сабуровском театре в Петербурге, играла в Свободном театре Марджанова. Эмигрировала вместе с Болеславским из России в 1920 г., в Америке играла под именем Natasha Boleslavsky.
- ³ Boleslavsky N. Interview. 13 Dec. 1971. Цит. по: Roberts J.W. Richard Boleslavsky: His Life and Work in the Theatre. Ann Arbor: UMI Research Press, 1981. P. 81.
- ⁴ Janney R. Richard Boleslawski // *New York Herald Tribune*. 1937. 31 Jan. P. 33.
- ⁵ Постановка «Санчо Панса» (М. Ленгьела – Х. Феликс по мотивам романа М. де Сервантеса; 1923) положила начало сотрудничества Р. Дженн и Болеславского, результатом которого были в том числе и бродвейские хиты «Король-бродяга» (Р. Фримл – Б. Хукер, У. Пост; 1925, 511 представлений), который в 1927 был перенесен в Лондон (480 представлений), «Три мушкетера» (Р. Фримл – К. Грей, П.Г. Вудхаус, У.А. Макгуэр по роману А. Дюма; 1928, 318 представлений). Подробнее об этих спектаклях см.: Черкасский С.Д. Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг. История. Теория. Практика. СПб.: РГИСИ, 2016. С. 299–304.
- ⁶ В 1932 г. продюсер С. Годвин выкупил тридцатидневный опцион на экранизацию «Пути улана» и Сидней Говард, будущий сценарист «Унесенных ветром», приступил к написанию сценария. Тем не менее фильм по книге Болеславского снят так и не был.
- ⁷ Болеславский Р. Третий урок мастерства актера // *Вопросы театра. Proscaenium*. 2021. № 3–4. С. 466.
- ⁸ Эмпайр-стейт-билдинг (*Empire State Building*) – 102-этажный небоскреб в стиле артдеко в центре Манхэттена. Открыт в 1931 году, за год до публикации шестого урока в журнале *Theatre Arts Monthly*. С 1931 по 1972 год это здание являлось самым высоким в мире.
- ⁹ См.: С. 304 настоящей публикации.
- ¹⁰ См.: Болеславский Р. Второй урок мастерства актера // *Вопросы театра. Proscaenium*. 2021. № 1–2. С. 478 и 490 (коммент. 64).
- ¹¹ Впервые публикуемый здесь экслибрис Болеславского находится на фронтисписе 4 тома собрания сочинений Ибсена (СПб.: изд. А.Ф. Маркс, 1909), который в 2010-е был обнаружен на помойке во дворе Санкт-Петербургского академического театра имени Ленсовета. Можно только

предположить, что этот том попал в библиотеку театра в то время, когда он еще назывался Новым (1933–1953), а руководил им (с 1937 по 1946) старый товарищ Болеславского по Первой студии МХТ – Борис Михайлович Сушкевич (1887–1946). Вероятно, книга была списана и чудесным образом спасена Т.С. Ткач, которая подарила драгоценный том автору публикации на творческом вечере мастерской С.Д. Черкасского в РГИСИ в 2018 году. Мне приятно выразить глубокую благодарность Татьяне Сергеевне – исследователь знает, что подарить исследователю! Автор экслибриса устанавливается.

- ¹² Болеславский Р. Третий урок мастерства актера // *Вопросы театра*. Proscaenium. 2021. № 3–4. С. 485.
- ¹³ Дэвид Беласко (1854–1931) – продюсер, режиссер, драматург, впервые в практике американского театра осознал необходимость режиссера для создания спектакля как единого целого. За свою долгую карьеру с 1884 по 1930 гг. Беласко написал, поставил или продюсировал более сотни бродвейских постановок, что сделало его одной из наиболее влиятельных персон нью-йоркского театрального мира, «епископом Бродвея».
- ¹⁴ Первая пьеса Т. Уайлдера «И зазвучит труба» (*The Trumpet Shall Sound*) была поставлена в *Laboratory Theatre* в 1926 г. Подробнее об этом спектакле см.: Черкасский С.Д. Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг. С. 354–257.
- ¹⁵ Имеется в виду пьеса Т. Уайлдера «Скорый поезд “Гайавата”». Wilder T. Pullman Car Hiawatha//Thornton Wilder Collected Plays & Writings on Theater. Ed. J. D. McClatchy. New York: The Library of America, 2007. Р. 93–108.
- ¹⁶ См. настоящую публикацию С. 315.
- ¹⁷ Пятая статья Р. Болеславского из тех, что потом составят книгу «Мастерство актера: Шесть первых уроков», называлась «Пятый урок мастерства актера: псевдо-моралите» (*Boleslavsky R. A Fifth Lesson in Acting: A Pseudo-Morality* // *Theatre Arts Monthly*. 1932. Vol. 16. No. 4. P. 294–298). В книге она получила название «Пятый урок: Наблюдения» (*The Fifth Lesson: Observation*).
- ¹⁸ Автор – Болеславский иронично повторяет информацию, которую ученица при первом же визите сообщила о своей Тете, чтобы доказать глубину ее познаний в области театра. См.: Болеславский Р. Первый урок мастерства актера // *Вопросы театра*. Proscaenium. 2021. № 1–2. С. 461.

«Уроки» Болеславского как спектакль, разыгранный на книжном листе

¹⁹ Ноэл Каурд (Noël Coward, 1899–1973) – английский драматург, композитор, режиссер, актер, певец. С 1930-х – один из самых востребованных англоязычных драматургов, многие его пьесы неоднократно ставились и в СССР, и в России («Неугомонный дух», «Сенная лихорадка», «Интимная жизнь», «Обнаженная со скрипкой» и др.).

²⁰ Александр Вулкотт (Alexander Woollcott, 1887–1943) – американский театральный критик и журналист, известный острослов. С 1929 по 1934 год вел колонку под названием «Восторги и ворчания» (*Shouts and Murmurs*) для еженедельного журнала *The New Yorker*. Написал несколько пьес (две из них в соавторстве с Дж.С. Кауфманом) и романов, в 1931 году появился на Бродвее как актер в спектакле «Мгновение» (*Brief Moment*) С. Берхмана в режиссуре Гатри МакКлинтика.

²¹ Здесь игра слов: *to get hot* – 1) становиться горячее, 2) разыграться (об артистах).

²² В англ. варианте – каламбур: *teaching and preaching* – обучение и проповеди. На протяжении всех уроков Болеславский подчеркивает, что актерскому мастерству нельзя *научить*, можно только *научиться*, научить себя, создать самого себя как актера.

²³ Напомним, хранилище воспоминаний актера Болеславский называл «золотым ларцом» актера [Golden Casket] (*Boleslavsky R. The “Creative Theatre” Lectures // Boleslavsky R. Acting: The First Six Lessons: Documents from the American Laboratory Theatre*. London; NY: Routledge, 2010. P. 117–119).

²⁴ Болеславский неслучайно приводит примеры из практики йоги. В 1932 году, вспоминая в книге «Пики вниз» свою работу в Первой студии, он писал: «О чем мы говорили в те дни? <...> Мы бурно спорили о происхождении ритма, или о связи сознания и эмоции, или о применении йоги к искусству актера» (Ричард Болеславский меж огней в Москве 1917-го. Главы из книги Р. В. Болеславского «Пики вниз: Меж огней в Москве» // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. М.: «Индрик», 2019. Вып. 7. С. 112).

А Мария Успенская (1887–1949), преподававшая вместе с Болеславским в Лабораторном театре, всю свою жизнь продолжала заниматься йогой, была участницей Братства Самореализации (SRF, Self-Realization Fellowship), основанного в 1920 году йогом Йоганандой, и в своей педагогической деятельности использовала упражнения Первой студии, уходящие корнями в йогу.

Подробнее о влиянии йоги на работу Первой студии, формирование системы Станиславского и дальнейшую судьбу многих первостудийцев см.: Черкасский С.Д. Станиславский и йога. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Изд-во РГИСИ, 2018. С. 23–29.

- ²⁵ Автор – Болеславский неслучайно приводит пример из работы Создания над ролью слепой Берты из повести Ч. Диккенса. Болеславский не был занят в важнейшем спектакле Первой студии МХТ по этой повести (1914, реж. Б.М. Сушкевич), но весной 1921 года онставил «Сверчка на печи» в Берлине (сведений об этом спектакле не сохранилось). Кроме того, анонс первого сезона Лабораторного театра в журнале *Theatre Arts Magazine* (Нью-Йорк, 1923) сообщал о планах постановки «Сверчка на печи». Эта постановка не была осуществлена, но, как видно, и в 1932-м, когда Болеславский пишет пятый урок, этот сценический материал «не отпускал» режиссера-педагога.
- ²⁶ Бауэри (Bowery) – название улицы и прилегающего к ней одноименного района в Манхэттене, Нью-Йорк.
- ²⁷ Шляпа Eugénie – маленькая женская шляпка, названная в честь французской императрицы Эжени де Монтижу, жены Наполеона III. В начале 1930-х адаптированная версия шляпы Eugénie, которую носила Грета Гарбо в фильме «Романтика», вызвала в Америке повторный всплеск моды на такие маленькие шляпки с перьями.
- ²⁸ Конное шоу в Мэдисон-сквер-гарден – имеется в виду Национальное конное шоу (The National Horse Show, или NHS) – старейшее постоянно проводимое конное шоу лошадей в США. С 1883 по 2002 год проходило в Нью-Йорке (с 1926 года – в *Madison Square Garden*).
- ²⁹ Шестая статья Р. Болеславского из тех, что потом составят книгу «Мастерство актера: Шесть первых уроков», называлась «Шестой урок мастерства актера: псевдо-моралите» (*Boleslavsky R. A Sixth Lesson in Acting: A Pseudo-Morality // Theatre Arts Monthly*. 1932. Vol. 16. No. 6. P. 477–483). В книге она получила название «Шестой урок: Ритм» (*The Sixth Lesson: Rhythm*).
- ³⁰ В этом примере Болеславский сознательно переворачивает все события шекспировского «Венецианского купца». Невозможность для Антонио вовремя отдать деньги Шейлоку создает основной конфликт пьесы и обеспечивает развитие ее сюжета. Религию меняет не Антонио, ее по приговору суда, который будет объявлен только в пятом акте, должен поменять Шейлок. И, наконец, Джессика еще в начале пьесы сбегает с любимым ею Лоренцо.

«Уроки» Болеславского как спектакль, разыгранный на книжном листе

³¹ Шекспир У. Гамлет. Акт IV. Сцена 4. Пер. с англ. П. Гнедича. Этот монолог, в котором идет осткая внутренняя борьба Гамлета, дан в тексте Болеславского с существенным пропуском, очевидно, в силу его общеизвестности.

³² *Forte fortissimo* (форте-фортиссимо) или *fff* (три форте) – музыкальный термин для обозначения крайних степеней громкости.

³³ *Sostenuto* (сдержанно) – музыкальный термин, указывающий на выдерживание каждого звука на одном уровне громкости до самого его окончания, обычно подразумевает умеренный темп.

³⁴ Прелюдия Скрябина в пятнадцать восьмых – прелюдия А.Н. Скрябина в ми-бемоль миноре, опус 12-й.

Александр Николаевич Скрябин (1871–1915) – композитор, педагог, представитель символизма в музыке. Скрябин ввел понятие «цветомузыки» и проводил опыты по одновременному импровизационному сочинению музыки и танца. Известны его совместные импровизации с Алисой Коонен в 1911 г. (в этот период Скрябин часто смотрел «Синюю птицу» в МХТ – см.: Коонен А.Г. Страницы жизни. 2-е изд. М.: Искусство, 1985. С. 123–124) и с Айседорой Дункан (о танцах Дункан под игру Скрябина см.: *Утро России*. 1913. 20 янв.).

³⁵ Эмиль Жак-Далькроз (Emile Jaques-Dalcroze) (1865–1950) – швейцарский композитор и педагог, создатель системы развития музыкальных и ритмических способностей – ритмической гимнастики. Его идеи были необычайно популярны в России, и в частности в Художественном театре. В 1913 г. С.М. Волконский, страстный пропагандист системы Далькроза, организовал его приезд в Россию с шестью дипломированными ученицами, они выступали в Михайловском театре в Петербурге и в Консерватории в Москве (см.: Гринер В.А. Мои воспоминания о С.М. Волконском / Публ. Вяч. Нечаева // *Минувшее: Исторический альманах*. Paris, 1990. № 10. С. 333–334).

³⁶ «Ритм в архитектуре» – книга Моисея Яковлевича Гинзбурга (1892–1946) – советского архитектора, практика, теоретика и одного из лидеров конструктивизма. Автор многочисленных статей, а также книг «Ритм в архитектуре» (М.: Изд-во «Среди коллекционеров», 1923) и «Стиль и эпоха» (1924). Главной целью современной архитектуры Гинзбург считал всеобщую «организацию жизни», основанную на максимально рациональном устройстве производства и быта.

³⁷ Здесь Болеславский пытается сделать то, что не удалось Станиславскому. Вспомним попытку Торцова – Станиславского дать определение

ритму, предпринятую в главе «Темпоритм» второй части «Работы актера над собой»:

«“*Темп* есть быстрота чередования условно принятых за единицу одинаковых длительностей в том или другом размере”.

“*Ритм* есть количественное отношение действенных длительностей (движения, звука) к длительностям, условно принятым за единицу в определенном темпе и размере”.

“*Размер* есть повторяемая (или предполагающаяся повторяемой) сумма одинаковых длительностей, условно принятых за единицу и отмечаемых усилием одной из единиц (длительность движения звука)”, – читал Аркадий Николаевич...

— Поняли? — спросил он нас по окончании чтения.

Мы с большим смущением признались, что ничего не поняли» (*Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство, 1990. Т. 3. С. 158–159*). То есть Станиславский ставит под сомнение полезность «научного» определения для актеров, и далее вся глава наполнена описанием практических занятий и упражнений на темпоритм. При этом определение, которое могло бы быть понятно и полезно актеру, Торцов так и не приводит.

³⁸ Напомним, что одним из заданий четвертого урока было изучение пластики рук и кистей людей как в живописи, так и в жизни (См.: *Болеславский Р. Четвертый урок мастерства актера // Вопросы театра. Proscaenium. 2021. № 3–4. С. 480*). Таким образом здесь Создание «отчитывается» о выполнении полученного задания, а Автор – Болеславский еще раз подчеркивает взаимосвязанность навыков, а соответственно и педагогических заданий в освоении мастерства актера.

³⁹ Ангна Энтерс (Anita “Angna” Enters, 1907–1989) – американская танцовщица, мим, художник, романист и драматург. Болеславский уже вспоминал ее имя в четвертом уроке (См.: *Болеславский Р. Четвертый урок мастерства актера // Вопросы театра. Proscaenium. 2021. № 3–4. С. 480*).

⁴⁰ «Мальчик в голубом» – портрет работы английского живописца Томаса Гейнсборо (Thomas Gainsborough, 1727–1788), написанный в 1770 г. Популярность картины привела к многочисленным упоминаниям и ссылкам на нее в литературе, музыке и кинематографе. Когда после смены ряда владельцев в 1922 г. картина была продана американскому железнодорожному магнату Г. Хантингтону, в Национальном музее в Лондоне было даже организовано своеобразное прощание

«Уроки» Болеславского как спектакль, разыгранный на книжном листе

с «Мальчиком». С 1928 г. шедевр Гейнсборо хранится в собрании Библиотеки Хантингтон в Калифорнии.

- ⁴¹ В американском театре середины XIX – первой половины XX в. *stock companies* – это постоянные гастролирующие труппы, в которых актерам в течение сезона приходилось играть множество спектаклей репертуара (в отличие от бродвейского театра, где актеры подписывали контракт на одну постановку).
- ⁴² Здесь Болеславский, не используя слова *этюд*, безусловно, описывает этюдную технику. За неимением подходящего термина (слово *этюд* в английском театральном лексиконе в тот момент отсутствовало, да и не вполне прижилось до сих пор) он использует глагол *sketch* (в переводе – делать эскиз, набросок). Предлагая в дальнейших строках соотносить ситуацию из пьесы с жизненным опытом актера, Болеславский предвосхищает афористически точную формулировку Станиславского последних лет: «Этюдами мы вспоминаем жизнь» (см.: Зон Б.В. Встречи с К.С. Станиславским // Станиславский К.С.: Материалы, письма, исследования. Театральное наследство. Т. 1. М.: Изд. АН СССР, 1955. С. 457).
- ⁴³ Шекспир У. Укрощение строптивой. Акт II. Сцена 1. Пер. с англ. П. Мелковой // Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8 т. М.: Искусство, 1958, Т. 2. С. 223–224.
- ⁴⁴ Здесь Автор – Болеславский подчеркнуто использует лексику из определения ритма, данного им ранее.
- ⁴⁵ Шекспир У. Гамлет. Акт III. Сцена 3. Пер. с англ. П. Гнедича.
- ⁴⁶ Шекспир У. Гамлет. Акт III. Сцена 1. Пер. с англ. П. Гнедича.
- ⁴⁷ Демосфен (384–322 до н.э.) – древнегреческий политик и оратор. Преодолевая свои серьезные речевые недостатки, он упражнялся в ораторском искусстве, набирая в рот камешки и произнося речи на берегу моря, при шуме волн. См.: Плутарх. Сравнительные жизнеописания: В 2 т. М.: Наука, 1994. Т. 2. Глава «Демосфен». Параграф 11.
- ⁴⁸ Болеславский Р. Третий урок мастерства актера // Вопросы театра. Proscaenium. 2021. № 3–4. С. 477.
- ⁴⁹ Isaacs E.J.R. Introduction // Boleslavsky R. Acting: The First Six Lessons. NY: Theatre Arts Books, 1933. P. 11.
- ⁵⁰ Boleslavsky R. The Director's Viewpoint // Photoplay Studies. 1935 Vol. 1. No. 2. P. 5–6; Boleslavsky R. Color Photography // Radio City Music Hall Weekly. 1936. Vol. 2. No. 5 (12 Nov.). P. 5.
- ⁵¹ См.: The World and the Theatre // Theatre Arts Monthly. 1932. XI (April). P. 267.

⁵² Хронология творческой жизни Болеславского убедительно выявляет динамику его режиссерской и литературной работы. В 1929 г. он покинул Нью-Йорк и созданный им *Laboratory Theatre* ради голливудской карьеры. Ее начало было не самым легким – за первый год Болеславский создал танцевальные, музыкальные и диалоговые сцены по крайней мере в шести фильмах, подписанных другими режиссерами. И лишь в 1930 г. снял свой первый американский фильм – «Последнее дело одинокого волка» (*The Last of The Lone Wolf*. Columbia, 1930), за которым последовал второй – «Веселый дипломат» (*The Gay Diplomat*. RKO-Radio, 1931). Но в том же 1931 г. в связи с поглощением *Pathé Exchange* компанией *RKO* Болеславский остался без работы.

Последовавшему за этим периоду режиссерской безработицы мы и обязаны появлением четвертого, пятого и шестого уроков, а также двух его мемуарно-беллетристических книг «Путь улана» и «Пики вниз», опубликованных в 1932 г. Только после их громкого успеха Болеславский возвращается на съемочную площадку, на сей раз в крупнейшей и самой высокооплачиваемой студии тех лет – *MGM*, чтобы снять фильм «Распутин и императрица» (*Rasputin and the Empress*, *MGM*, 1932). Публикация «Шести уроков» в 1933 г. явно использовала шлейф творческого и коммерческого успеха первых двух книг Болеславского. Однако развивать литературную карьеру у Болеславского времени уже не было – за пять лет до своей смерти (1932–1937) он снял более пятнадцати фильмов, среди которых – его знаменитые номинированные на «Оскар» фильмы с участием Греты Гарбо, Кларка Гейбла, Марлен Дитрих и Гари Купера.

⁵³ Черкасский С.Д Эмоциональная память vs действие в «Уроках» Болеславского// Вопросы театра. Proscaenium. 2021. № 3–4. С. 448–459.

⁵⁴ В результате того, что при написании книги «Работа актера над собой» в 1930-е Станиславский, даже редактируя записи 1920-х, а то и 1910-х гг., придерживался плана 1920-х, структура книги и ее содержание привели в противоречие. Поэтому Система даже как практика самого К.С. Станиславского оказалась много глубже и содержательнее Системы как литературного продукта. К сожалению, прав В.В. Дыбовский: «В результате история создания рукописи [«Работы актера над собой»] оказывается историей ненаписания Станиславским главной книги его жизни» (Дыбовский В.В. В пленах предлагаемых обстоятельств // Минувшее. Вып. 10. С. 329). См. также: коммент. 37 к вступительной

«Уроки» Болеславского как спектакль, разыгранный на книжном листе

статье к первому и второму уроку: Черкасский С.Д. Уроки Болеславского, или Система Станиславского, изложенная раньше и веселее // *Вопросы театра. Proscaenium.* 2021. № 1–2. С. 485.

⁵⁵ Kulesza M. Ryszard Bolesławski – najnowsze ustalenia // *Kwartalnik Filmowy.* 2021. № 115. S. 235.

⁵⁶ См.: Черкасский С.Д. Уроки Болеславского, или Система Станиславского, изложенная раньше и веселее // *Вопросы театра. Proscaenium.* 2021. № 1–2. С. 440–459; Черкасский С.Д. Эмоциональная память vs действие в «Уроках» Болеславского// *Вопросы театра. Proscaenium.* 2021. № 3–4. С. 448–459.

⁵⁷ Мария Алексеевна Успенская (1876/1887–1949) – актриса МХТ и Первой студии, в Америке преподавала сначала в *Laboratory Theatre*, потом в своей студии в Нью-Йорке и в Лос-Анджелесе, много снималась в Голливуде (две номинации на «Оскар»). Российские зрители помнят ее по роли балетной наставницы мадам Киров из фильма с Вивьен Ли «Мост Ватерлоо». Подробнее см.: Черкасский С.Д. «Мадам» и система Станиславского: четверть века американской театральной педагогики М.А. Успенской // *Вопросы театра. Proscaenium.* 2011. № 3–4. С. 254–263.

⁵⁸ Дэвид Кэррэдайн (1936–2009) – американский актер театра и кино, режиссер, музыкант, мастер боевых искусств, снимался у И. Бергмана, М. Скорсезе, К. Тарантино.

⁵⁹ Упомянутый Д. Кэррэдайном год не случаен – в 1947 г. это год создания *Actors Studio*, которую тридцать лет возглавлял ученик Болеславского Ли Страсберг. По словам А.М. Смелянского, именно он создал актерскую школу и «начал великую индустрию Станиславского в Америке» (Смелянский А.М. Торговать своей жизнью – прибыльное занятие: Интервью О.В. Егошиной // *Новые Известия.* 2009.10 июня).

⁶⁰ Цит. по: Хлебникова В. Поэты и пистолеты: по свежим следам пресс-конференции с К. Тарантино и Д. Кэррэдайном [на открытии 26-го Московского международного кинофестиваля. Июнь 2004 г.] // URL: <http://www.ozon.ru/context/detail/id/1715217/> (дата обращения 12.07.2011 – архивная страница)

⁶¹ Алек Гиннесс (Alec Guinness, 1914–2000) – один из крупнейших британских актеров театра и кино, лауреат премии «Тони», премий «Оскар». Играл в театре «Олд Вик», в Вест-Энде и на Бродвее, снимался в фильмах Дэвида Лина («Оливер Твист», 1948; «Мост через реку Квай», 1958; «Лоуренс Аравийский», 1962; «Доктор Живаго», 1965). Зрителям

следующих поколений известен как джедай Оби-Ван Кеноби («Звёздные войны. Эпизоды IV–VI»).

- ⁶² Boleslavsky R. Acting: The First Six Lessons. NY, 1933. Обложка книги.
- ⁶³ Исследование практики Системы и Метода привело автора публикации к исследованию влияния психотипов и ученика, и педагога на практику воспитания актера. Особенно ярко это стало ясно на примере педагогики С. Адлер и Л. Страсберга. См.: Черкасский С.Д. Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг. С. 535–545.
- ⁶⁴ Nelson R. Interview. 2 Jan. 1976. Цит. по: Roberts J.W. Richard Boleslavsky... Р. 235.
- ⁶⁵ Напомним, актеры и студенты *Laboratory Theatre* (1923–1930) называли его *the Lab*, и это название прижилось и в литературе о театре.
- ⁶⁶ Ли Страсберг (Lee Strasberg, 1901–1982) – один из самых влиятельных педагогов актерского мастерства XX в., режиссер, теоретик театра. В 1931 г. вместе с Г. Клёрманом и Ч. Кроуфорд организовал *Group Theatre* (1931–1941). Более тридцати лет руководил *Actors Studio* (открыта в 1947 г.). Автор книги *Strasberg L. 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). Среди учеников Страсберга и виднейших «актеров Метода» – М. Брандо, М. Монро, М. Клифт, М. Стэплтон, Э. Бэнкрофт, Дж. Харрис, Дж. Пэйдж, П. Ньюмен, А. Пачино, Д. Хоффман, Р. Де Ниро и др.
- Гарольд Клёрман (Harold Clurman, 1901–1980) – режиссер и театральный критик. Начинал в театре *Guild Theatre*, после распада *Group Theatre* ставил на Бродвее (четыре номинации на «Тони»), был влиятельным театральным критиком, обозревателем журналов *The New Republic* и *The Nation* (1953–1980). Автор семи книг.
- 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 гг. в *Laboratory Theatre*. Одна из основателей театра *Group Theatre*, где играла десять лет. В 1934 г. в Париже брала уроки у К.С. Станиславского. Активно занималась педагогикой (среди ее учеников – М. Брандо, У. Битти, Р. Де Ниро). В 1949 г. создала *Stella Adler Conservatory*.

«Уроки» Болеславского как спектакль, разыгранный на книжном листе

Юнис Стоддард (Eunice Stoddard, 1907 – после 1995) – актриса и танцовщица, вышла из состоятельной семьи, получила образование в Европе, после *Laboratory Theatre* играла на Бродвее, в 1930 г. – Верочка в спектакле «Месяц в деревне» Р. Мамуляна в *Guild Theatre* (Наталья Петровна – Алла Назимова). В *Group Theatre* с 1931 по 1938, после отошла от театра, работала на радио и в качестве фотографа. Автор книги *Symbols and Legends in Western Art* (NY: Scribner, 1972).

Рут Нельсон (Ruth Nelson, 1905–1992) – начала театральную карьеру в *Laboratory Theatre*, играла в 17 из 22 спектаклей *Group Theatre*, включая его первый и последний спектакль, потом играла на Бродвее, в 1940-е и 1960–1980-е снималась в кино.

Гарольд Хект (Harold Hecht, 1908–1985) начал театральную карьеру в 1924 г. в возрасте 16 лет как актер *Laboratory Theatre* и ассистент Болеславского. После закрытия театра был танцовщиком труппы Марты Грэм, затем – директором балета Басби Бёркли. Впоследствии стал крупным голливудским продюсером, создавшим с Бертом Ланкастером независимую кинокомпанию.

Френсис Фергюссон (Francis Fergusson, 1904–1986), получивший образование в Гарварде и Оксфорде и начинавший помощником Болеславского в *Laboratory Theatre*, впоследствии стал виднейшим теоретиком драмы и критиком, специалистом по мифологии, особую известность получила его книга *The Idea of a Theatre* (1949) и перевод и комментарии «Поэтики» Аристотеля.

Гровер Бёрджесс (Grover Burgess, 1892–1948) – работал и в *Laboratory Theatre*, и в *Group Theatre*, играл в бродвейских спектаклях Болеславского и Страсберга, снимался в кино.

Джордж Макреди (George Macready, 1899–1973) – в *Laboratory Theatre* с 1925 г., играл в «И зазвучит труба», «Граните» (Просперо), «Много шума из ничего» (Бенедикт), а также Малькольма в бродвейском «Макбете» со сценографией Г. Крэга (1928). В 1940–1960-е гг. сыграл более сотни ролей в кино и на телевидении.

⁶⁷ Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 229.

⁶⁸ Adler S. Interview. 1 Oct. 1975. Цит. по: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 230.

⁶⁹ Fergusson F. Interview. 10 Nov. 1975. Цит. по: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 230.

⁷⁰ Clurman H. Interview. 5 Nov. 1975. Цит. по: Ibidem.

⁷¹ См.: The Lee Strasberg Notes. P. 16, 51; Strasberg at The Actors Studio:

Tape-Recorded Sessions / Ed. R. H. Hethmon. NY: Theatre Communication Group, 1991. P. 328.

- ⁷² Термин *the Method* в англоязычном театроведении чаще всего используется как синоним интерпретации системы Станиславского в театрально-педагогическом творчестве Ли Страсберга. В настоящей статье, следуя англоязычной традиции, этот термин также употребляется как имя собственное и пишется с заглавной буквы – Метод.
- ⁷³ См.: *Gordon M. Stanislavsky in America: An Actor's Workbook*. London; NY: Routledge, 2010. P. 40.
- ⁷⁴ Все названные театральные учреждения – *Actors Studio*, *Lee Strasberg Theatre and Film Institute*, *Stella Adler Studio of Acting* (изначально *Stella Adler Conservatory*) и *Neighborhood Playhouse School of the Theatre* – существуют и по настоящий день.
- ⁷⁵ Несмотря на посмертную публикацию книги Н.В. Демидова «Искусство жить на сцене» (М.: Искусство, 1965), его творческое наследие долгое время оставалось вне внимания большинства практиков театра. Передача архива Н.В. Демидова, который хранили его ученики О.Г. Окулевич и М.Н. Ласкина, в Санкт-Петербургскую государственную театральную библиотеку сделало возможным издание в 2004–2009 гг. четырехтомного «Творческого наследия» педагога (Демидов Н.В. Творческое наследие: В 4-х т. Т. 1. СПб.: Гиперион, 2004; Т. 2. СПб.: Гиперион, 2004; Т. 3. СПб.: Нестор-История, 2007; Т. 4. СПб.: Балтийские сезоны, 2009). Знакомство с этими материалами привело к активному включению идей Демидова в современную театральную педагогику, после чего последовала публикация его работ и в других издаательствах.
- ⁷⁶ Страсберг Л. Страстная мечта, или Сочиненные чувства. М.: ACT, 2020; Коэн Л. Метод Ли Страсберга: сборник упражнений по актерскому мастерству. М.: Альпина нон-фикшн, 2018.
- ⁷⁷ Начиная с 2015 в Москве и Санкт-Петербурге регулярно проходили мастер-классы Лолы Коэн, Дэвида Страсберга, Иваны Чаббак и др.; вышли книги Чаббак И. Мастерство актера: Техника Чаббак: 12 шагов к Голливуду. М.: Эксмо, 2013; Актерское мастерство: Американская школа. Сборник статей под ред. Артура Бартоу. М.: АНФ: Cinemotion, 2013 (также: М.: Альпина нон-фикшн, 2018 и 2021).
- ⁷⁸ Станиславский К.С. Из записных книжек 1926–1938 годов // Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство, 1991. Т. 4. С. 382.