Сергей Черкасский

Уроки Болеславского, или Система Станиславского, изложенная раньше и веселее*

В Ричарда Болеславского влюблялись все – требовательные русские режиссеры и лихие уланы его кавалерийского полка, расчётливые бродвейские продюсеры и голливудские актрисы-звезды, многочисленные ученики театральных школ Москвы, Варшавы, Нью-Йорка и даже – правда, заочно – читатели его книг…

* *«Вопросы театра» начинают публикацию серии из шести статей одного из крупнейших театральных педагогов России и Америки XX века.*

Статьи Ричарда Болеславского из цикла «Уроки мастерства актера», посвященные пошаговому и систематическому воспитанию актера, впервые были опубликованы одна за другой в нью-йоркском журнале *Theatre Arts Monthly* за 1923–1932 гг. А в 1933 г. Болеславский собрал их в книгу «Мастерство актера: Шесть первых уроков»[1], которая стала первым в мире изложением системы Станиславского, опередившим даже единственное прижизненное издание «Работы актера над собой» (1936 – на английском, 1938 – на русском[2]). Книга Болеславского выдержала огромное количество переизданий и до сих пор остается одной из самых читаемых работ по актерскому мастерству в англоязычном мире.

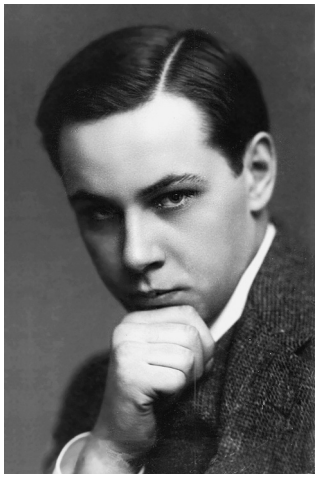
Предваряя русский перевод книги, напомним основные вехи творческого пути ее автора[3], а также попытаемся понять, почему и через девяносто лет после ее написания она нужна российской актерской школе и театральной аудитории.

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

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

В Варшаве всего за один сезон 1920/1921 выпустил этапные спектакли польского театра «Мещанин во дворянстве» Мольера и «Милосердие» К. Ростворовского, снял фильм «Чудо над Вислой», ставший классикой польского немого кино; его работы существенно повлияли на творческое развитие многих режиссеров (Леона Шиллера, например[4]).

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



Ричард Болеславский. 1912

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

Успехи театрально-педагогической деятельности Болеславского во многом связаны с тем, что он был свидетелем и участником всех узловых моментов зарождения и развития системы Станиславского. Первой его актерской удачей в Художественном театре стала роль студента Беляева в «Месяце в деревне» Тургенева (1909), где Станиславский впервые последовательно применил в репетициях нарождающуюся Систему[5]. Его режиссерский дебют, «Гибель "Надежды"» (1913) в Первой студии МХТ, обозначил начало эксперимента по овладению системой Станиславского, который дал российскому и мировому театру целое созвездие выдающихся актеров. Кроме того, Болеславский был участником репетиций «Двенадцатой ночи» (1917), отразивших поворот в исканиях Станиславского в сторону внешней техники актера и новый этап Системы.

Поэтому не случайно, что после отъезда из России в 1920 г. Болеславский сразу же оказался в положении «посланца» системы Станиславского – и в Польше, и в Германии и Франции, и в Америке. Везде он содержательно использует, а главное – развивает ее в своей режиссерско-педагогической работе.

Наибольшее влияние Болеславский оказал на развитие американской актерской школы. Уже через неделю после начала гастролей МХТ

Р. Болеславский – судовладелец Босс.
«Гибель “Надежды”» Г. Гейерманс.
Первая студия МХТ, 1913.
Режиссер – Ричард Болеславский

в Америке в январе 1923 г. он начал – с благословения Станиславского – читать серию лекций на Бродвее под общим названием «Творческий театр», которые слушали сотни американских актеров. Осенью того же года Болеславский организовал американский Лабораторный театр (сами участники называли его *Lab,* «Лэб»), в котором он преподавал вместе с другой актрисой МХТ и Первой студии – Марией Успенской, ставшей не только крупнейшим театральным педагогом, но впоследствии и голливудской звездой на характерные роли[6].

За семь лет существования школы и театра через уроки *Lab* прошли около пяти сотен учеников. Многие из них впоследствии вошли в историю американского театра и кино. В первую очередь это ведущие педагоги американского театра XX в. – Ли Страсберг, Стелла Адлер, Гарольд Клерман, определившие актерскую школу трех поколений американских актеров[7].

Шестеро из прошедших учебу Болеславского в *Lab* стали основателями *Group Theatre* (театра «Груп»), первого американского репертуарного художественного театра с постоянной труппой – режиссеры Л. Страсберг, Г. Клёрман, актеры С. Адлер, Ю. Стоддард, Р. Нельсон, К. Виленчик, позднее в *Group* пришел и Г. Бёрджесс (это почти четверть творческого состава театра).

В целом же работа нью-йоркского *Laboratory Theatre* (1923–1930), *Group Theatre* (1931–1940) и *Actors Studio* (Актерская студия, с 1947 до настоящего времени, в 1951–1982 под руководством Ли Страсберга) стала

важнейшим сквозным сюжетом истории американского театра XX в. Именно здесь, в режиссерско-педагогическом творчестве Страсберга и его коллег развитие системы Станиславского привело к возникновению Метода или *the Method acting*, среди знаковых актеров которого – Марлон Брандо, Джеймс Дин, Монтгомери Клифт, Морин Стэйплтон, Энн Бэнкрофт, Джули Харрис, Джеральдин Пейдж, Пол Ньюмен, Ким Стенли, Ал Пачино, Дастин Хоффман, Роберт Де Ниро и многие другие.

Сегодня уже общепризнано, что Болеславский оказался важнейшим звеном передачи открытий Станиславского мировому театру. Его место в линии театральной преемственности, идущей от начала XX в. до наших дней, точнее всех сформулировала Стелла Адлер: «Болеславский повлиял на огромное количество людей. <...> Я имею в виду и себя саму, и всех нас, кто является последователем Станиславского в этой стране и кто, в свою очередь, повлиял на развитие театра и киноиндустрии. Это был Болеславский – кто стоял в начале цепочки»[8].

При этом книга Болеславского «Мастерство актера: Шесть первых уроков» не только отразила его педагогическую практику времен Лабораторного театра, но и распространила влияние его театрально-педагогических идей на многие последующие поколения актеров.

Однако «Шесть уроков», как часто сокращенно называют книгу, были не первой англоязычной публикацией Болеславского. Кроме ряда статей по актерскому искусству он выпустил две автобиографические книги – «Путь улана»[9] и «Пики вниз: меж огней в Москве 1917-го»[10] – которые отражают его нелегкий опыт 1915–1917 гг. Ведь молодой актер МХТ Ришард Сржедницкий (Болеславский – это псевдоним) был в числе тех поляков, которые в разгар Первой мировой войны вступили в российскую армию, чтобы сражаться за независимость Польши. Вместе со своим уланским полком он испытал тяготы последнего, самого тяжелого периода войны и стал свидетелем и участником страшных потрясений 1917 года. Предваряя издание первой книги Болеславского на русском языке, доктор исторических наук В.М. Бокова справедливо пишет: «Из таких записок рождалась литература целого поколения. Книга Болеславского... находится в том же ряду, что и “Прощай, оружие!” Хемингуэя и “На Западном фронте без перемен” Ремарка»[11].

Вторая книга Болеславского также полна волнующих картин переломного периода истории России, схваченных наблюдательным актерским глазом. Кроме того, ряд глав книги рассказывает об актерах Первой студии МХТ, об их недельном затворничестве в здании Студии

на Тверской площади в разгар уличных боев конца октября – начала ноября 1917 г. Здесь же воспоминания о жизни Художественного театра 1910-х, зарисовки театрального быта, описание репетиционного процесса, портреты мхатовских корифеев – Станиславского, Немировича-Данченко, Качалова, а также Стаховича, Волконского. На страницах книги действуют молодые студийцы Первой студии, будущие ведущие актеры российского и мирового театра – Б.М. Сушкевич, Н.Н. Бромлей, В.С. Смышляев, С.Г. Бирман, Л.И. Дейкун, Г.М. Хмара, А.М. Жилинский, В.В. Соловьева и др. Причем многие из фактов, сообщаемых Болеславским, оказались новыми для отечественного театроведения, в чем можно убедиться по переводу восьми глав этой книги, опубликованном в альманахе «Мнемозина»[12].

А вот третью книгу Болеславского – самую главную книгу его жизни – «Мастерство актера: Шесть первых уроков», принесшую автору всемирную известность, в России до сих пор не знают[13].

И это не случайно.

Советские театроведы упорно (хотя и вынужденно) прививали практикам театра недоверие к ученикам и последователям Станиславского, развивающим его Систему за пределами страны. На подозрении оказывались и М. Чехов с его мистицизмом, и Н. Демидов, отдавший дань чуждой нам в ту пору йоге, и Л. Страсберг, склонный к буржуазному психоанализу, и конечно же Болеславский. Достойно отдельного сожаления, что и практики театра, каждый по-своему осмысляющие и развивающие идеи создателя Системы, порой не отставали от театроведов и не упускали возможности кинуть камень в коллег (примером могут служить высказывания Б.В. Зона и С.В. Гиппиуса[14]).

В результате в советском театре и театроведении XX века был сформирован стереотип восприятия Болеславского как «недоучившегося» ученика, которому Станиславский успел передать лишь свой ранний и ограниченный опыт 1910-х, а вслед за этим – стереотип восприятия американца Страсберга как «недоучившегося» ученика «недоучившегося» Болеславского, всю жизнь лишь осваивающего систему Станиславского и не могущего ее освоить дальше раннего периода. Хуже того, и сегодня многие российские деятели театра – актеры, режиссеры, театроведы – наслышаны о работе Болеславского и Страсберга, да и о самом Методе со слов их оппонентов или мало информированных критиков, а потому невольно оказываются в положении «не читал, но осуждаю».

Такой остракизм учеников Станиславского ранних лет развития Системы базируется еще и на преувеличении значимости позднего этапа развития Системы (ведущий элемент – действие). Ведь ее ранний (а по сути – базовый!) период (до 1917 г., ведущий элемент – аффективная/эмоциональная память) советским театроведением признавался ущербным в силу влияния на Станиславского буржуазной психологии и мистических учений (так принято было тогда ругать йогу).

Печальные результаты такой во многом социологической периодизации чувствуются и поныне – идея использования эмоциональной памяти (памяти ощущений и памяти чувств) в творчестве актера оказалась надолго скомпрометирована в российской театральной педагогике. Причем – как это ни парадоксально! – со ссылками на самого Станиславского.

Да, это верно, что после первых экспериментов по использованию эмоциональной памяти времен Первой студии Станиславский продолжил поиски способов возбуждения творческого самочувствия. «...Внутренние чувствования слишком сложны, неуловимы, капризны, они плохо фиксируются. <...> Легче всего найти или вызвать правду и веру в области тела, в самых малых, простых физических задачах и действиях» – читаем мы в «Работе над собой». И комментаторы Станиславского закрепляют это в расхожем ныне утверждении, что «в своей педагогической и режиссерской практике последних лет Станиславский отказался от приема обращения к воспоминанию о ранее пережитых чувствах»[15] и «пришел к выводу, что более совершенным, чем аффективная память, средством воздействия на чувство является логика физических действий»[16].

Однако сам Станиславский в 1935 г. писал иное: «Это неправда и полная бессмыслица, что я отказался от памяти на чувствования. Повторяю: она главный элемент в нашем творчестве. Я должен был только отказаться от названия (аффективная) и более, чем когда-нибудь, признать значение памяти, которую подсказывает нам чувство, т. е. то, на чем зиждется наше искусство»[17]. И, объясняя замену термина Т. Рибо «аффективная память» на «эмоциональную память», Станиславский подчеркивает, что она – «самая главная память, на которой основано почти все наше искусство»[18].

Так в чем же причины кажущихся колебаний Станиславского в отношении к «живым воспоминаниям», как он еще иначе – и очень точно – называл эмоциональную память?

Разобраться в этом поможет краткий экскурс в историю использования эмоциональной/аффективной памяти в творчестве актера.

Удивительно, но первые попытки сознательной ее активизации зафиксированы еще в античности. Римский автор Авл Гелий сохранил рассказ о том, как в IV в. до н.э. греческий актер Пол (*Polus*), потерявший горячо любимого сына, играл Электру в одноименной пьесе Софокла. В сцене, где героиня оплакивает урну с прахом Ореста, Пол вынес на сцену «урну с прахом из могилы сына и, обняв [ее], словно [урну] Ореста, наполнил все не притворством и подражанием, но скорбью и подлинными рыданиями и вздохами»[19].

Такой одиозный подход вряд ли мог получить распространение; по крайней мере по прошествии веков шекспировский Гамлет, поражаясь способности актера «заставить свою душу страдать по собственному вымыслу, по собственной прихоти… из-за ничего, из-за Гекубы!», все еще задавался вопросом (разумеется, отражающим профессиональные раздумья его создателя) о способе активизации эмоциональной памяти актера, о «мотиве и поводе [*the motive and the cue*] для страсти»[20].

Уже в XX веке, а точнее в 1910-е, Станиславский, чтобы помочь актерам сыграть остроэмоциональную сцену, предлагал им вспомнить аналогичное событие из своей жизни – радостное или печальное – и на волне этих чувств выходить на сцену. Многим такой подход помогал. Например, Вера Соловьева в сцене из «Сверчка на печи» Первой студии МХТ, где ее слепая Берта должна была расплакаться, узнав, что Текльтон – Вахтангов не любит ее, вспоминала о собственной неразделенной любви… Всякий раз это срабатывало безотказно – и партнеры, и зрители поражались мгновенности и искренности слез Берты – Соловьевой. Однако у многих такая подстановка воспоминания о личном событии переставала действовать после нескольких использований. Именно это насторожило Станиславского и заставило его искать новые пути к творческому самочувствию актера – не только через эмоциональную память, но и через другие элементы психотехники.

Однако уже в 1929 г. Болеславский уточняет опыты Станиславского – во «Втором уроке» он предлагает своей ученице вспомнить не столько событие, аналогичное тому, которое предстоит сыграть, сколько подробности ее *физической жизни* в этот момент – ее физические действия и ощущения.

А Ли Страсберг, развивая в 1930–1950-е опыт Болеславского – Станиславского, окончательно формулирует важнейшее психофизиологическое открытие: для уверенно повторяемого воссоздания эмоциональной жизни актер должен вспоминать не событие, а работу пяти органов чувств. Эффективность подстановки прямого воспоминания о событии недолговечна, она неизбежно сработается – вместо события надо досконально вспоминать *ощущения* (а о самом событии в упражнении на эмоциональную память по Страсбергу даже говорить запрещается).

И сегодня мы многократно убеждаемся в эффективности этого подхода: подробный процесс воспоминания/воссоздания ощущений приводит к возникновению подлинной сиюминутной эмоции.

Так развивалось постижение объективных законов психофизиологии актера, так шла эволюция способов активизации эмоциональной памяти актера – через *реальный объект*, напоминающий о событии (Пол), – через *воспоминание о событии* (Станиславский) – и, наконец, через *воссоздане работы пяти органов чувств* (Болеславский и Страсберг).

И книга Болеславского впервые (это важно для историков театральной педагогики) и внятно (а это уже делает книгу актуальной и сегодня) дает практические рекомендации по применению эмоциональной памяти. «Второй урок» содержит настолько ясный пример активизации эмоциональной памяти, что он может быть использован как учебное пособие по мастерству актера.

Сопоставление «Шести первых уроков» Болеславского и «Работы актера над собой» Станиславского представляется неизбежным.

Для начала заметим, что ни Болеславский, ни Станиславский работу над своими книгами не закончили[21]. Болеславский собрал в книгу не все задуманное – приступая к серии журнальных статей, он планировал написать двенадцать уроков (именно столько было изначально заказано ему редактором журнала *Theatre Arts Magazine* Эдит Айзакс[22]). В книгу вошло только шесть – последние три урока были написаны залпом во время перерывов в съемках в Калифорнии, а далее интенсивность кинематографической работы не давала времени для работы литературной.

Болеславский, как и Станиславский, осознавал, что он оказывается первопроходцем в деле печатного изложения органических законов актерского искусства (школы переживания, в терминологии Станислав-

Алина Макмаон – Десима. «Актриса-королева» У.Б. Йейтса.
Neighborhood Playhouse, 1923. Режиссер – Ричард Болеславский

ского). Ведь до «Шести уроков» примеры печатного слова по актерскому мастерству изнутри Художественного театра можно было пересчитать по пальцам одной руки – книга В.С. Смышляева «Теория обработки сценического зрелища» (вызвавшая гнев Станиславского), пара статей М.А. Чехова «О системе Станиславского» и «О работе актера над собой» (тут уже с ответной критикой выступил Вахтангов) и статья самого Константина Сергеевича «О ремесле»[23].

Поэтому Болеславский, как впрочем и Станиславский, ставил перед собой задачу сформулировать на бумаге основополагающие, *фундаментальные основы* мастерства актера (у Болеславского, кстати, даже есть статья с таким названием *Fundamentals of Acting*[24]). При этом Станиславский, ставя в предисловии к русскому изданию книги слово «система» в кавычки, подчеркивал принципиальное: Система – это система самой природы, она не является его изобретением, Система – это совместное отыскание объективных законов природы в творчестве актера.

А потому и Болеславский не пересказывает уроки Станиславского[25]. «Шесть уроков» пронизаны идеями создателя Системы, но в них также слышится голос Вл.И. Немировича-Данченко (важнейшие мысли об освоении авторского мышления в «Четвертом уроке», несовпадающие с актероцентристскими подходами Станиславского), имеются ссылки на Крэга (анализ механизмов воображения во «Втором уроке» сегодня

Роберта Ренис – Мария. «Двенадцатая ночь» У. Шекспира.
Laboratory Theatre, 1925. Режиссер – Ричард Болеславский

воспринимается и как скрытая полемика с М.А. Чеховым), в них ярко отражается опыт и методика работы Болеславского с американскими актерами, как в *Laboratory Theatre*, так и на Бродвее и в кинематографе (например, в «Третьем уроке», где затронута специфика работы в кино).

Для изложения своих идей и Станиславский, и Болеславский ищут форму, приближающую текст книги к живой речи, и уходят от монологического, лекционного изложения, столь чуждого живой театральной практике.

«Работа актера над собой» написана в форме конспекта Константина Названова, ученика «школы при театре»[26]. Занятия в этой школе ведут Аркадий Николаевич Торцов, его помощник Иван Платонович Рахманов, во второй части книги к ним присоединяются педагоги по ряду дисциплин – Анастасия Владимировна Заремба ведет уроки пения, Владимир Петрович Сеченов преподает «законы речи» и «выразительное слово», Ксения Петровна Сонова отвечает за класс пластики и ритмической гимнастики Далькроза, и др.

«Шесть уроков» написаны в форме диалога. Болеславский использует форму, к которой в свое время прибегали в своих трудах о театре и Дени Дидро, и Гордон Крэг. Вероятно, книга Крэга, вышедшая в 1905 г., могла послужить более близким толчком к выбору способа построения текста самим Болеславским, долгое время мечтавшим об ученичестве

у безмерно почитаемого им театрального художника[27]. Но если в «Парадоксе об актере» беседуют Первый и Второй, род занятий которых впрямую не назван, а в «Искусстве театра» – режиссер и театрал, то собеседники книги Болеславского – сам автор книги, педагог актерского мастерства Б., и его ученица. В диалоге их имена пишутся соответственно «Я» (*I*) и «Создание» (*The Creature*).

Такое различие форм – дневник групповых занятий и диалог – приводит и к заметному жанровому различию книг. Станиславский, давший своей книге подзаголовок «Дневник ученика», во всем стремится придать «Работе актера» форму записи *реального* урока, даже даты перед записями ученика-стенографиста Названова подчеркивают якобы документальность материала. Однако, этот литературный прием себя не оправдывает – мнимодокументальная запись оказалась полна нарочитого дидактизма, слишком часто Торцов превращается во всезнающего оракула, так не совпадающего с самим Константином Сергеевичем.

Болеславский, напротив, не скрывает, что его диалог сконструирован, театрален – недаром первоначальная публикация каждого из уроков сопровождалась ироничным определением их жанра как «псевдоморалите» (моралите, напомним, это средневековая драма нравоучительного характера). В книге Болеславского много юмора, автор – персонаж Б. – полон самоиронии. При этом обмен репликами Б. и его ученицы быстр, энергичен, текст книги читается как диалог из хорошей пьесы, а остроумные ремарки укрепляют это ощущение.

Вот, к примеру, такой обмен репликами в духе Оскара Уайльда:

«— Вы серьезно?

— Настолько, как если бы я шутил.

— Откуда мне знать, может быть, вы и впрямь шутите».[28]

В книге, обсуждающей непростые профессиональные вопросы, такие ироничные «срезки» дают секундный антракт для восстановления сосредоточенности читателя. Они разбросаны рукой опытного режиссера, знающего законы восприятия (и зрительского, и читательского) и умело и непринужденно играющего с ритмом текста.

При этом, как справедливо пишет о «Шести уроках» их редактор Э. Айзекс: «При всей веселости повествования ни в одном из них нет ни слова не по сути, ни слова, которое не было бы выведено – из долгих лет учебы и работы в качестве актера и режиссера в коммерческом и художественном театре – чтобы помочь молодому актеру в его развитии!»[29].

Рут Нельсон – Мартина. «Мартина» Ж.Ж. Бернара.
Laboratory Theatre, 1928. Режиссер – Ричард Болеславский

Жанр книги Болеславского остро ставил вопрос выбора имени этого «молодого актера». Помните, как Станиславский мучительно перебирал и менял имена для героев своей книги – знакомый нам Торцов на первых страницах появлялся как Творцов, его помощник был не Рахмановым, а Рассудовым, ученики Названов и Шустов именовались Фантасовым и Чувствовым…

Имя ученицы в «Шести уроках» также нуждается в комментариях. *Creature* – переводится с английского как существо, создание, творение, человек. Согласно Оксфордскому словарю, в современный английский это слово пришло (через среднеанглийский и французский) из латыни, от существительного *creatura*, которое в свою очередь образовано от глагола *creare* – создавать.

Исходя из всего контекста книги самый точный перевод имени *The Creature* – Создание. Причем здесь нет ни намека на взаимоотношения Творца и Создания *a la* Пигмалион и Галатея, или патернализма, в котором успели обвинить Болеславского современные ревнители, – им показалось, что его вымышленный диалог полон снисходительного высокомерия и покровительственности по отношению к Созданию, восемнадцатилетней начинающей актрисе, и что его книга даже в прошлом веке звучала «раздражающе сексистски»[30].

Однако свидетельства тех, кто знал Болеславского в репетициях, позволяют увидеть в интонациях книги лишь нежность, а порой и умиление Бо́ли (так звали его в *Lab*) по отношению к юному существу, совершающему на глазах опытного педагога давно знакомые, повторяемые всеми новичками ошибки, – а как иначе может смотреть взрослый умудренный мужчина на первые шаги ребенка, сбитые коленки и громкие слезы, мгновенно высыхающие в момент появления новой игрушки (нового объекта внимания, если говорить по Станиславскому)?

«Человек, который мог срежиссировать всплески ярости актеров, сам был мягким, скромным и застенчивым»[31], – вспоминал о Болеславском бродвейский продюсер Р. Дженни. А актриса Рут Нельсон[32], игравшая в *Lab* и сделавшая под руководством Болея шаги, схожие с шагами Создания, свидетельствует, что на репетициях Болеславский «был с актерами нежным и любящим»[33]. Современная американская исследовательница подводит итог обзору воспоминаний знавших Болеславского: «Все женщины, которые писали или рассказывали об учебе у него, единогласно отмечали его теплоту и симпатию»[34].

«Шесть уроков» также пронизаны сочувственным вниманием – Болеславский зорко следит, как шаг за шагом растут творческие возможности Создания; с самого начала видно, что педагог уверен в профессиональных способностях и серьезности отношения к делу своей ученицы, он полон уважения к ее несомненной одаренности.

Кроме того, читающему книгу ясно, что не усилия педагога Б., а именно *творческий союз* ученицы и педагога, их взаимодействие, их совместный труд (происходящий как во время урока, так и в паузах между ними) позволяет молодой девушке, которая при первой встрече «просто без ума от театра», шаг за шагом создавать из себя профессиональную актрису.

Ученица *создает* себя под руководством педагога!

Болеславский подчеркивает это с первой страницы первого урока: искусству нельзя научить. Никто не может «сделать» актера. Создавать себя должен сам человек, решивший посвятить себя служению театру.

И в этом смысле имя Создание, выбранное для ученицы, приобретает гордый смысл.

Что же касается второго персонажа игрового диалога Болеславского, то персонаж «Я» – это без сомнения сам Болеславский. В одном из уроков Создание несколько раз обращается к нему «мистер Б.», да и примеры, приводимые «Я», выдают тождественность его жизненного опыта опыту Болеславского.

Поскольку за одним из персонажей книги стоит реальный человек, закономерно возникает вопрос о прототипе второго. По некоторым сведениям, прообразом Создания могла быть молодая актриса Маделин О'Шиэ (*Madeleine O'Shea*), хорошо знакомая Болеславскому по классам *Laboratory Theatre*, сыгравшая (правда, уже после его ухода из театра) Ирину в «Трех сестрах», поставленных М.Н. Германовой, и Лоренцу в «Ревнивом старике» Сервантеса[35]. Как жаль, что не удается найти ее фотографию!

Но вернемся к сравнению книг Болеславского и Станиславского и скажем об их важнейшем различии.

Их объем изначально и принципиально различен. «Шесть уроков» в три раза компактнее, чем американское издание *An Actor Prepares* и в пять раз – чем «Работа актера над собой в творческом процессе переживания».

Однако удивительным образом тоненькая книга Болеславского успевает содержательно затронуть почти все аспекты толстого тома Станиславского (неприемлемо толстого, по мнению американских издателей, что и привело к столь значительным сокращениям при первом англоязычном издании[36]).

И Станиславский, и Болеславский начинают диалог с читателем с противопоставления профессионального обучения актера дилетантизму. Станиславский посвящает этому целую (первую) главу – Болеславский справляется с задачей на трех страницах, беззлобно высмеивая свою юную ученицу, которая уже «играла самого короля Лира». Двумя точными ремарками он обрисовывает, как новоиспеченная трагическая актриса читает монолог «Дуй ветер, дуй…», улыбается типичности штампов всех начинающих – и переходит к другим вопросам.

Тема подсознания, столь для него важная, затрагивается Станиславским лишь в самом конце книги (о противоречивости такого построения книги уже писали[37]) – Болеславский коротко, но определенно и настойчиво обсуждает вопросы подсознания уже во «Втором уроке».

Проблемы ритма, которые Станиславский оставляет для второй, так до конца и ненаписанной, части «Работы актера над собой», Болеславский включает в книгу уже «Шестым уроком». В этом видится его движение к синтетической фазе Системы, тогда как план «Работы над собой», уходящий корнями еще в начало 1920-х, принадлежит ее аналитическому периоду, когда все элементы изучались по частям.

В целом же построение книги Болеславского отражает логику реального обучения актера даже яснее, чем книга Станиславского. Последовательность уроков: «Внимание», «Память эмоций», «Драматическое действие», «Создание характера», «Наблюдения», «Ритм» – дает внятный вектор развития профессиональных навыков от базового качества актера – способности концентрировать внимание – к вопросам ритма, столь важным для сценического воплощения характера. При этом на протяжении всей книги вопросы переживания и воплощения решаются совместно – и в этом принципиальный шаг вперед по сравнению с искусственным разнесением целостного творческого процесса на две отельные части книги у Станиславского.

Любопытно сравнить временны́е рамки процесса обучения в книгах Болеславского и Станиславского. Дневник ученика Станиславского фиксирует почти ежедневные занятия интенсивного года обучения в школе Торцова (более сотни занятий в первой части книги, посвященной процессу переживания, и почти сто – во второй, посвященной процессу воплощения, и это только основные занятия[38]).

В «Шести уроках» встречи учителя и ученицы происходят с большими перерывами. Между первым уроком, на который приходит робкая восемнадцатилетняя девушка, мечтающая о сцене, и вторым, когда она уже репетирует роль на сцене театра, – проходит год, наполненный ее самостоятельными занятиями.

К третьему уроку Создание уже снимается в кино, в четвертом – работает в труппе над большой ролью. И между каждой из этих встреч проходит немало времени.

Во время одного из уроков ученица спрашивает, может ли она прийти на следующий урок уже завтра, и получает отказ. Болеславский нацеливает актера на *самостоятельную работу,* поощряет его умение *самому* развивать свои профессиональные навыки. «…Я могу дать вам тысячу… упражнений для ежедневного выполнения. Если вы подумаете, то сами сможете сочинить еще тысячу»[39], – задает он правила обучения в первом же уроке. И каждая их встреча – это не лекция, прослушав которую, можно сразу же приступать к следующей, но задание, требующее время на его выполнение, серьезной работы над собой. При этом педагог Б. предсказывает, что каждое новое появление Создания будет происходить в момент возникновения новых творческих задач и необходимости осваивать новые навыки, предыдущими требованиями педагога не раскрытые.

Стелла Адлер – Сара Глассман в спектакле «История успеха» Дж. Лоусона. *Group Theatre*, 1932. Режиссер – Ли Страсберг

В такой системе организации учебного процесса отражаются реалии современного Болеславскому (да и сегодняшнего) американского театра, где профессиональная жизнь актера проходит не в постоянной труппе, а индивидуально – от проекта к проекту. Именно поэтому в «Работе актера» Станиславский учит целый класс, а Болеславский – отдельного актера.

Разумеется, Болеславский не считает такой подход идеальным – учебная программа руководимого им *Laboratory Theatre* не только была наполнена духом строительства единого театрального организма, но и поражает продуманностью и разносторонностью предметов, сопутствовавших занятиям по мастерству актера[40]. Но после опыта работы на Бродвее и в кино Болеславский трезво отдает дань американской реальности, и в параллель к групповой модели обучения предлагает принципы индивидуальной работы актера над собой. По иронии с конца XX в. такой подход все больше и больше становится востребованным и в российском театральном пространстве, где актер вне театра или в отсутствии тренинга в театре должен сам заботиться о поддержании своей творческой формы.

Нам не известно, читал ли «Шесть уроков» Станиславский, ревниво следящий за любыми публикациями, имеющими отношение к его Системе (вспомним еще раз его яростную атаку на книгу Валентина

Смышляева 1921 г.). Вероятнее всего, не читал. Пока даже нет никаких свидетельств, что он знал о ее существовании.

Тем более удивительно, что однажды он косвенным образом одобрил педагогическую деятельность своего ученика.

Произошло это так. В 1934 г. в Париже Станиславский встретился со Стеллой Адлер, учившейся у Болеславского и игравшей в его спектаклях в *Lab* в 1925–27 гг. Адлер, которая к тому моменту работала в театре *Group*, после неудачи, почти провала своей роли в спектакле Ли Страсберга, вошла с ним в серьезный методологический конфликт и жаждала получить разъяснения непременно от самого создателя Системы, кто же прав – она или Страсберг. Впоследствии их конфликт разгорелся еще более, привел к расколу в театре *Group* и во многом определил дальнейшее развитие американской театральной педагогики. Но это уже другая история, сейчас нас интересует рассказ Станиславского о работе с актрисой.

«Приезжает ко мне в Париж какая-то совершенно обезумевшая женщина, – вспоминал Станиславский. – Она работала в театре, потом ушла оттуда и поступила в школу… заниматься по моей системе. Не знаю, чему ее учили руководители этой школы Болеславский и Успенская, но когда она прошла у них “курс” и вернулась в театр, то… стала играть хуже. <…> Я должен был с ней заняться, хотя бы для того, чтобы восстановить репутацию моей системы. Потратил на это месяц. Оказывается, все у нее было верно, все ей было показано и ею изучено в школе»[41]. Довольно быстро Станиславскому удалось нащупать причину творческих проблем способной, как он подчеркивает, актрисы: «“А вот сквозное действие, а вот задачу-то вы знаете?” Она говорит: “Да, мне что-то рассказывали, я не поняла”. А ведь ради этого вся система существует!»[42].

Результат работы над сценой из пьесы (это была «Аристократка» Дж. Лоусона), в которой Адлер еще недавно потерпела неудачу, оказался примечательным: «Разбили ее [линию роли] на куски, сделали схему основных этапов роли. Она их поняла. Я их “просквозил”: “Это для этого, это для того, все для чего-то…” Когда она все это освоила, то так изумительно играла, что все мы “ревмя ревели”. Одно только понимание сквозного действия и задач может совершенно переродить человека»[43].

Станиславский еще не раз возвращался к этому примеру, подчеркивающему значимость сквозного действия в *работе над ролью*.

Он приводит его в беседе с работниками театров, включает в текст «Работы актера над ролью», а главное – не без влияния Н.В. Демидова, предупреждавшего об опасности овладения творческим самочувствием по отдельным элементам, – добавляет в «Работу актера над собой» две последние – XV и XVI – главы о сверхзадаче, сквозном действии и подсознании.

Болеславский же, словно зная опасность, подстерегающую актеров, которые отдельно осваивают *работу над собой* и *работу над ролью,* успевает рассказать о необходимости сквозного действия в «Третьем уроке».

Нам здесь важно подчеркнуть, что Станиславский, даже при изначальном ревнивом скепсисе по отношению к преподавательской работе бывших первостудийцев, выявляя ошибки в работе Адлер, в итоге не оспаривает основ *работы актера над собой,* полученных ею в классах Болеславского: «все у нее было верно, все ей было показано и ею изучено в школе».

То есть педагогические поиски Станиславского и Болеславского в 1934 г., через двенадцать лет после их последней встречи – при всем своеобразии и динамике – идут в одном направлении!

При этом, как показывает анализ «Шести уроков», Болеславский – актер и режиссер Художественного театра – в своей педагогической практике 1920-х–1930-х проявил себя глубоким педагогом, способным не только передать американскому театру опыт своего постижения Системы, но и независимо развивать ее, открывать новые подходы в актерском искусстве. Именно поэтому и в наше время, почти девяносто лет спустя после выхода в свет, книга Болеславского не ушла в тень работ его учителя.

Сегодня «Шесть уроков» могут быть прочитаны на нескольких уровнях.

Мечтающие об актерской профессии с увлечением прочтут историю своей сверстницы – шесть стремительных диалогов дарят почти зримое и азартное ощущение восхождения молодой актрисы по ступеням профессионального мастерства.

Студенты, которые до конца не дочитали книги Станиславского (хотя, разумеется, никогда не призна́ются в этом своим педагогам), листая страницы этой легко и ясно написанной книги, смогут усвоить понятия, уже знакомые на практике, но непонятые при чтении «Работы актера над собой».

Историки театра получат материал для анализа принципиальной схожести и разнообразия нюансов педагогических поисков Болеславского и Станиславского конца 1920-х–1930-х, и увидят в этом еще одно подтверждение плодотворности и объективности открытий базового (раннего) периода Системы.

Опытные педагоги увидят динамику и полифонию развития педагогических идей Станиславского, почерпнут для себя новые подходы к обучению актера. Ведь сегодня уже невозможно учить по Станиславскому вне анализа воздействия его Системы на мировое театральное искусство и вне учета обратного воздействия на нее – и на нас! – зарубежной театральной мысли и практики.

Ли Страсберг, который каждый раз, упоминая имя Болеславского, не без гордости добавлял «мой учитель», писал: «За элементы актерского мастерства, которые мы сейчас воспринимаем как нечто само собой разумеющееся, люди должны были бороться, воевать, должны были изголодаться без них. "Хорошая" актерская игра существовала не всегда. Это не случайное приобретение, а результат конкретной деятельности людей актерской профессии, которые должны были бороться за то, во что они верили. И борьба еще не закончена»[44].

Хочется верить, что публикация книги Болеславского станет серьезным вкладом в нашу общую педагогическую борьбу за «хорошую» актерскую игру, за актера, подлинно живущего на сцене.

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

Поэтому при переводе терминов и понятий, используемых Болеславским, мы ставили перед собой задачу использовать словарь Системы, привычный для сегодняшнего профессионального читателя, т.е. переводить с английского на «современный станиславский». При первом появлении термина в скобках приводится исходное английское слово и при необходимости комментируются варианты его перевода[45].