

Сергей ЧЕРКАССКИЙ

## «МАДАМ» И СИСТЕМА СТАНИСЛАВСКОГО

ЧЕТВЕРТЬ ВЕКА АМЕРИКАНСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ  
М.А. УСПЕНСКОЙ

*Я вышла на улицу, взглянула на небо и дважды посвистела...  
Но единственный самолет, который я увидела наверху,  
летел так высоко, что вряд ли мог быть такси.  
Из воспоминаний Марии Успенской  
о ее первых днях в Нью-Йорке (январь 1923)<sup>1</sup>*

Когда говорят о начале распространения системы Станиславского в Америке, то в первую очередь вспоминают о Лабораторном театре, открытом в Нью-Йорке во время триумфальных гастролей МХАТа 1923–1924 гг. Здесь в течение семи лет жизни уникального театра-школы с идеями Станиславского познакомилось около пяти сотен студентов, среди которых – Ли Страсберг, Гарольд Клерман, Стелла Адлер, Рут Нельсон и др. Впоследствии они не только внесут значительную лепту в историю американского театра, но и заложат основы американской актерской школы, станут ведущими театральными педагогами страны. Таким образом, линия наследования идей Станиславского и развития его системы в американском театре XX века идет через работу Лабораторного театра (1923–1930) к театру «Груп» (1931–1940) и далее к существующим и поныне Актерской студии (основана в 1947 г.), а также Институту Ли Страсберга (основан в 1969 г.)<sup>2</sup>, Консерватории Стеллы Адлер (основана в 1949 г.)<sup>3</sup> и актерской программе школы «Нейбохуд Плейхаус» Сэнфорда Майснера (работает под руководством С. Майснера с 1940 г.)<sup>4</sup>. Игра по



М. Успенская

Методу (Method acting), выросшему из системы Станиславского, сформировала актерский стиль трех поколений американских актеров.

Руководителем «Лэб» (так звали свой Лабораторный театр сами американцы) был Ричард Болеславский (1889–1937), игравший в свое время в первом спектакле, который Станиславский ставил в Художественном театре исключительно «по системе» («Месяц в деревне», 1909), и поставивший первый спектакль Первой студии МХТ («Гибель “Надежды”», 1913). Значимость мхатовского

<sup>1</sup> Ouspenskaya M. Unpublished autobiographical fragment. Ouspenskaya papers, UCLA. Cit. at: Robinson. H. Russians in Hollywood, Hollywood's Russians: Biography of an Image. Boston: Northeastern UP, 2007. P. 83.

<sup>2</sup> The Lee Strasberg Theatre & Film Institute.

<sup>3</sup> Школа Стеллы Адлер была основана в 1949 г. под названием Stella Adler Theatre Studio, впоследствии – Stella Adler Conservatory of Acting, ныне – Stella Adler Studio of Acting.

<sup>4</sup> Школа Neighborhood Playhouse School of the Theatre была основана в 1928 г., Майснер стал преподавать там с 1935 г., с 1940 по 1990 г. был руководителем ее актерской программы, после выхода на пенсию – почетным руководителем (1990 – 1997).

## Истоки, традиции, рифмы

режиссера-педагога в развитии американского театра, его место в осуществлении театральной преемственности, идущей от начала XX в. до наших дней, точно сформулировала С. Адлер: «Болеславский повлиял на огромное количество людей <...> – 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»<sup>5</sup>.

Но наш сегодняшний рассказ не о Р. Болеславском, а о его союзнице – замечательной актрисе и выдающемся педагоге Марии Алексеевне Успенской (1887–1949)<sup>6</sup>, которая работала в Лабораторном театре с года его основания и до закрытия, а всего отдала театральной педагогике в Америке четверть века своей жизни.

М. Успенская пришла в Первую студию МХТ в том же 1912 году, что и Р. Болеславский, сразу став одной из наиболее преданных и сознательных учениц. В студии ее любили, ласково называли Маручей. «Так в юности выговаривал имя Маруси знакомый итальянец, за ним и все мы стали ее так звать», – вспоминает С. Гиацинтова и дает точный портрет подруги: «Маленькая, худенькая, похожая на обезьянку – и удивительно одаренная. Талантливая актриса, она была еще очень музыкальна, ритмична – танцевала, пела романсы, частушки. И все это темпераментно, жизнерадостно – независимо от обстоятельств»<sup>7</sup>.

В Москве больших ролей М. Успенская никогда не играла. На сцене театра – Насморк в «Синей птице» (1908), приживалка

Турусиной в «На всякого мудреца довольно простоты» (1908), в студии – Тили в «Сверчке на печи» (1914) и эльф Хохлик в «Балладине» (1920). Однако во время американских гастролей ей были поручены Шарлотта в «Вишневом саде», нянька Марина в «Дяде Ване», Авдотья Назаровна в «Иванове», Леночка в «Смерти Пазухина». По мнению многих мхатовцев, зафиксированному В.В. Шверубовичем, роль Шарлотты «она играла лучше первой исполнительницы Е. Муратовой», строя свою интерпретацию на внутреннем трагизме и внешней озорной эксцентричности<sup>8</sup>.

Тем не менее, Успенская после завершения американских гастролей МХАТа в Москву не вернулась. Вл.И. Немирович-Данченко, «возмущенный резкой формой выступления молодняка (студийцы получали меньше актеров, что вызвало их «бунт». – С.Ч.) <...>, заявил, что всех их от работы в театре освобождает»<sup>9</sup>. Хотя, наверное, были и другие причины для решения Успенской остаться вне России.

В автобиографических набросках М. Успенская описывала, как перед первой поездкой за океан она всерьез полагала, будто прогресс в Америке достиг такой степени, что самолеты в Нью-Йорке используют, как такси. Готовясь к американской жизни, она рискнула даже полетать в Москве на самолете, исполнявшем фигуры высшего пилотажа<sup>10</sup>. Любопытно сравнить это со свидетельством В. Шверубовича, что в момент, когда корабль «Маджестик» подходил к Нью-Йорку, Маруча Успенская заболела: «у нее сделался какой-то невероятный флюс с воспалением лицевых нервов, она на крик

<sup>5</sup>Цит. по: Литаврина М.Г. Американская игра и «русский метод»: попытка интеграции // Мнемозина. Исторический альманах. М., 2000. Вып. 2. С. 388.

<sup>6</sup>В американских источниках (IMDb и IBDB) часто можно столкнуться с утверждением, что год рождения М.А. Успенской – 1876. См.: URL: <http://www.imdb.com/name/nm0653642/bio> (дата обращения – июль 2011 г.).

<sup>7</sup>Гиацинтова С. С памятью навсегда. 2-е изд. М., 1989. С. 175.

<sup>8</sup>Шверубович В. О людях, о театре и о себе. М., 1990. С. 506.

<sup>9</sup>Гиацинтова С. Указ. соч. С. 176.

<sup>10</sup>Ouspenskaya M. Op. cit. P. 83.

## Pro настоящее

кричала, <...> ее должны были оперировать, так как опасались заражения крови...»<sup>11</sup>. Дальнейшее исследование обстоятельств внезапного выздоровления актрисы могло бы стать началом отдельного эссе о природе актерского воображения...

М. Успенская начала преподавать в Лабораторном театре еще в середине второго американского сезона МХАТа, а в октябре 1924 г. Maria Ouspenskaya уже вышла на сцену в первой роли на английском языке (дрессировщица в водевиле Старка Янга «Святой»). Впрочем, ее малое знание английского языка долго еще служило предметом недоразумений и шуток. Равно как стали поводом для актерских баек манеры поведения Мадам (именно так ее звали все американские ученики) на уроке. «Она была беспощадным педагогом, способным довести студентов до слез своими замечаниями... Маленькая, некрасивая, с моноклем на шнурке вокруг шеи, она, как рассказывают, поддерживала себя во время занятий, прихлебывая джин из фляжки»<sup>12</sup>. Заядлая курильщица часто кашляла, и, когда работа студента не ладилась, кашель Мадам увеличивался так сильно, что требовалась еще и еще доза «лекарства», порой подносимого ассистенткой Мадам прямо из чайной ложки (это было время «сухого закона»)<sup>13</sup>.

Как справедливо пишет М. Литаврина, «портрет Мариин Успенской, который возникает на страницах американской прессы, в воспоминаниях ее учеников в США и российских партнеров <...> – достаточно противоречив. Здесь восхищение техникой и пониманием природы театра соединяется с иронией и даже насмешкой, горечью

и жалостью»<sup>14</sup>. Еще С. Гиацинтова отмечала, что «Маруча всегда кого-нибудь платонически обожала»<sup>15</sup>, и описывала, как Успенская выпивала вместе с... портретом Качалова, стоявшим на столике в ее комнате. А ученики «Лэб» охотно сплетничали о ее тайной влюбленности в Болея, как звали в Америке красавца Р. Болеславского.

Но творческий авторитет Мадам был непререкаем. Ли Страсберг вспоминал ее блистательные показы на занятиях в «Лэб»: «Успенская была изумительной актрисой <...> и замечательным педагогом, очень ясной и очень конкретной <...>. Она давала настоящие упражнения – просто, внятно, точно, педантично. И, конечно, она была удивительным наблюдателем. Она мгновенно могла сказать, кто врёт, а кто настоящий, и была в этом превосходна»<sup>16</sup>. Недаром утверждали, что Мадам «обладала рентгеновской способностью проникновения во внутреннюю мир ученика»<sup>17</sup>.

Театральная репутация М. Успенской также быстро укреплялась. «"Звездным часом" Успенской в Америке стало трехлетнее турне с пьесой "Обезьянка", где она играла роль "гуттаперчевой" женщины-акробата. Мелодраматическая тема "детей райка", страдания некрасивой женщины, прозванной Обезьянкой, к тому же иностранки, отточенная техника гимнастических номеров сделали этот спектакль настоящим триумфом Успенской»<sup>18</sup>. Выступала М. Успенская и на Бродвее (в «Шутке» режиссера А. Хопкинса в 1926 г., в долго не сходившем со сцены «Укрощении строптивой» режиссера Г. Олиффса, где неожиданно и ярко играла роль слуги Петруччио).

<sup>11</sup> Шверубович В. Указ. соч. С. 506.

<sup>12</sup> Сенелик Л. Успенская // Московский Художественный театр: Сто лет. М., 1998. Т. 2. С. 182.

<sup>13</sup> Воспоминания Мэрион Кроун (Marion Crowne), ассистентки Успенской, приведены в: Roberts J.W. Richard Boleslavsky: His Life and Work in the Theater. Michigan, 1981. P. 120.

<sup>14</sup> Литаврина М.Г. Указ. соч. С. 383.

<sup>15</sup> Гиацинтова С. Указ. соч. С. 175.

<sup>16</sup> Lee Strasberg interview, Oct. 11, 1975. Cit. at: Roberts, J.W. Op. cit. P. 147.

<sup>17</sup> Gordon M. Stanislavsky in America: an actor's workbook. Taylor & Francis, 2010. P. 31.

<sup>18</sup> Литаврина М.Г. Указ. соч. С. 383.

Сегодня Америка помнит М. Успенскую не только как педагога, но и как яркую киноактрису «на эпизод». Ее голливудская фильмография состоит из более чем двух десятков названий, дважды она номинировалась на «Оскара» (баронесса фон Оберсдорф, «Дадсворт», 1936; бабушка Жану, «Любовная история», 1939). Сильный русский акцент и острая характерность позволяли М. Успенской играть, в основном, роли иностранок, нередко – русских учителей (наш кинозритель чаще всего вспоминает ее почти самопародийную роль «строгой Мадам», директрисы балетной школы, терроризирующей героиню Вивьен Ли в кинофильме «Мост Ватерлоо», 1940). Дар перевоплощения М. Успенской оказался востребованным и в фильмах ужасах («Человек-волк», фильмы про Франкенштейна), и в романтических эпопеях (фильмы про Тарзана). В фильме «Кингз Роу» (1942) имя М. Успенской появляется на ярких афишах вместе с именем молодого актера Р. Рейгана, будущего сорокового президента США. И критика, и сам Рейган считали фильм лучшей работой актера. Он «сделал меня звездой», – утверждал впоследствии Рейган. Что же касается Успенской, то ее звездный статус подтверждать необходимости уже не было. Она стала героиней американского фольклора. В 1944 г. один из зрительских таблоидов назвал ее Pin-up Grandma<sup>19</sup>, Бабушкой-с-обложки. Актеры эстрады (даже знаменитый Ленни Брюс) не уставали копировать ее «задушевные паузы» и «мрачный испытующий взгляд»<sup>20</sup>. А в романе Т. Капоте «Завтрак у Тиффани»



героиня шутит, что бриллианты выглядят настоящими только на старухах, вроде Марии Успенской. Притягательность Успенской в ролях второго плана была столь велика, что звезды кинематографа, например, Г. Гарбо или М. Лой, порой отказывались с ней сниматься<sup>21</sup>.

Всю жизнь М. Успенская продолжала заниматься йогой. Тема глубокого влияния идей и практики йоги на становление системы Станиславского и психотехнику актера в Первой студии составляет предмет отдельного разговора<sup>22</sup>. В Америке русская актриса стала участницей Братства Самореализации (Self-Realization Fellowship), основанного в 1920 г. автором книги «Автобиография йога» Йоганандой (1893–1952)<sup>23</sup>,

М. Успенская  
в к/ф «Любовная  
история». 1939

<sup>19</sup> Pin-up – фотография красотки, вырезанная из журнала и приколотая на стенку.

<sup>20</sup> Gordon M. Stanislavsky in America: an actor's workbook. Taylor & Francis, 2010. P. 32.

<sup>21</sup> Ibid. P. 31.

<sup>22</sup> См. подробнее: Черкасский С. Станиславский и йога: опыт параллельного чтения // Вопросы театра, 2009. № 3–4. С. 282–300; Черкасский С. Йогические элементы системы Станиславского // Вопросы театра, 2010. № 1–2. С. 252–270.

<sup>23</sup> Yogananda. Autobiography of a Yogi. N. Y., 1946.

чьими усилиями были приобщены к йоге многие жители западного мира. Именно Йогананда вел траурную церемонию похорон М. Успенской 6 декабря 1949 г.<sup>24</sup>, и, как сообщает Э. Уайт, во время неофициальной встречи с членами конгрегации Братства в Голливуде знаменитый йог произнес молитву за ее душу, назвав актрису и педагога «одной из наших преданных последовательниц» и «любимой ученицей»<sup>25</sup>. Упоминание об этой стороне жизни подруги давней молодости находим даже в книге С. Гиацинтовой. И в Москву дошли рассказы о том, что во время похорон Успенской «улицу заполнили индусы в траурных одеждах – оказалось, она принадлежала их вере, была во что-то посвящена...»<sup>26</sup>.

В Лабораторном театре М. Успенская была ключевой фигурой. Р. Болеславский вел беседы и лекции, воспламенявшие студийцев, и ставил спектакли. Но начальные, базовые тренировки по системе Станиславского вела именно М. Успенская. Вот почему ее имя встречается в мемуарной литературе едва ли не чаще, чем имя Р. Болеславского.

Работа М. Успенской строилась в маленьких группах, где студенты делали «импровизации, одноминутные пьесы, индивидуальную работу над характерностью, ситуацией и атмосферой»<sup>27</sup>. Начинающего студийца могли попросить просто пройтись по комнате, и обычно его сосредоточенность на себе в присутствии соучеников приводила к напряженным, но напрасным усилиям выглядеть естественно. Тогда М. Успенская просила его продолжить прогулку и мысленно перечислить все книги, прочтенные за последний год. Сознательное



внимание студента перенаправлялось с процесса ходьбы на эту несложную задачу, и он оказывался способным раскрепоститься. Так студийцам давали понять ценность концентрации внимания, как средства создания круга внимания, приводящего к естественному раскрепощению.

Упражнения на характер животных и предметов имели цель стимулировать актерское воображение и развить навыки наблюдения. Через эти упражнения студента вынуждали превратиться в нечто, столь непохожее на него самого обычного, что это не могло не пробудить его актерскую фантазию.

Далее в многочисленных упражнениях проверялась способность концентрировать внимание на памяти ощущений. Например, педагог просил студийца передать воображаемую птицу со сломанным крылом соседу. Критерием оценки упражнения являлась способность представить максимальное количество деталей и естественно на них реагировать.

Ситуации для импровизаций (ожидание поезда, пикник,

М. Успенская  
в к/ф «Мост Ватерлоо».  
1940

<sup>24</sup> Robinson H. *Russians in Hollywood, Hollywood's Russians: Biography of an Image*. Boston: Northeastern UP, 2007. P. 89.

<sup>25</sup> Yogananda, Paramahansa. *One Life Versus Reincarnation*. Cit. at: White, Andrew. *Stanislavsky and Ramachakra: The Influence of Yoga and Turn-of-the-Century Occultism on the System* // *Theater Survey*. 2006. May. Vol. 47. Issue 1. P. 80.

<sup>26</sup> Гиацинтова С. *Указ. соч.* С. 177.

<sup>27</sup> *Brochure for the Lab's school, «American Laboratory Theatre Arts Institute, 1929–1930»*, P. 11. Cit. at: Willis Ronald A. *The American Lab Theatre* // *The Tulane Drama Review*. Vol. 9. No. 1 (Autumn, 1964), P. 114.



подготовка к спортивному мероприятию) часто осложнялись изменением предлагаемых обстоятельств, неожиданно вбрасываемых педагогом. Это должно было научить студентов свободно реагировать на новые для них события, не выпадая из логики действия и характера. М. Успенская приучала обращать пристальное внимание на партнеров: надо было не только заметить их поступки, но и отреагировать на малейшие изменения в их поведении и отношениях<sup>28</sup>.

Безусловно, М. Успенская продолжала использовать упражнения Первой студии, уходящие корнями в йогу, и в Америке, хотя степень практического использования самой йогии на уроках актерского класса М. Успенской достоверно не известна<sup>29</sup>. Но случайно американские источники пишут об особой атмосфере уроков М. Успенской в 1930-е годы: «Мадам внушала философское спокойствие и религиозность <...> Успенская начинала классы, словно группа состояла из монахов и монахинь буддистского монастыря»<sup>30</sup>.

Упражнения на *эмоциональную память* (emotional recall exercises) состояли из мысленного восстановления обстоятельств и физической реальности, сопровождавших конкретное вспоминаемое чувство. Задача заключалась в том, чтобы дать актеру надежные личные «ключи» к поведению, которые бы подчинялись его воле. (Методику проведения именно этого упражнения впоследствии разовьет и изощрит Ли Страсберг.) Сперва пытались найти одно чувство или эмоцию. Потом на них наслаивали эмоцию, в чем-то противоположную, конфликтующую, – так тренировали способность актера



М. Успенская и Л. Чени в к/ф «Человек-волк». 1941

вспомнить и воспроизвести сложносоставное чувство в конкретной ситуации. Когда актер получал роль, он должен был создать для своего персонажа целую биографию, выходящую за рамки пьесы, но опирающуюся на ее факты.

Впрочем, в течение первых четырех месяцев студийцев не допускали к работе над ролью или сценами. Их обучение было связано с расширением возможностей их воображения, чтобы они могли создавать и контролировать свои эмоции, поведение, реакции. Во время второго семестра ученикам уже разрешали репетировать и играть под надзором студентов-старшекурсников или членов труппы. (В школе «Лэб» был разработан институт кураторства, когда старшекурсники становились «пастухами» новичков, тренируя их, а заодно, незаметно, и самих себя.) Эти работы показывали Р. Болеславскому для замечаний, а его лекции и беседы создавали теоретический фундамент работы первого курса.

Лишь некоторым из второкурсников предлагали остаться и продолжить обучение, а лучшие



М. Успенская – Малева. «Человек-волк». 1941

<sup>28</sup> Willis Ronald A. Op. cit. P. 112–116.

<sup>29</sup> White A. Stanislavsky and Ramacharaka: The Influence of Yoga and Turn-of-the-Century Occultism on the System. Theater Survey 47:1, (May, 2006). P. 76.

<sup>30</sup> Gordon M. Op. cit. P. 82.

из них приглашались в труппу. Характерно, что и знаменитая Стелла Адлер<sup>31</sup>, пришедшая в «Лэб» с достаточным сценическим опытом, прошла те же этапы вхождения в коллектив. Р. Болеславскому и М. Успенской важно было воспитать актеров театра в единой школе.

С момента начала работы над спектаклем М. Успенская передавала эстафету художественному руководителю театра. Обычно Р. Болеславский анализировал пьесу по сквозному действию, основному настроению и кускам. Актеров учили разбирать их роли по желаниям и целям (намерениям) персонажей, которые определялись неопределенной формой глагола (инфинитивом). Например, кусок мог определяться так: «хвататься за любую надежду», или «показать X, что он дурак». Таким образом, намечался ход действия без уточнения тех подробностей поведения, которые актеры должны были создавать сами, согласно технике, полученной в процессе обучения у М. Успенской.

Прочтя описание классов М. Успенской, сегодняшний актер-студент может пожалеть плечами: ну и что тут такого, и нас почти так учат. Поэтому стоит подчеркнуть, что анализ уроков М. Успенской 1920-х годов не только дает нам точное представление о ее творческом багаже, вынесенном из Первой студии 1910-х годов, но и выявляет, сколь многим мы обязаны и сегодня тем давним экспериментам и исследованиям К.С. Станиславского и Л.А. Сулержицкого. В том, что эти упражнения и подходы времен Первой студии сохранились и по сию пору, видится их



фундаментальность, методическая разработанность. Для воспитания актера они неотъемлемы, как классический станок для артистов балета.

Применение всех этих упражнений, ставших сегодня классическими, было разработано М. Успенской филигранно. Часть из уроков Мадам записана, хотя объем этих записей до обидного мал<sup>32</sup>. Сама М. Успенская никогда не публиковала материалов своей педагогической деятельности, несмотря даже на то, что ее языковые возможности сильно возросли после обучения в Columbia University. Ее ученики и в Нью-Йорке, и в Голливуде упрашивали ее напечатать учебник, но Мадам игнорировала все мольбы: «Книга ненадежна. Все дело в сейчас». Для М. Успенской подготовка актера требовала непосредственного контакта и живого взаимодействия.

Полтора десятка страниц «Заметок по мастерству актера с Марией Успенской» собраны ее ассистенткой Х. Пратт. Они состоят, в основном, из фраз в повелительном наклонении: делайте так,

М. Успенская – Царица амазонки  
Д. Вайсмюллер – Тарзан.  
к/ф «Тарзан и Амазонки». 1945

<sup>31</sup> Стелла Адлер (1901–1992) родилась в известной актерской семье Адлеров, поступила в «Лэб» в 1925 г., одна из основателей театра «Групп». В 1934 г. работала по системе с самим К.С. Станиславским. Играла на Бродвее. В 1949 г. основала Консерваторию Стеллы Адлер, среди учеников Адлер – М. Брандо, У. Битти, Р. де Ниро. Автор ряда книг по мастерству актера.

<sup>32</sup> Notes on Acting with Maria Ouspenskaya. // American Repertory Theater Magazine. Vol. 2 No. 1. October 1954. P. 1–4.; Vol. 2 No. 2. November 1954. P. 1–4.; Vol. 2 No. 3. December 1954. P. 1–4.; Vol. 2 No. 4. January 1955. P. 1–4.

избегайте того-то. Мысли изложены сжато, порой конспективно. Манера разговора М. Успенской с учениками строгая, но доверительная: «Я откровенна и честна. Считаю преступным не видеть и не говорить об ошибках молодых актеров»<sup>33</sup>.

Прислушаемся к интонациям М.Успенской на занятиях, процитировав отдельные записи начальных уроков. Постараемся услышать голос замечательной актрисы, говорящей по-английски с терпким русским акцентом<sup>34</sup>.

«Работайте, как рабы, над свободой тела, голоса и речи».

«Чтобы вырасти, надо пройти через ряд страданий. Любое созидание не идет путем наименьшего сопротивления».

«Мы будем учиться *правде* в актерстве».

«Моя задача – дать вам знание, чтобы вы шли в правильном направлении. Идея просто “приобрести опыт” порочна. Вы только закрепите ваши ошибки».

«Не останавливайтесь от моей критики, ненавидьте меня, но двигайтесь вперед. Если я почувствую, что вы не предназначены для театра, я поговорю с вами с глазу на глаз, благословлю вас и пожелаю всего наилучшего в жизни. Настоящая доброта не бывает мягкой».

«Не записывайте то, что я говорю. Ручкам и карандашам не место в классе. *Запоминайте*. И если уж вам надо записать, то запишите дома. Тогда ваши записи не будут буквальными. Они зафиксируют то, что вы действительно знаете».

«Тренируйте себя постоянно. Покупайте картошку с правильной опорой дыхания».

«Полюбите хорошую речь, владение голосом и опорой дыхания



М. Успенская  
в к/ф «Вайоминг». 1947

настолько, чтобы постоянно работать над их усовершенствованием».

«Если вы не используете ваши пять органов чувств, публика поймет это даже по вашему голосу в радиопередаче».

«Пока вы не приблизитесь к совершенству в школьных упражнениях на память ощущений, это будет скучнейшая работа. Когда вы приблизитесь к совершенству, это станет так увлекательно, что вы не сможете остановиться».

«Вам стоит беспокоиться только тогда, когда вы не работаете каждую секунду дня. Слабые вы или сильные, я не знаю, и мне нет до

<sup>33</sup> Notes on Acting with Maria Ouspenskaya // American Repertory Theater Magazine. Vol.2 No. 1 October 1954. P.3.

<sup>34</sup> Notes on Acting with Maria Ouspenskaya. Op. cit



## Pro настоящее

этого дела. Добились вы *правды* или нет – вот, что имеет значение. Помните, что вы люди, а значит, можете все».

*«Не играйте, делайте! (Don't act, do)»<sup>35</sup>.*

«Давайте себе время *реагировать* на то, что видите. Станиславский говорил – убейте вначале взглядом, а лишь потом кинжалом. Взглядом можно сделать больше, чем словами».

«Упражнение: возьмите сахар, хинин и соль, и определите, какая часть языка начинает реагировать на них первой».

«Разница между подлинной эмоцией (emotion) и внешним проявлением эмоций (emoting) в том, что подлинные эмоции имеют источник в глубине души. Если тревожить лишь периферию своих нервов – это совсем не то. Очень легко вести себя эмоционально (наигрывать), но зрителя это не заденет. <...> Создание нервного напряжения – это не искусство, не жизнь, это неправильное понимание путей работы над ролью».

«Ничто никогда не теряется. Подсознание рано или поздно подкажет вам».

«Не ищите слез в носовом платке. Использование носового платка с сухими глазами портит все».

«Не используйте действие напрямую – ничего не получится. Его нужно постоянно подкармливать воображением и чувством».

«В каждом персонаже есть важнейшие черты, совпадающие с вашими собственными».

«Запомните, в мире никогда не было человека без сердца где-то внутри. Надо и в гримасе злодея найти сердце».

Можно было бы продолжать и продолжать, – в словах педагога

нет проходных или пустых мыслей. В них эхом отзываются заветы ее мхатовских учителей, их анализ дает представление не только о том, как учила М. Успенская, но и выявляет огромное влияние ее на Л. Страсберга и на других ведущих театральных педагогов Америки.

Лаконизм и точность замечаний М. Успенской обрастали легендами. Будущая обладательница «Оскара» Энн Бакстер<sup>36</sup> вспоминала, как играла этюд на одном из уроков М. Успенской. Задание было представить прекрасную дорогую черную жемчужину, которая пытается выскользнуть из раковины на самом дне океана. После тщательно продуманного, но длинного показа Энн услышала всего лишь одно краткое критическое замечание Мадам: «Я же сказала, черная жемчужина!». Бакстер попробовала еще раз, и класс взорвался аплодисментами. «Bitter!», – похвалила М. Успенская, и урок закончился<sup>37</sup>. (Запись этого эпизода не без иронии передает акцент М. Успенской: вместо «better!» – «лучше!» она произносила «bitter!» – «горько!» или «сурово!»). Какой опыт и чутье надо было иметь педагогу, чтобы возбудить воображение актрисы одним лишь точным указанием цвета жемчужины!

После закрытия Лабораторного театра (1930) М. Успенская в паре с Тamarой Дейкархановой, еще одной актрисой мхатовского корня, четыре года вела летние мастер-классы. В 1932 г. открыла в Нью-Йорке свою театральную школу – Maria Ouspenskaya's School of Dramatic Arts, где преподавали многие бывшие педагоги «Лэб».

<sup>35</sup> Нельзя не вспомнить определение актерской игры С. Майснера, другого виднейшего театрального педагога Америки, – «Acting is a reality of doing» («Игра актера – это реальность действия») – и не увидеть близости этих формулировок.

<sup>36</sup> Энн Бакстер (Anne Baxter, 1923–1985) – актриса театра и кино, играла в фильме «Все о Еве» (1950), получила «Оскара» за роль в картине «На краю лезвия» (1946).

<sup>37</sup> Gordon M. Op. cit. P. 26.

## Истоки, традиции, рифмы

Школа стала быстро разрастаться, когда пресса начала писать о новизне театра «Групп», связывая его успехи с обучением по К.С. Станиславскому.

В сентябре 1939 г. М. Успенская переехала со своей школой в Голливуд. Теперь она стала называться Hollywood MO School of the Dramatic Arts. Школа просуществовала до 1942 г. (по другим данным – до 1943 г.) и возобновила свою работу уже после войны, сменив название на The American Repertory Theatre and Studio. По подсчетам американских историков, через уроки М. Успенской в «Лэб», ее школе и многих других школах и мастер-классах, где она преподавала, прошло более 1500 учеников<sup>38</sup>.

Вклад М. Успенской в «Лэб» и значение ее преподавания системы Станиславского для развития американского театра трудно переоценить. М. Гордон даже утверждает, что хотя «репутация “Лэб” и его легендарный вклад в нью-йоркскую театральную жизнь до сих пор синонимичны обаятельной и романтической личности Ричарда Болеславского, но в действительности именно Мария Успенская соединила практические открытия Станиславского с американским исполнительским искусством и установила долгосрочное восприятие “Лэб” как путеводной звезды современного актерского образования. Более читал лекции и писал об искусстве манящего будущего театра, Мадам за десятилетия своего беспримерного преподавания самостоятельно создавала его»<sup>39</sup>.

Однако более распространено мнение, что М. Успенская и Р. Болеславский работали в

«Лэб», как мощный и убедительный тандем, и работа каждого дополняла деятельность другого. Согласно Р. Уилису, «Болеславский и Успенская вместе отвечали за работу над внутренними средствами выразительности актера, и именно эта работа являлась главным в уникальном обучении “Лэб” и обеспечила его историческое значение»<sup>40</sup>.

Более двадцати пяти лет М. Успенская была частью американского театра. Студенты шли в ее школу в Нью-Йорке, а позднее в Голливуде, чтобы научиться играть на сцене, но «получали гораздо больше – они постигали, как развивать себя к любому творчеству»<sup>41</sup>. Ученики М. Успенской часто говорили, что строгая Мадам, которая порой не оставляла камня на камне от предъявленного ей студенческого показа и которую они все изрядно побаивались, научила их радости и любви, научила видеть красоту вокруг, замечать подробности жизни, дышать. Многих Мадам научила жить...

<sup>38</sup> *Op. cit.* P. 23.

<sup>39</sup> *Ibid.* P. 23.

<sup>40</sup> Willis R. A. *The American Lab Theatre // The Tulane Drama Review. Vol. 9. No. 1 (Autumn, 1964), P. 113*

<sup>41</sup> *Notes on Acting with Maria Ouspenskaya. Vol. 2. P. 1.*

Могила Успенской.  
Надпись:  
«Нашей любимой  
Мадам»

