



Театру учить театром

Болеславский Р.В. Мастерство актера: Шесть первых уроков; *Успенская М.А.* Заметки из актерского класса; *Черкасский С.Д.* Система Станиславского: из России в Америку и обратно. – М.: АСТ, 2023. – 304 с.

Сергей Дмитриевич Черкасский – педагог-практик, воспитавший целую плеяду артистов в Петербургском театральном вузе, и одновременно ученый-исследователь, глубоко и всесторонне изучающий наследие К.С. Станиславского и его учеников. Профессор в актерской мастерской и доктор наук – это сочетание неслучайно. В своем подходе к обучению и в исследовательской работе он исходит из того, что актерское творчество и актерская педагогика суть ежедневное углубленное исследование человеческой природы. С другой же стороны, исследование театра – это, прежде всего, творческий процесс и эксперимент, где механизм анализа раскрывается через перипетии, складывающиеся в особый чувственный сверхсюжет. «Театр как исследование» – это про метод и подход Черкасского. Работа его мастерской строится на опыте исследования театра, на опыте знаменитых театральных школ и явлений. Еще живы воспоминания о том, как его студенты постигали историю и методу Первой студии МХТ, работая над «Гибелью “Надежды”» Г. Гейерманса. Таковы же были подходы мастерской Черкасского и к Чехову, и к Островскому.

Первая студия, ее герои и ученики, те, кто первыми прикоснулись к рождающейся системе Станиславского, – предмет особого интереса С.Д. Черкасского. Здесь, как известно, берут начало многие

магистральные пути в актерской педагогике, распространившей и развившей подходы Станиславского практически по всему миру и, в частности, в Америке. Р. Болеславский и М. Чехов, каждый по-своему, передавали и трактовали открытия русской актерской школы за океаном¹. А американские ученики и последователи Станиславского – Л. Страсберг, С. Адлер, С. Майснер – упрочили и закрепили приоритет открытий великого реформатора театра.

Долгие годы в нашей науке и педагогической практике к ученикам Станиславского «первого призыва», покинувшим Россию в 1920-е гг., относились с предвзятой настороженностью, а зачастую и просто негативно, утверждая, что они представляли лишь ранний, еще незрелый вариант Системы, от которого сам ее создатель далеко ушел в своих методических установках 1930-х гг. Однако, как выяснилось с годами, здесь не все так просто, и многое из того, что было найдено в 1910-е гг., оказалось весьма ценным в перспективе театра будущего, театра экспериментального, авангардного². Да и безотносительно этого в найденных тогда базовых элементах актерской системы заключалась квинтэссенция сценического самочувствия, возникающего в результате задействования психофизических инструментов человеческого поведения.

Опыты Первой студии, МХАТ Второго, педагогические опыты В.С. Смышляева, Н.В. Демидова в последние десятилетия стали достоянием нашей науки и практики³. Для этого немало потрудились ученые-театроведы. Внес свой вклад в этот процесс и С.Д. Черкасский, подробно и детально разработав проблему развития идей и подходов Станиславского в американской актерской педагогике. Его фундаментальный труд «Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг: История. Теория. Практика», вышедший в 2016 г., прочертил линию влияния, которая дала поразительные результаты в деле продвижения идей Системы и трансформации ее в Метод, утвердившийся в качестве весьма продуктивного и дееспособного в театре и кино США. Уже в этом исследовании Черкасский многое открыл и рассказал о деятельности и педагогических принципах Ричарда Болеславского, сыгравшего ключевую роль в распространении Системы.

Теперь же перед нами впервые опубликованные в России книги «Мастерство актера: Шесть первых уроков» Р.В. Болеславского⁴ и «Записки из актерского класса» М.А. Успенской⁵, переведенные и отрецензированные С.Д. Черкасским. Почему эти два текста публикуются

вместе – автор перевода и публикации объясняет тем, что так нередко делалось и в США. Но главное – оба эти педагога, являвшиеся в 1910-е гг. актерами МХТ и соприкасавшиеся с практикой К.С. Станиславского, на чужбине сотрудничали и на творческой, и на педагогической ниве. Они во многом дополняют друг друга. Если «Шесть уроков» ассоциируются с главным педагогическим трудом Станиславского – «Работа актера над собой» – и обращены к базовым элементам и этапам воспитания актера, то «Записки», вовсе не предназначенные для публикации (вернее, созданные ученицами вопреки воле самого автора), представляют собой образец живого психофизического тренинга артиста и целиком нацелены на решение практических актерских задач.

С.Д. Черкасский в предисловии знакомит нас с биографиями и личностями авторов, с их характерными творческими и педагогическими чертами, давая исчерпывающую информацию о них самих и приводя множество фактов у нас далеко не всем известных. Конечно же, здесь и мхатовские сюжеты, и их роли на сцене знаменитого театра, и общение со Станиславским, и пути-дороги эмиграции, и «встраивание» в заокеанскую театральную жизнь и киноиндустрию. Но, пожалуй, главной становится их деятельность в Лабораторном театре и затем педагогическая работа, благодаря которой принципы Станиславского укоренились в американской педагогической и театральной системе. Вступая на путь переводчика, С.Д. Черкасский акцентирует наше внимание на проблеме перевода и бытования терминов Системы Станиславского в англоязычном культурном пространстве. Этот вопрос являлся и является камнем преткновения и в понимании искусства МХТ, и в функционировании педагогических принципов. На это обращали внимание многие зарубежные и отечественные исследователи театра и педагоги. Этому вопросу посвящает целый раздел автор данной публикации. С.Д. Черкасский подходит к вопросу терминологии крайне внимательно, подчеркивая, что при переводе терминов и понятий, используемых Болеславским и Успенской, «ставил перед собой задачу использовать словарь Системы, привычный для современного профессионального читателя, то есть переводить с английского на “современный станиславский”», при этом приводя исходное английское слово и растолковывая варианты перевода.

Сами тексты существенно отличаются друг от друга. Если «Шесть уроков» Болеславского написаны и читаются как художественное произведение, как пьеса, построенная на постоянном творческом

взаимодействии и диалогах некоего «Я» или «Мистера Б» с его ученицей, получившей обобщенное наименование «Создание», то текст, относящийся к занятиям Успенской, весьма дидактичен, построен как некие указания, даваемые студийцам в ходе занятий в актерском классе. Если Успенская не выходит за пределы класса, то «Мистер Б» и «Создание» встречаются в самых разных местах – в домашней обстановке, в кафе, в учебном классе, в театре, собственно на сцене и даже в знаменитом, только что построенном на тот момент «Эмпайр-стейт-билдинг», за окнами которого открывается панорама Нью-Йорка. Успенская, используя восточные методики концентрации, дает своим ученикам конкретные задания на тренировку психотехники, образного самочувствия. Она словно строгий ментор муштрует своих учеников. Не таков герой Болеславского. Он, подобно героям Оскара Уайльда или Бернарда Шоу, ведет интеллектуальный поединок с «Созданием», а та, выполняя задания своего Учителя, иной раз поддевает его, иронизирует, строптивится. Они словно играют в театр или играют в жизнь, сочиняя пьесу постижения искусства театра. И в этом – великий урок Болеславского: учить театру с помощью самого театра, с помощью активизации творческого, созидательного, жизнестроительного начала.

С.Д. Черкасский заключает книгу своей научной работой «Система Станиславского: из России в Америку и обратно», где входит в рассуждения о самой сути принципов актерской педагогики. Прежде всего, инициатор публикации подчеркивает, что значение и эвристическая ценность идей великого «КС» состоит в том, что он впервые стал рассматривать актерское искусство, а следовательно и сам процесс обучения, не как приложение к некоей эстетической системе, но исходя из метафизики театра и человеческой природы. И это предопределило ее универсальный, общетеатральный смысл. Одним из ключевых положений системы Станиславского Черкасский считает его отношение к проблеме активизации аффективной (или эмоциональной) памяти, позволяющей вызывать на сцене определенное самочувствие актера, соответствующее представляемой им ситуации. При этом Черкасский подчеркивает, что проблема состояла в том, что актер не может каждый раз во время игры на сцене вызывать в памяти ситуацию, сходную с воспроизводимой, из своего личного опыта, так как восприятие и сам психофизический механизм от повторяемости притупляются. Соответственно, Станиславский приходит к пониманию, что актер должен вызывать в своей эмоциональной памяти не само событие,

а то физическое действие, которое он в тот момент совершает, что позволит правдиво репродуцировать данное состояние. В этом дуализме кроется «загадка» этюдной работы и развитие поискового направления в актерской педагогике и в актерском творчестве. С.Д. Черкасский вводит нас в атмосферу профессиональных споров и полемик, которые велись и ведутся вокруг Системы и ее дальнейшего развития. В этом контексте он позиционирует и уроки Болеславского, который, вопреки мнению, сложившемуся у российских последователей «КС»⁶, как выясняется, вполне удовлетворял требованиям Станиславского позднего периода. Об этом, хотя и косвенно, свидетельствует рассказанный эпизод со Стеллой Адлер, обучавшейся у Болеславского и показавшей затем самому Станиславскому, который признал, что в школе ей все объяснили правильно.

С.Д. Черкасский, говоря о «Шести уроках», подробно разбирает книгу Болеславского, анализируя ее форму, объем и структуру. Особое значение приобретает вопрос о длительности и этапах обучения. Но главное, что занимает переводчика и комментатора, это то, как строится действие этой «обучающей пьесы». Он обращается к характеристике места действия, характерам, именам действующих лиц, к природе конфликта, возникающего между учителем и ученицей.

В заключение исследователь ставит самый главный вопрос: в чем значение книги Болеславского для сегодняшней актерской педагогики и в чем перспективность и современность Системы Станиславского? Что касается книги Болеславского, то здесь С.Д. Черкасский убежден, что параллельно со своим учителем Болеславский приходит к пониманию целостного творческого самочувствия, независимо от того, начинать ли процесс с физического действия, с эмоциональной памяти или, например, с ритма. Вслед за учениками Болеславского он подчеркивает, что Болеславский большое значение придавал личности актера, призывая работать не с идеями и теориями, а с творческим лицом. Именно это стало залогом того, что среди учеников Болеславского были выдающиеся артисты. И это объясняется тем, что школа Болеславского строилась на базовых элементах Системы, открытых еще в 1910-е гг., которые были развиты и конкретизированы в более позднее время. И это доказывает, что ранний и поздний вариант Системы – это не противоположности, а целостность, которую и почувствовал и к которой пришел один из талантливейших учеников Станиславского – Ричард Болеславский.

Значение книги, подготовленной С.Д. Черкасским, состоит и в том, что в ней в концентрированной, творчески захватывающей форме говорится о самом главном в обучении профессии актера. Магия театра и творческого процесса становится действенной и содержательной там, где сам психофизический процесс преобразования человека образует главный сюжет, за которым мы и следим, затаив дыхание. Театру учить можно только театром! В этом истина, которую исповедует педагог и исследователь Сергей Дмитриевич Черкасский.

Александр Чепуров

- ¹ См: *Shevtsova Maria*. Rediscovering Stanislavsky. Cambridge University Press, 2020.
- ² См., например: *Кречетова Р.П.* Станиславский / Серия: Жизнь замечательных людей. М.: Молодая гвардия, 2013.
- ³ См: *Черкасский С.Д.* Валентин Смышляев – актер, режиссер, педагог. СПб.: СПГАТИ, 2004; *Демидов Н.В.* Искусство актера в его настоящем и будущем. Типы актера. СПб: РГИСИ, 2019; *Соловьева И.Н.* Первая студия. Второй МХАТ. Из практики театральных идей XX века. М.: НЛО, 2016.
- ⁴ *Boleslavsky Richard*. Acting. First Six Lessons. NY: Theatre Arts Books, 1994.
- ⁵ *Ouspenskaya Maria*. Notes on Acting with Maria Ouspenskaya // *American Repertory Theater Magazine*. 1954. Vol. 2. No 1. P.1–4; Vol. 2. No 2. P. 1–4; Vol. 2. No 3. P.1–4; 1955. Vol. 2. No 1. P. 1–4.
- ⁶ Например: *Гунтус С.В.* Актерский тренинг: гимнастика чувств. СПб.: Прайм-ЕВРОЗНАК, 2007; *Додин Л.А.* Путешествие без конца. СПб.: Балтийские сезоны, 2009.