Ричард Болеславский

Четвертый урок мастерства актера: Создание характера[51]

Я жду Создание у служебного входа. Она в труппе, работает над классической пьесой. И попросила меня приехать после репетиции, чтобы отвезти ее домой. Она хочет поговорить со мной о своей роли.

Долго ждать не приходится. Дверь открывается. Она поспешно выходит. Усталая, глаза блестят, прекрасные волосы растрепаны, на щеках румянец возбуждения.

Создание. Извините, я вас обманула. Я не могу поехать с вами. Я вообще не пойду домой. Мне нужно остаться и репетировать.

Я. Но я видел, что все актеры ушли. Вы собираетесь репетировать в одиночку?

Создание *(кивает печально)*. Угу …

Я. Есть проблемы?

Создание. Достаточно.

Я. Можно мне войти и посмотреть, как вы репетируете?

Создание. Спасибо. Я боялась попросить вас.

Я. Почему?

Создание *(поднимается на цыпочки и шепчет мне на ухо, ее глаза округляются от ужаса …)*. У меня все плохо, очень плохо.

Я. Предпочитаю слышать это, чем «приходите посмотреть – у меня все хорошо, очень хорошо».

Создание. Но у меня все плохо по вашей вине! В новой роли я сделала все, что вы мне сказали, и все равно я ужасна.

Я. Ладно, посмотрим.

Мы проходим мимо старого привратника, который сидит без пиджака и курит трубку. Он смотрит на меня глубоко посаженными темными глазами из-под густых бровей. Его чисто выбритое лицо непоколебимо. Он не впустит никого, одно его присутствие преграждает вход. Он играет роль. Он не просто сторож – он само олицетворение Франциско, Бернардо или Марцелла[52] на своем посту. Благородным жестом он останавливает нас.

Создание. Все в порядке, Па, этот господин со мной.

Старик молча кивает, теперь в его глазах – разрешение войти. Мне подумалось: «Нужно быть актером, чтобы существовать столь экономно и выразительно. Интересно, я угадал?»

Ричард Болеславский – Альсид.
«Брак поневоле» Мольера. МХТ, 1913

При входе на сцену я снимаю шляпу. Темно. В центре этой темноты светящимся ореолом выделяется одна электрическая лампа. Создание подает мне руку, помогает спуститься по лестнице и ведет между рядами партера.

С о з д а н и е. Пожалуйста, садитесь, ничего не говорите и не перебивайте. Позвольте мне сыграть всю сцену подряд, а затем скажете, что не так.

Она возвращается на сцену, а я остаюсь один в зале. По краям мерцают темные провалы лож, невидимые ряды стульев покрыты холстом, все внешние шумы приглушены. Густые тени причудливы. Тишина дрожит и живет. И я невольно откликаюсь на эту тишину. Мои нервы начинают вибрировать, их пронизывают токи ожидания и сочувствия, черная загадка пустой сцены так и манит. Особый покой нисходит на мое сознание, словно сам я уже перестаю существовать и душа кого-то другого оживает во мне вместо моей. Я теряю себя и оживаю в другом мире. В этом воображаемом мире я буду следить за событиями, участвовать в них. Мое сердце преисполнится снов наяву. Сладкий яд пустого театра, пустой сцены, на которой репетирует один единственный актер…

Появляется Создание. В руках у нее книга. Она пытается читать, но отвлекается. Очевидно, она кого-то ждет. Наверное, кого-то ей очень важного. Похоже, она дрожит. Оглядывается, словно спрашивает одобрения и совета у невидимого друга. Получает его, и я слышу ее слабый вздох.

Вдруг она видит кого-то вдалеке. Она застывает, быстро переводит дыхание. Должно быть, она напугана. Она делает вид, будто читает книгу, но ясно, что не различает ни единой буквы. Пока не произнесено ни слова. Я внимательно слежу за ней и шепчу про себя: «Молодец, молодец, теперь я готов к каждому твоему шепоту».

Создание прислушивается. Ее тело свободно, рука с книгой безвольно свисает вниз. Голова слегка наклонена в сторону, словно неосознанно помогая воображаемым словам входить в ее душу. Она кивает.

С о з д а н и е.

«Милый принц,
Ну, как здоровье ваше эти дни?»

В ее голосе теплая, искренняя привязанность и уважение. Она говорит как со старшим братом. А потом со страхом и трепетом ожидает воображаемый ответ. Он звучит только в ее ушах.

«...»*

Она на мгновение закрывает глаза.

«Принц! У меня подарки есть от вас.
Я их давно вам возвратить хотела,
Пожалуйста, возьмите их».

Что это? Похоже она говорит неправду. В ее голосе страх и ожидание. Она стоит, словно окаменев. Снова оглядывается, будто ища поддержку невидимого друга. Внезапно слышит воображаемый ответ.

«...»**

---

* Здесь и далее Болеславский приводит лишь слова Офелии, заменяя ответы партнера, воображаемые актрисой, многоточием. В настоящей публикации для удобства читателя реплики Гамлета приведены в сносках (*Шекспир У.* Гамлет. Акт III. Сцена 1. Пер. с англ. П. Гнедича):

Г а м л е т. Благодарю: здоров, здоров, здоров!

** Г а м л е т. Нет, нет,
Я ничего вам не дарил.

Она отпрянула, как от удара. Должно быть, это удар прямо в сердце. Книга падает, ее дрожащие пальцы сжимаются. Она пытается защититься.

«Дарили, принц, – дары сопровождая
Такою лаской, что они невольно
Мне делались еще ценней. Теперь
Их аромат исчез. Возьмите. Мне
Подарки не нужны, коль нет любви…»

Ее голос срывается, затем внезапно – свободно и решительно – возвышается в защиту оскорбленной гордости и любви.

«Возьмите их».

Кажется, что она становится чуть выше. Это результат согласованности работы мышц и эмоций; первый признак обученной актрисы – чем сильнее эмоция, тем больше свободы в голосе, тем больше свободы мышц.

«…»*

«Принц!»

В ее хрупком теле есть почти мужская сила.

«…»**

«Что, ваше высочество, желаете сказать?»

Страх забыт, теперь она говорит на равных. Она перестает оглядываться в поисках помощи или подтверждения своих действий. Не дожидаясь ответа, она бросает слова в пустое пространство.

«…»***

«Разве не лучшее, принц, сообщество для красоты – невинность?»

«…»****

---

* Гамлет. Ха-ха: вы честны?

** Гамлет. Вы прекрасны?

*** Гамлет. А то, что если вы честны и прекрасны, то девичья честь и красота не должны уживаться рядом.

**** Гамлет. Да, правда. Но власть красоты скорее развратит невинность, чем невинность сохранит красу во всей ее чистоте. Прежде еще сомневались в этом – теперь это истина. Я когда-то любил вас…

Ее лицо неожиданно меняется. Боль, нежность, печаль, обожание – все в ее глазах и на ее дрожащих губах. Я понимаю: ее противник – это ее любимый. Следующая реплика шепотом, словно стон ветра.

«Да, принц, – вы заставляли меня этому верить».

«...»*

И еще тише и печальнее.

«Тем более я была обманута».

«...»**

Наступает долгое молчание. Она воспринимает неслышные мне слова гнева, досады, обвинения, слова, которые почти сбивают с ног и напоминают ей о том, кого в своем искреннем порыве она забыла, но кто имеет над ней власть, и кто приказал, что именно ей дóлжно делать. Теперь она вспомнила о нем. Она в отчаянии, ведь она послушная дочь – инструмент в руках отца. Внезапно она вздрагивает. Она слышит неизбежный вопрос, вопрос, вскрывающий все правду.

«...»***

И в ответ – опять ее ложь, мучительная ложь.

«Дома, принц».

«...»****

Ужас охватывает ее; безысходность прорывается рыданием и все ее существо словно стонет: «О, что я наделала?» Затем мольба к Нему, единственному, кто может помочь сейчас.

---

* Гамлет. А вам не следовало верить. Добродетель нельзя привить к старому дереву: все оно будет отзывать прежним. Я вас не любил...

** Гамлет. Иди в монастырь! Зачем тебе плодить грешников? Я сам довольно честный человек, а и я мог бы себя упрекнуть в таких вещах, что лучше было бы моей матери не родить меня. Я очень горд, мстителен, честолюбив. Я способен совершить столько преступлений, что недостало бы мыслей их придумать, воображения их представить, времени совершить. И зачем таким людям, как я, пресмыкаться между небом и землей? Все мы поголовно негодяи. Не верь никому из нас, иди своим путем – в монастырь.

*** Гамлет. Где твой отец?

**** Гамлет. Пусть он сидит там на запоре и разыгрывает шута у себя дома. Прощай!

«О Боже, помоги ему!»

«…»*

«Силы небесные, исцелите его!»

Но и небо, и земля молчат. Единственный гром – это голос того, кому она доверяла и кого любила.

«…»**

Его слова подобны жалящим скорпионам. В них нет ни понимания, ни нежности, ни милосердия. Ненависть, обвинение, осуждение. Конец света. Потому что мир для всех нас – в том, кого мы любим. С его уходом исчезает весь мир. Исчезает мир – исчезаем и мы. И потому можно быть спокойным, пустым, не обращать внимания ни на что на свете, даже на тех, кто минуту назад был столь важен и могущественен. Она так одинока! Я вижу это по ее поникшему телу, по широко открытым глазам. Будь теперь за спиной хоть целая армия отцов – она одна. И только себе самой она скажет душераздирающие слова, последние слова в здравом уме; в них – отчаянная попытка постичь все, что произошло секунду назад. Это невероятно больно. Словно душа расстается с телом. Отдельные слова теснятся, налезают друг на друга в спешке быстрорастущего ритма. Голос глух. Слезы не льются с этим последним прости; весь монолог – словно камни, падающие вниз, вниз в бездонную пропасть.

«Великий ум погиб! Принц, рыцарь, дивный
Оратор, цвет, надежда государства,

---

* Гамлет. Если ты выйдешь замуж, вот я какое дам тебе проклятие вместо свадебного подарка: будь ты чиста как лед, бела как снег – ты не избегнешь клеветы. Иди в монастырь. Прощай! Да если уж так нужно будет тебе выйти замуж, выйди за дурака: умные люди знают слишком хорошо, каких чудищ вы из них делаете. Иди в монастырь! Скорее! Прощай!

** Гамлет. Наслышался я много о ваших притираньях. Бог вам дал одно лицо, а вы делаете себе другое. Вы пляшете, гримасничаете, кривляетесь, вышучиваете божьих созданий, называете наивностью ваше распутство. Продолжайте, а с меня довольно! Это меня свело с ума. Я говорю: у нас браков больше не будет. Кто обвенчан – пусть живут, – кроме одного. Остальные – пусть останутся как они есть. Иди в монастырь! (*Уходит).*

Образчик мод, предмет всех подражаний –
Погибло все! И мне, несчастной, мне,
Отверженной и сладость всю познавшей
Его горячих клятв, – мне суждено
Теперь великий этот светлый ум
Увидеть помутившимся, разбитой –
Гармонию возвышенной души.
Чудесный цвет, безумьем искаженный!
О горе; что мне довелось в былые
Дни наблюдать и что теперь я вижу!»[53]

Измученная, она опускается на колени, глядя в черноту пустого зала прямо на меня, ничего не видя и не замечая. Наступающее безумие станет неизбежным и неотвратимым помрачением ее души, потерявшей весь свой мир, свою вселенную...

Конец сцены.

Создание переключается, вскакивает с полу, потирает виски и встряхивает свои золотистые волосы руками. Потом резко разворачивается и говорит бодро.

С о з д а н и е. Ну, это лучшее, на что я способна, и, как сказал Гордон Крэг, «очень плохо, если чье-то лучшее – так плохо»[54].

Она хихикает. Еще один признак обученного актера. Неважно, насколько глубоки были эмоции на сцене, с возвращением его к собственной жизни они исчезают и легко отбрасываются.

Я. Спускайтесь сюда.

Она перепрыгивает через рампу, подбегает к креслу рядом со мной и садится, поджав под себя ноги.

Я. Что вам говорят?

С о з д а н и е *(отвечает не сразу).* Говорят, что я перебарщиваю... Что «рву страсти в клочья». Что мне никто не поверит. Что это не актерская игра, а болезненное самовнушение, что я разрушу себя и свое здоровье. Что при такой игре ничего не остается для воображения публики, что публику смущает столь полная искренность. Как будто кто-то внезапно появился обнаженным посреди наряженной толпы. Этого достаточно или нет?

Я. Не только достаточно, но и справедливо, моя дорогая.

С о з д а н и е. *Et tu, Brute*?[55] Вы невозможны. Я сделала все, как вы меня учили ...

Я. И сделали это хорошо, надо сказать.

С о з д а н и е. Тогда я не понимаю; вы противоречите…

Я. Вовсе нет. Вы добросовестно сделали все, чему я вас учил. И пока я горжусь вами. Пока. Теперь вы должны сделать следующий шаг. Ведь когда вам говорят, что вы похожи на обнаженного человека в разодетой толпе, то это не преувеличение. Вы, действительно, похожи. Я не против, потому что знаю, к чему все это идет, – но публика будет против. Они имеют право смотреть законченную работу.

С о з д а н и е. Значит будет еще больше учебы, еще больше упражнений?

Я. Безусловно.

С о з д а н и е. Я сдаюсь… Но продолжайте.

Я. А вы не сдавайтесь. Если я не скажу вам то, что собираюсь сказать сейчас, вы сами откроете это. Просто на это может уйти несколько лет, а может и больше. Но 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.

С о з д а н и е. Бесконечно?

Я. Бесконечно и настойчиво. Именно в этом разница между художником и сапожником. Когда сапожник сделал пару сапог, работа закончена и он забывает о них. Когда заканчивает работу художник, она не закончена. Это просто еще один шаг. И все ступеньки сцеплены воедино, словно «ласточкиным хвостом».

С о з д а н и е. Вы ужасающе логичны! – прямо как старый математик: раз, два, три, четыре. Отвратительно. Никакого искусства, только ремесло. Старый столяр, производитель шкафов [*cabinet maker*][56] – вот вы кто.

Я. Вы имеете в виду – производитель эмоций [*emotion maker*][57]? Спасибо за комплимент. А не хотите ли, чтоб я сейчас превратился в портниху [*dress maker*] и приодел ваши эмоции? Потому что, как мы оба согласны – и я, и ваш режиссер – ваши эмоции, к сожалению, совершенно обнажены.

С о з д а н и е *(смеется от души и вызывающе).* А я не против.

Я. Но я против. Не хочу, чтобы сказали, что мои псевдо-моралите безнравственны. Может быть, аморальны, но не имморальны[58].

С о з д а н и е *(все еще смеясь).* Никогда бы о таком не подумала. Хорошо, пожалуйста, оденьте меня. Я обнажена – уши, нос, глаза, эмоции, вся-вся.

Я. Если позволите, я позабочусь только об эмоциях. И начну с похвалы. Я оценил все, что вы сделали, выстраивая свою роль, – ваш самоконтроль, концентрацию внимания, выбор и ясность эмоций, энергию их воплощения. Все это было великолепно. Я горжусь вами. Не хватало одного...

Создание. Чего же?

Я. Создания характера [*Characterization*].

Создание. О, так это просто. Когда я надену костюм и сделаю грим...

Я. Ничего не произойдет, поверьте..

Создание. Не говорите так. Когда я полностью загримирована и одета, я сразу чувствую себя человеком, которого предстоит сыграть. Тогда я уже другая. Я никогда не беспокоюсь о характере.

Мне приходится использовать сильнодействующее средство, чтобы она перестала важничать и упорствовать в своих заблуждениях. Я лезу в карман за небольшой старой книжкой и открываю ее первую страницу.

Я. Прочтите это.

Создание. Одна из ваших уловок?

Я *(закуривая)*. Прочтите-прочтите.

Создание *(читает)*. «Актер: Трактат об искусстве игры. Лондон. Отпечатано для Р. Гриффитса в Дунсиаде при церковном дворе Святого Павла. MDCCL»[59].

Я *(переворачивая несколько страниц)*. Обратите внимание на дату – MDCCL, т. е. год 1750-й. Почти двести лет тому назад, это должно вас впечатлить. А теперь читайте здесь.

Создание *(с трудом читает старинные буквы и орфографию)*. «Актер, которому предстоит выразить определенную страсть и ее последствия, если только он хочет сыграть персонажа правдиво, не только должен присвоить себе чувства, которые эта страсть вызывает в большинстве из рода человеческого, но должен придать этой страсти конкретную форму...»

Я *(перебивая)*. А теперь читайте громче и запоминайте...

Создание *(так и делает)*. «...конкретную форму, в которой она проявилась бы в груди того самого человека, портрет которого он нам представляет»[60].

Пауза. Милое Создание медленно поднимает свои прекрасные глаза, достает сигарету, закуривает от моей зажигалки, затягивается и резко выдыхает. Я знаю, что теперь она будет слушать.

С о з д а н и е. Ну, и что он имеет в виду, этот двухсотлетний аноним?

Я *(не без легкого торжества)*. Что прежде, чем надеть платье и загримироваться, вы должны овладеть навыками создания характера.

С о з д а н и е *(берет меня под руку и говорит ласково)*. Скажите же мне, как? Если у вас кончились сигареты, я угощу.

На нее нельзя сердиться.

Я *(рассказывая как давно забытую сказку)*. Все дело в том, дитя мое, что каждый раз, когда актер выходит на сцену, он создает жизнь человеческой души [*human soul's life*], создает в полном объеме. Эта душа должна быть в конкретном, видимом воплощении – физическом, эмоциональном, интеллектуальном. Кроме того, она должна быть уникальной, единственной. Должна быть именно *эта* душа – та самая, о которой думал автор, о которой говорил вам режиссер, та, которую вы извлекли из глубин самой себя. Никакая другая кроме этой.

И действующее лицо, обладающее этой сотворенной душой, уникально и отличается от всех остальных. Это Гамлет и никто другой. Это Офелия и никто другая. Они люди, это правда, но на этом сходство заканчивается. Мы все люди, у всех по паре рук и ног, и носы наши расположены в одинаковом месте. Тем не менее, как на дубе нет двух одинаковых листьев, так нет двух одинаковых людей. И когда актер создает человеческую душу в виде персонажа, он должен следовать тому же мудрому правилу Природы и сделать эту душу уникальной и неповторимой.

С о з д а н и е (*защищаясь*). Но разве я не сделала именно так?

Я. Нет. Вы сыграли *вообще*. Из своего тела, разума и эмоций вы создали некий образ молодой девушки вообще. Искренний, убедительный, сильный, но абстрактно-отвлеченный. Это может быть и Лиза, и Мэри, и Анна, но это не Офелия. Было тело молоденькой девушки, но не фигура конкретной Офелии. И способ мышления принадлежал девушке вообще, а не конкретной Офелии. Это было…

С о з д а н и е. … всё не так. Что же мне теперь делать?

Я. Не отчаивайтесь. Вы преодолели проблемы и посложнее, эта сравнительно легче.

С о з д а н и е *(с радостью)*. Хорошо. И какое должно быть тело у Офелии?

Я. Откуда я знаю. Скажите мне сами[61]. Кем она была?

С о з д а н и е. Дочерью придворного.

Я. И что это означает?

С о з д а н и е. Хорошо воспитана, полна самообладания, обеспечена, много ест...

Я. Вот этим последним особо не увлекайтесь. Лучше не забывайте об исторических реалиях. Ее фигура отмечена печатью избранности, властностью и достоинством, она рождена представлять лучших из лучших. Обратите внимание на положение вашей головы – и отправляйтесь в музеи или полистайте книги. Посмотрите на Ван Дейка, посмотрите на Рейнольдса. Да, на сцене ваши руки и кисти были свободны и естественны, но я сразу мог сказать, что этими руками играют в теннис, водят машину, а когда надо, то приготовят вкуснейший стейк. – Изучайте руки Боттичелли, Леонардо, Рафаэля. А ваша походка – сейчас она почти мужская...

С о з д а н и е. Но ведь картины не ходят.

Я. Если уж вам нужно воочию все-все увидеть – идите и посмотрите на процессию монахинь в пасхальную ночь.

С о з д а н и е. Поняла. Но как все это воспринять и включить в роль?

Я. Очень просто. Пристально изучая и делая это своим. Постигая характе́рные черты. Изучайте *разные* руки. Постигайте их слабость, их цветочную нежность. Их утонченность, разнообразие. Вы же можете контролировать ваши мышцы. Сложите сейчас вашу кисть лодочкой. Видите, насколько у́же она стала? Два дня практики, и вы даже не будете задумываться об этом, а кисть, когда понадобится, будет сама принимать нужное положение[62]. И когда вы такой рукой схватитесь за сердце, это будет совсем иной жест по сравнению с тем, что я только что видел. Это будет рука Офелии, в страхе сжимающей сердце, а не просто рука мисс Такой-то, хватающаяся за грудь.

С о з д а н и е. Должна ли я изучать и присваивать какую-то одну картину или могу использовать разные?

Я. Не только разные картины, но и всех людей вокруг вас, целиком или частично. Вы может позаимствовать голову у Боттичелли, посадку корпуса у Ван Дейка, взять руки своей сестры, а запястья – у Ангны Энтерс[63] (не танцовщицы, а просто человека). Даже облака, гонимые ветром, могут подсказать походку вашего персонажа. И все это составит единое существо – точно так же, как таблоид дает составной портрет человека или отчет о событии из дюжины разных фотографий.

С о з д а н и е. И когда нужно заниматься всем этим?

Я. Как правило, в последние два-три дня репетиций, как раз на той стадии, на которой вы сейчас. Не раньше, чем вы хорошо освоитесь в роли и хорошо поймете ее структуру. Но бывают исключения. Некоторые актеры предпочитают начинать с физического воплощения характера. Это просто сложнее, вот и все. И результат не столь тонок, отбор элементов не столь продуман, каким он мог бы быть, если начинать с разработки внутренней линии роли. Это как покупать платье без примерки[64].

С о з д а н и е. Но как сделать, чтобы ваша собственная природа приняла все наблюдения и подробности? Как гармонично сочетать их? Что делать, чтобы они слились в одном живом и убедительном персонаже?

Я. Разрешите ответить вопросом на вопрос. А как вы приобрели хорошие манеры? Как научились есть ножом и вилкой, сидеть прямо, держать руки в покое? Как прошлой зимой вы приспособились к коротким юбкам, а этой зимой к длинным? Откуда вы знаете, как ходить по полю для гольфа так, а по танцполу – иначе? Как научились использовать голос в комнате одним способом, а в такси – другим? Все эти и сотни других нюансов поведения и делают вас вами, создают вашу физическую индивидуальность. Чтобы овладеть всем этим, вы черпали примеры из жизни, которая вас окружает. Я предлагаю делать то же самое, но профессионально. А именно, посредством интенсивной практики систематически изучать и усваивать все элементы, которые сделают вас в роли конкретной и уникальной физической индивидуальностью.

С о з д а н и е. Вот поэтому в самом начале наших бесед вы сказали, что я должна полностью контролировать каждый мускул своего тела? Чтобы я могла быстро схватывать и запоминать?

Я. Верно сказано: «быстро схватывать и запоминать»! Ведь на приобретение хороших манер у вас есть вся жизнь, а на создание физической стороны роли – лишь считанные дни.

С о з д а н и е. А как насчет мыслительной стороны?

Я. Характер мышления в роли – это во многом вопрос ритма. Я бы сказал, ритма мысли. Он связан не столько с вашим персонажем, сколько с создателем этого персонажа, с автором пьесы.

С о з д а н и е. Вы хотите сказать, что Офелия не должна думать?

Я. Нет, я бы не стал говорить так резко, я бы сказал, что Шекспир уже все за нее подумал. Характер работы его ума – вот что вы должны

передать, играя Офелию или, если уж на то пошло, любого шекспировского персонажа. То же самое относится ко всем авторам, ведь у каждого свой тип мышления[65].

С о з д а н и е. Никогда об этом не думала. Я всегда старалась думать так, как думает персонаж, по крайней мере как я себе это представляла.

Я. Это ошибка, которую совершает почти каждый актер. Кроме гениев, им то это хорошо известно. Главное оружие автора – его разум, его мышление. Их качество, скорость, живость, глубина, блеск. Именно это важно, независимо от того, пишет ли автор слова Калибана, Жанны д'Арк или Освальда. Дурак хорошего автора не глупее своего создателя, а пророк – не мудрее того, кто сочинил его речи. Помните «Ромео и Джульетту»? Леди Капулетти говорит о Джульетте: «Ей нет еще четырнадцати лет»[66]. А через несколько страниц говорит сама Джульетта:

> «Мне не подвластно то, чем я владею.
> Моя любовь без дна, а доброта —
> Как ширь морская. Чем я больше трачу,
> Тем становлюсь безбрежней и богаче»[67].

Так мог бы говорить Конфуций, или Будда, или св. Франциск Ассизский. И если вы попытаетесь сыграть роль Джульетты, представляя ее мышление как мышление четырнадцатилетней девочки, то зайдете в тупик. Если попытаетесь играть ее старше – разрушите театральное построение гениального Шекспира. Попытаетесь всё объяснить ранней зрелостью итальянских женщин, мудростью Ренессанса и т. д. и т. п. – запутаетесь в археологии и в истории и потеряете вдохновение. Все, что надо сделать, – это ухватить характер шекспировского мышления и следовать именно ему.

С о з д а н и е. И как бы вы его охарактеризовали?

Я. Ум молниеносной скорости. Сосредоточенный, властный даже в моменты сомнений. Спонтанный – его первая мысль всегда решающая. Прямой и откровенный. Не поймите меня неправильно, я не пытаюсь описать или объяснить ум Шекспира. Словами его не описать. Все, что я пытаюсь сделать, это сказать, что какого бы героя Шекспира вы ни играли, его ум (не ваш, а вашего персонажа!) должен проявлять эти качества. Вам не обязательно думать, как Шекспир, но внешние проявления и качество мышления должны быть как у него. Это как изображать акробата.

Вам не обязательно уметь стоять на голове, но все движения вашего тела должны убеждать, что вы можете сделать сальто, когда захотите.

С о з д а н и е. А если мне придется играть в пьесах Бернарда Шоу – вы скажете то же самое?

Я. Конечно. В случае с Шоу даже еще более. Его крестьяне, клерки и девушки думают словно ученые, его святые, короли и епископы – как лунатики или монстры. Воплощение персонажа Шоу будет неполно без проникновения в характер его собственного мышления, связанного с привычкой к бесконечным нападкам и обороне, постоянному провоцированию споров, вне зависимости от того, прав он или нет.

С о з д а н и е. В общем, без ирландского духа.

Я. Вот именно. Вы это объяснили много лучше, чем я.

С о з д а н и е. Спасибо. Но как все это практически применить к роли?

Я. Как я уже говорил, все дело в ритме – в организации энергии, с которой вы произносите авторский текст. Изучив его и долго репетируя, вы должны постичь, как движутся мысли автора. Они должны волновать вас. Вы должны их любить. Их ритм должен заражать вас. Попытайтесь понять автора. Об остальном позаботятся ваши обученность и природа.

С о з д а н и е. И те же правила создания характера можно применить к эмоциям персонажа, к созданию эмоциональной стороны роли?

Я. О нет! Эмоции персонажа – это единственная сфера, где автор должен быть внимательным к требованиям актера и даже корректировать свой текст под актерское исполнение. Или актер имеет право приспосабливать авторский текст для лучшего выявления эмоциональной линии роли.

С о з д а н и е. Не говорите это вслух. Авторы убьют вас.

Я. Умные – нет. Эмоции, чувства – это дыхание Бога в роли. Через эмоции персонажи автора оживают и обретают энергию. Чтобы это происходило как можно более гармонично, умный автор сделает всё, что только не нарушит замысел самой пьесы. Гилберт Эмери рассказывал мне, что выбросил две с половиной страницы из своей пьесы «Пятно» в большой сцене между Энн Хардинг и Томом Пауэрсом[68]. Он сделал это потому, что Энн Хардинг могла дойти до слез – своих, да и зрительских – просто молча слушая партнера, а не отвечая на каждую реплику Пауэрса своей репликой той же длины. Эмери мудро выбрал между эмоциями актрисы и своим текстом. А Клеменс Дейн разрешила

мне вырезать из «Гранита» все слова, необязательные для сценического представления[69]. Нет, авторы меня не убьют. Они знают, что вы, я, да и все мы работаем в театре на них.

С о з д а н и е. Но эмоции должны соответствовать создаваемому характеру так же точно, как тело и разум. Как правильно добиваться этого?

Я. Когда вы овладели основными эмоциями роли, как вы уже сделали для вашей Офелии, когда вы знаете, в какой момент и почему вы гневаетесь, молите, грустите, радуетесь или приходите в отчаяние – все чего бы не потребовала пьеса, – когда вам все это ясно, тогда настает момент поиска фундаментального качества: свободы выражения эмоций. Абсолютной, ничем не ограниченной свободы и легкости. Эта свобода и будет создавать характер эмоций [*characterization of the emotion*], доступных вам. Когда внутренняя структура роли хорошо подготовлена и выстроена, когда вы в совершенстве овладели внешним обликом персонажа, когда мысли персонажа возникают в полном соответствии со способом мышления автора, – понаблюдайте на репетициях, в какие моменты ваши эмоции возгораются с трудом. Найдите причину этого. Их может быть множество: не разработаны основные ощущения, не ясно действие. Может сказаться физическое неудобство, или вас беспокоят слова роли – их количество или качество, или сковывает неосвоенное движение, или не хватает средств выражения. Найдите мешающую вам причину и устраните ее. Давайте разберем на примере. В какой сцене Офелии вы менее всего уверены?

С о з д а н и е. Третий акт, сцена спектакля – «Мышеловка».

Я. Хорошо. Какое у вас там действие?

С о з д а н и е. Быть оскорбленной.

Я. Неправильно. Сохранить свое достоинство! Офелия – дочь придворного. Принц царствующего дома публично отпускает неподобающие реплики в ее адрес. Он хозяин ее жизни, тем более что она его любит. Он может делать все, что пожелает. Но даже если ему будет угодно убить ее, она умрет с достоинством, приличествующим ее сану. Ваше главное действие – не сломаться, не выказать слабость, не показать всем свои сокровенные чувства. Не забывайте, весь двор смотрит на Офелию. Включите все это в свое действие. Сможете? Откликается это в душе?

С о з д а н и е. Да.

Я. Все остальное в порядке? Вам удобно сидеть? Слова помните? Достаточно ли сил, чтобы мыслить с шекспировской смелостью?

С о з д а н и е. Да, да. Все есть. Позвольте мне попробовать.

Внезапно за нашей спиной раздается голос. Немолодой, чуть надтреснутый, но поставленный и богатый голос, слегка дрожащий от ожидания чего-то значительного, решающего, он звучит лишь вполсилы.

«Офелия, позвольте лечь возле вас?...»

Я оборачиваюсь. За нами стоит старый привратник.

С о з д а н и е *(холодна как замерзшее море, спокойна и ужасна в своей непреклонности).*

«Нет, ваше высочество».

П р и в р а т н и к (*все еще напряжен от ожидания, но чувствуется, что он полон сожаления и горечи к любимой).*

«То есть прилечь головой вам на колени?».

С о з д а н и е *(словно говоря: ты мой хозяин, ты в своем праве).*

«Да, принц».

П р и в р а т н и к *(в голосе боль от того, что надо поддерживать надетую личину безумия и, чтобы убедить других, – ранить ту единственную, кого любит).*

«А вы подумали, что я хотел сказать неприличность?»

С о з д а н и е *(это апофеоз достоинства: если мне придется умереть, я ни о чем не буду думать, милорд).*

«Право, принц, я ничего не подумала»[70.]

Еще несколько реплик, и сцена окончена. Быстро, потрясающе, напряженно. Абсолютно точно[71]*. Создание соскакивает с кресла и кружится по проходу.*

С о з д а н и е. Поняла, теперь поняла! Это так просто. Мне стало легче, чем когда-либо прежде. Ничего особенного.

П р и в р а т н и к *(его печальные старые глаза светлеют, когда смотрят на нее).* Ничего особенного, мисс, если вы знаете как...

С о з д а н и е. О, Па, вы были прекрасны. Откуда вы знаете все реплики?

П р и в р а т н и к. За последние сорок лет я сыграл со всеми самыми крупными актерами. Я сыграл почти все роли во всех знаменитых пьесах. Я изучил их все, я много работал. Но у меня не было времени

совершенствоваться или думать обо всем том, что рассказал вам этот джентльмен. Теперь, когда у меня есть время подумать и я погружаюсь в прошлое, я понимаю свои ошибки, их причины и как их исправить. Но исправлять-то теперь нечего – я просто стараюсь плотнее закрывать эти двери, вот и все. И когда я вижу, как молодые актеры стараются изо всех сил, я всегда думаю... О, если бы молодость знала, если бы старость могла[72], как чудесен был бы мир... Мне понравилась ваша беседа, сэр. Все правильно, совершенно правильно.

Я. Для меня большая честь, сэр.

П р и в р а т н и к. А теперь, прошу прощения, но не могли бы вы проследовать на выход, сэр. Пришло время репетиции. *(Он завершает с лукавой мечтательной улыбкой, которая словно стирает морщинки с его старого лица.)*

> «К нам приехали актеры, ваше высочество.
> <...>.
> Самые лучшие актеры в мире!»[73]

[1] К началу работы в Голливуде Болеславский имел уже серьезный опыт работы в немом кино. В России он снял пять фильмов (и играл еще в десяти). В Польше – два фильма, один из них, «Чудо над Вислой» (1921), стал классикой польского кинематографа. В Германии – играл одну из главных ролей и ставил массовые сцены в фильме «Возлюби ближнего своего» («Заклейменные», *Die Gezeichneten*, 1922) датского режиссера Карла Дрейера, будущего создателя легендарного фильма «Страсти Жанны д'Арк». Список фильмов Болеславского до 1923 г., см.: *Черкасский С.Д.* Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг. История. Теория. Практика. СПб: РГИСИ, 2016. С. 318–325, 756–758.

[2] В 1933 г. князь Феликс Юсупов и его жена Ирина, выведенные в фильме под именами князя Павла Чегодаева и принцессы Наташи, выиграли иск против *Metro-Goldwyn-Mayer* по делу о распространении порочащих сведений и клевете (в фильме принцесса Наташа была изнасилована Распутиным и стала его любовницей). Кинокомпания

была вынуждена уплатить за моральный ущерб и вырезать оскорбительные истцам сцены. Результатом этого судебного дела стала практика включения в титры всех фильмов типовой фразы отказа от ответственности (disclaimer): «Все имена и события в произведении вымышлены, любые совпадения с реальными людьми и событиями чистая случайность».

[3] Подробнее о работе Болеславского в Голливуде и список фильмов Болеславского, поставленных им на голливудских студиях *Pathé Exchange*, *RKO-Radio, Columbia, Metro-Goldwyn-Mayer, Twentieth Century, Selznick-International,* см.: *Черкасский С.Д.* Указ. соч. С. 318–325, 756–758.

[4] Первым в истории полнометражным фильмом с синхронной речевой фонограммой стал музыкальный фильм «Певец джаза». Кроме музыкальных номеров популярного Эла Джолсона в нем присутствовали короткие реплики. 6 октября 1927 года – день премьеры «Певца джаза» – принято считать днем рождения звукового кино

[5] Слово *talkies* (звуковые фильмы, от слова talk – говорить) возникло в конце 1920-х– начале 1930-х, в пору рождения звукового кино для противопоставления *movies* (немое кино, буквально – движущееся изображение, от слова move – двигаться). Впоследствии слово *movies* распространилось на все виды фильмов. В тексте Третьего урока Болеславский использует слово *talkies*.

[6] Richard Boleslavsky, the Soldier-Director // *Cue. The Weekly Magazine of Stage and Screen*. 1935. 25 May. Vol. III. № 30.

[7] См. С. 462 настоящей публикации.

[8] *Boleslavsky R.* Letter to Gordon Craig [Culver City, California, spring 1929] // *Pamietnik Teatralny* [Warsaw, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk]. 1983. № 3 (127). S. 442.

[9] См.: *Болеславский Р.* Второй урок мастерства актера // *Вопросы театра.* Proscaenium. 2021. № 1–2. С. 479.

[10] Напомним, изначально Станиславский вслед за Рибо использовал термин *аффективная память*, но с конца 1920-х в связи с гонением на «буржуазную» психологию вынужден был отказаться от этого названия и стал пользоваться термином *эмоциональная память.* Болеславский использует понятия *эмоциональная* и *аффективная* как синонимы. В Методе Страсберга и современном англоязычном театре используют лишь термин *эмоциональная память*.

[11] Гарольд Клёрман (Harold Clurman, 1901–1980) – американский режиссер и театральный педагог, основатель (совместно с Ли Страсбергом и

Черил Кроуфорд) *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 о театре.

[12] См.: *Roberts J.W.* Richard Boleslavsky: His Life and Work in the Theatre. Michigan: UMI Research Press, 1981. P. 165.

[13] *Boleslavsky R.* Lectures at the American Laboratory Theater // *Boleslavsky R.* Acting: The First Six Lessons: Documents from the American Laboratory Theatre. Routledge, 2010. P. 121–179.

[14] Стелла Адлер (Stella Adler, 1901–1992) – американская актриса и театральный педагог, играла в *Laboratory Theatre* (1925–1927), в *Group Theatre* (1931–1940) и на Бродвее, в 1934 г. брала уроки у К.С. Станиславского в Париже. Наравне с Ли Страсбергом и Сэнфордом Майснером стала важнейшей проводницей идей Станиславского в Америке.

[15] *Boleslavsky R.* Lectures at the American Laboratory Theater // *Boleslavsky R.* Acting: The First Six Lessons: Documents… P. 150.

[16] См.: *Болеславский Р.* Второй урок мастерства актера // *Вопросы театра.* Proscaenium. 2021. № 1–2. С. 449, 484.

[17] *Boleslavsky R*. Fundamentals of Acting // *Theatre Arts Monthly.* 1927. Vol. 11. No. 2. P. 128.

[18] Ibidem. P. 129.

[19] *Roberts J.W*. Op. cit. P. 171.

[20] Ibidem. P. 171.

[21] Ibidem. P. 166.

[22] Ibidem. P. 167.

[23] *Черкасский С.Д.* Аффективная память в творчестве актера: Рибо – Станиславский – Страсберг // *Вопросы театра*. Proscaenium. 2013. № 1–2. С. 256–274. *Черкасский С.Д.* Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг. С. 505–535.

[24] *Станиславский К.С.* [Письмо] Э. Хэпгуд [11 января 1937 г. Барвиха] // *Станиславский К.С.* Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство, 1999. Т. 9. С. 665.

[25] См.: *Черкасский С.Д.* Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг. С. 521.

[26] *Fergusson F.* The Human Image in Dramatic Literature. Garden City, New York, 1957. P.110–111.

[27] *Nelson R.* Interview. 1976. 2 Jan. Cit. at: *Roberts J.W.* Op. cit. P. 235.

[28] Ibidem.

[29] *Roberts J.W.* Op. cit. P. 167.

[30] Третья статья Р. Болеславского из тех, что потом составят книгу «Мастерство актера: Шесть первых уроков», называлась «Третий урок мастерства актера: псевдо-моралите» (*Boleslavsky R.* A Third Lesson in Acting: A Pseudo-Morality // *Theatre Arts Monthly*. 1931. Vol. 15. № 7. P. 608–612). В книге она получила название «Третий урок: Драматическое действие» (The Third Lesson: Dramatic Action).

[31] См. *комментарий 5* настоящей публикации.

[32] Здесь игра с однокоренными словами: Болеславский употребляет слово *talks* (беседы) после того, как только что дважды употребил слово *talkies* (звуковые фильмы).

[33] Все художественные примеры или цитаты в статьях Болеславского, даже не расшифрованные им самим, имеют точную привязку к реальности. Поэтому надо полагать, что и Артур Коллинз (даты жизни согласно тексту Болеславского с 1866–67 по 1902 гг.) – не художественный вымысел, а реально существовавший скульптор. Однако поиски информации о нем не привели к однозначному результату. Скудные сведения о художнике *Arthur George Washington Collins* (1866, Бостон – дата смерти не известна; обучался в Париже, выставлялся в *Boston Art Club*, его картины одно время находился в *Fuller Craft Museum* – информация получена автором комментариев от ряда американских музеев и аукционных домов) в силу своей неполноты не позволяют однозначно судить, о нем ли написано в «Шести уроках». Таким образом, подробности жизни и творчества Артура Колинза, упомянутого Болеславским, еще предстоит отыскать.

[34] Сара Сиддонс (Sarah Siddons, 1755–1831) – британская актриса, которую называли «воплощением трагедии»; ее самая известная роль – Леди Макбет, которую она играла с 1785 г. в течение более тридцать лет.

[35] *Шекспир У.* Макбет. Действие V. Сцена 1. Пер. с англ. Б. Пастернака.

[36] Дэвид Гаррик (David Garrick, 1717–1779) – английский актер, драматург, директор театра *Drury Lane*. Шекспировский Ричард III стал ролью, положившей начало его карьеры.

[37] *Шекспир У.* Ричард III. Акт V. Сцена 4. Пер. с англ. Мих. Донского.

[38] Джозеф Джефферсон (Joseph Jefferson, 1829–1905) – американский актер, дарованию которого было свойственно и комедийное, и трагедийное начало. В роли Рипа Ван Винкля (постановка по новелле В. Ирвинга) утвердил на американской сцене тип национального героя, выходца из народа.

Эдвин Бут (Edwin Thomas Booth, 1833–1893) – американский актер шекспировского репертуара, один из величайших исполнителей Гамлета XIX столетия; гастролировал по США и главным европейским столицам, в 1869 г. основал театр Бута в Нью-Йорке.

Эллен Терри (Alice Ellen Terry, 1847–1928) – английская актриса, крупнейшая исполнительница женских ролей в пьесах Шекспира, многолетний сценический партнер Генри Ирвинга (1838–1905), мать Э.Г. Крэга.

[39] Томмазо Сальвини (Tommaso Salvini, 1829–1915) – итальянский актер. В 1880, 1882, 1885, 1900–1901 гг. приезжал в Россию. В 1903 г. ушел со сцены. Данные о его посещении России после этой даты отсутствуют, так что Болеславский вряд ли мог сам видеть его на сцене. Но образ Сальвини жил в рассказах Станиславского, постоянно приводившего примеры из его актерского творчества на занятиях в Первой студии МХТ.

[40] *Шекспир У.* Отелло. Акт 3. Сцена 3. Пер. с англ. Б. Пастернака. После этих намеков Яго Отелло восклицает: «Во имя неба, говори ясней!»

[41] Записи занятий и лекций в Лабораторном театре фиксируют рассказ Болеславского о Сальвини – см.: *Boleslavsky R.* Lectures at the American Laboratory Theater (1925–26) // *Boleslavsky R.* Acting: The First Six Lessons: Documents… P. 136.

[42] Игра слов: *gave you a cue* – имеет значение и подсказал, и дал реплику.

[43] Стоит обратить внимание, что здесь Создание говорит о кажущейся ей невыполнимости тех самых задач, которые Болеславский ставил перед ней во Втором уроке.

[44] Болеславский акцентирует, что слово актер [actor] происходит от глагола *to act* – играть, действовать.

[45] Соотнести предложенные варианта разбора «Укрощения строптивой» со спектаклем самого Болеславского в нью-йоркском *Klaw Theatre* (премьера – 18 декабря 1925) можно по описанию этого спектакля в: *Черкасский С.Д.* Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг. С. 304–306.

[46] Этой фразой ученица вновь анонсирует урок о создании характера, а Болеславский лишний раз подчеркивает, что урок на эту тему, который изначально планировался третьим, отодвинут для разговора о действии, но не уходит из программы последовательного воспитания актера.

[47] Проблема соединения частей роли в единое целое заставляет Автора–Болеславского говорить с ученицей о *сквозном действии*. Он не

употребляет впрямую этот труднопереводимый термин системы Станиславского (который возник еще в ранних опытах Первой студии и в неопубликованных материалах к книге «Работа над ролью. “Горе от ума”» 1916–1920 гг., но занял ведущее место в рабочей лексике Станиславского только в 1930-е), а использует термины *ствол* [trunk], или *хребет* [spine], или иногда *главное действие* [main action].

Trunk – ствол (дерева), но также – главная линия, стержень колонны, магистраль, главная линия (железнодорожная, телефонная и т.п.).

Spine – спинной хребет, позвоночник; но также – корешок книги; сердцевина дерева; основа, суть, сущность.

Почти каждый из вариантов перевода образно расширяет смысл и значение понятия *сквозное действие*. При этом нетрудно видеть, что термины Болеславского лежат в том же понятийном ряду, что и *гвоздь роли* – словосочетание, употребляемое Станиславским при поисках термина для пронизывающего всю пьесу действия в период репетиций «Ревизора» в 1908 г.

При издании книг Станиславского на английском Э. Хэпгуд (1936) перевела *сквозное действие* как *through line of action*, а Ж. Бенедетти (2008) – как *throughaction*. Сегодня в англоязычном театре слово *spine* повсеместно употребляют как синоним *сквозного действия* пьесы.

48 Наглядное сравнение с нитью бус, использованное Болеславским, восходит к работам Станиславского – в материалах к книге «Работа над ролью» (1916–1920) он не раз использует этот образ. Например: «Сквозное действие [пьесы] – глубокая, коренная, органическая связь, которая соединяет отдельные самостоятельные части роли. Это та духовная нить, которая пронизывает все отдельные самостоятельные куски, точно разрозненные бусы или жемчуга ожерелья» (*Станиславский К.С.* Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство, 1991. Т. 4. С. 135).

49 Подчеркивая, что характер выполнения действия зависит от того, на кого это действие направлено, Болеславский говорит о *приспособлениях* при осуществлении действия, не употребляя этот термин, возникший в словаре Станиславского уже после отъезда Болеславского из России.

50 В этих нескольких фразах отражена важнейшая для Болеславского последовательность репетиций – актер готовит себя, сближая обстоятельства роли со своим собственным чувственным опытом, то есть *эмоциональной памятью,* и лишь потом приступает к репетицион-

ному процессу, в котором занимается *действием*. Таким образом эмоциональная память и действие оказываются в результате неразрывными.

[51] Четвертая статья Р. Болеславского из тех, что потом составят книгу «Мастерство актера: Шесть первых уроков», называлась «Четвертый урок мастерства актера: псевдо-моралите» (*Boleslavsky R.* A Fourth Lesson in Acting: A Pseudo-Morality // *Theatre Arts Monthly.* 1932. Vol. 16. № 2. P. 121–128). В книге она получила название «Четвертый урок: Создание характера» (The Fourth Lesson: Characterization)

[52] Офицеры Марцелл, Бернардо и солдат Франциско – действующие лица «Гамлета» Шекспира, которые в самом начале пьесы несут дозор в замке Эльсинор.

[53] *Шекспир У.* Гамлет. Акт III. Сцена 1. Пер. с англ. П. Гнедича.

[54] Сам Гордон Крэг вспоминал, как возникла эта фраза: «…в том, 1893-м, лондонская газета “Глобус” устроила мне вполне заслуженную выволочку за чертовски плохую игру в “Венецианском купце” в роли Лоренцо. Кажется, там было сказано: “Мистер Гордон Крэг был на высоте, исполняя маленькую роль Лоренцо. Жаль только, что эта высота была столь ничтожной”. Я это вспоминал с тех пор всегда, когда писали или говорили, что кто-то или что-то были на высоте» (*Крэг Э.Г.* Указатель к летописи дней моих. 1872–1907 / Пер. с англ. и коммент. К.Н. Атаровой. М.: АРТ, 2013. С. 203).

Чтобы сохранить запомнившийся Крэгу каламбур, точнее его фразу стоит перевести так: «Жаль только, что эта высота была столь невысока» или ближе к тексту Крэга: «Очень плохо, если чье-то лучшее – так плохо [It is a pity his best is so bad]» (*Craig E.G.* Index to the Story of My Days. Cambridge University Press, 1981. P. 140).

Автору публикации приятно выразить благодарность Патрику Ле Бёфу за точную отсылку к *Index* Крэга.

[55] *Et tu, Brute?* – И ты, Брут? Цитата из трагедии Уильяма Шекспира «Юлий Цезарь», ставшая фразеологизмом. По преданию, Юлий Цезарь (100–44 гг. до н.э.) произнес эти слова, когда среди своих убийц увидел Марка Юния Брута.

[56] Cabinet maker – столяр, букв.: создатель, производитель шкафов. Ряд значений слова *maker* полнее вскрывает последующую игру слов: maker – тот, кто что-либо делает, создатель, творец; maker of a verse – *шутливо* поэт, рифмоплет. Ср: image maker – имиджмейкер, создатель имиджа.

[57] Болеславский впервые определяет актера термином *производитель эмоций* [emotion maker] и описывает соответствующую технику в уже упомянутой статье 1927 года «Основы мастерства актера» (*Boleslavsky R.* Fundamentals of Acting // *Theatre Arts Monthly.* 1927. Vol. 11. No. 2. P. 121–129). Подробнее см.: *Черкасский С. Д.* Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг… С. 336–339.

[58] Напомним, при первой публикации Болеславский дал своим статьям ироничный подзаголовок *псевдо-моралите*. Различие *аморального* и *имморального* Оксфордский словарь комментирует следующим образом: в то время как *amoral* (аморальный) подразумевает «безразличие к морали», *immoral* (имморальный) означает «несоответствие принятым нормам морали» (см.: Oxford Dictionary of English, 3rd edition. Oxford University Press, 2010).

[59] Имеется в виду книга Джона Хилла (John Hill, 1714/1716–1775) – английского ботаника, фармаколога, врача, геолога, писателя, композитора и актера. Полное название книги – «Актер. Трактат об искусстве игры с вкраплениями театральных анекдотов, критических замечаний о пьесах и случайных наблюдений за публикой». Переиздана в 1971 г.: *Hill J.* The Actor; a Treatise on the Art of Playing, Interspersed with Theatrical Anecdotes, Critical remarks on Plays, and Occasional Observations on Audiences. New York: B. Blom, 1971.

[60] *Hill J.* Op. cit. P. 157.

[61] Стоит обратить внимание, что в этом коротком обмене репликами – вопросе Создания и ответе Автора – проявляется важный педагогический принцип Болеславского. Он опять не предлагает готовых ответов своей ученице, но ведет ее по пути самостоятельного исследования. А читатель заодно получает небольшой урок педагогического мастерства.

[62] Сквозь эти советы Болеславского слышится голос Станиславского – он любил рассказывать, как с помощью тренировки приучил себя к точной позировке рук, скрывающей природную тяжесть его кистей и придающей им изящество и аристократизм.

[63] Ангна Энтерс (Anita “Angna” Enters, 1907–1989) – американская танцовщица, мим, художник, романист и драматург.

[64] То, что на физическое воплощение всех наблюдений Автор–Болеславский отводит лишь два-три последних репетиционных дня на сцене – несколько неожиданно. Здесь явная уступка бродвейским срокам репетиций, и, возможно, убежденность Болеславского (восходящая к опыту Первой студии, где разработка внутренней техники

и процесс переживания предшествовали выходу на сцену), что физическое воплощение роли должно происходить не ранее, «чем вы освоились в роли и хорошо знаете ее структуру». Принципиально, однако, что у Болеславского нет запрета на путь от наблюдения или от характера к себе – «это просто сложнее, вот и все». Предлагая свой путь к овладению мастерством актера, педагог не догматичен, не настаивает на его единственности. Напротив, не исключает и другие возможности, ведущие к главному результату – созданию «жизни человеческого духа». Выше, мы уже видели, что Болеславский говорит о многовариантности вызова чувств – и через эмоциональную память, и через действие. Теперь отмечает различные подходы к работе над ролью: идти от себя к роли и от роли – к себе.

[65] Дальнейшие положения Болеславского о том, что важнейшей задачей актера является воплощение характера мышления *автора*, а не действующего лица, явно полемичны к подходам К.С. Станиславского. Они представляют содержательное развитие театральных идей В.И. Немировича-Данченко и его постоянной заботы о сохранении «лица автора». При этом, Болеславский особо выделяет вопрос создания *характера мышления*, воплощение которого связано с *ритмом мысли*. Частично эти вопросы будут развиты в Шестом уроке, который так и называется – «Ритм».

[66] *Шекспир У.* Ромео и Джульетта. Акт I. Сцена 2. Пер. с англ. Б. Пастернака.

[67] *Шекспир У.* Ромео и Джульетта. Акт II. Сцена 2. Пер. с англ. Б. Пастернака.

[68] Гилберт Эмери (Gilbert Emery, 1875–1945) – американский актер (снялся в более чем 80 фильмах) и драматург (семь его пьес были поставлены на Бродвее в 1921–1933).

Энн Хардинг (Ann Harding, 1901–1981) – американская актриса театра и кино, в 1930-е много снималась в мелодрамах.

Том Пауэрс (Tom Powers, 1890–1955) – американский актер, наиболее известный своими ролями в бродвейских театрах в 1920–30-е и киноролями в 1940–50-е.

Пьеса Г. Эмери «Пятно» (*Tarnish*) с Э. Хардинг и Т. Пауэрсом в постановке режиссера Джона Кромвелла шла на Бродвее в 1923–1924 гг.

[69] Клеманс Дейн (Clemence Dane, наст. имя – Уинифред Эштон, 1888–1965) – английская писательница, драматург, сценарист, лауреат премии «Оскар» (1947). Спектакль «Гранит» был поставлен Болеслав-

ским в *Laboratory Theatre* в 1927 г. и имел серьезный художественный и коммерческий успех. Стоит вспомнить описание атмосферы спектакля – «столь плотной, что ее можно было резать ножом» *(Fergusson A.* Interview to J.W. Roberts. 10 Nov. 1975. Цит. по: *Roberts J.W.* Op. cit. P. 188), чтобы понять, ради чего режиссер Болеславский прибегал к сокращениям авторского текста и каких результатов при этом добивался.

[70] *Шекспир У.* Гамлет. Акт III. Сцена 2. Пер. с англ. П. Гнедича.

[71] Краткое описание репетиции роли Офелии в сцене «Мышеловка» дает нам решающее представление о театрально-педагогических приоритетах Болеславского. Исследовав в предыдущей части урока характер Офелии во всей пьесе, взрыхлив эмоциональную память актера (в реальной практике все это происходило бы *до* репетиции сцены), Болеславский-режиссер начинает репетицию с вопроса, какое именно *действие* Офелии в этой сцене? Он уточняет предлагаемые обстоятельства сцены, проверяет релаксацию, знание текста, готовность к пробе, азарт (есть ли энергия, чтобы мыслить с шекспировской активностью), – и предлагает начать сцену.

Но начинает-то он репетицию с выявления и уточнения *действия* в сцене! И далее уточняет предлагаемые обстоятельства для органической чувственной подпитки этого *действия*. Именно действие находится в центре непосредственного репетиционного процесса, *эмоциональная память* – царица подготовительного периода – уже не обсуждается.

[72] Широко распространенная фраза «Если бы молодость знала, если бы старость могла» изначально принадлежала французскому писателю Анри Этьену (1531–1598).

[73] Привратник цитирует реплику Полония. См.: *Шекспир У.* Гамлет. Акт III. Сцена 1. Пер. с англ. П. Гнедича.