

Друзьям и коллегам: Роберту Белле, Перу Браге, Фрицу Эртлю, Виктории Харт, Тому Оппенгейму, Мари Оверли, Кэрол Розенфельд, Луису Шидеру, Анне Страсберг, Стивену Вангу, согласившимся рассказать о деле своей жизни в надежде, что книга увидит свет. Спасибо за самоотверженность, с которой вы посвящаете в тайны профессии будущие поколения актеров.

*Theatre Communications Group и Терри Немету,
издавшим эту книгу.*

Джсудит — той, которая меня вдохновляет.

АКТЕРСКОЕ МАСТЕРСТВО

Американская школа

ПОД РЕДАКЦИЕЙ АРТУРА БАРТОУ

Перевод с английского

CINEMOTION



Москва

2013

[>>>](http://kniga.biz.ua)

УДК 792.028
ББК 85.334.0,76
А43

Переводчик Мария Десятова
Редактор Юлия Быстрова

Актерское мастерство: Американская школа / Под редакцией Артура
А43 Бартоу; Пер. с англ. — М.: Альпина нон-фикшн, 2013. — 406 с.

ISBN 978-5-91671-243-8

В книге под редакцией Артура Бартоу, художественного руководителя факультета драмы Нью-Йоркского университета, представлены самые известные и действенные техники обучения актерскому мастерству, благодаря которым мир узнал таких звезд, как Аль Пачино, Марлон Брандо, Мэрилин Монро, Дастин Хоффман, Микки Рурк, Роберт де Ниро, и многих других. Их авторы — преданные последователи и интерпретаторы системы Станиславского, знаменитые американские театральные педагоги Михаил Чехов, Стелла Адлер, Ли Страсберг, Сэнфорд Мейснер, которые воспитали плеяду прекрасных артистов, прославивших американский театр, ставших легендами Голливуда и символами мирового кинематографа. Предлагаются и новейшие, постмодернистские методы подготовки актеров. Книга будет полезна всем, кого интересует актерская игра как искусство и как профессия: актерам и тем, кто мечтает о сцене или экране, киноведам, театроведам и просто любителям театра и кино.

УДК 792.028
ББК 85.334.0,76

Все права защищены. Никакая часть этой книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме и какими бы то ни было средствами, включая размещение в сети Интернет и в корпоративных сетях, а также запись в память ЭВМ для частного или публичного использования, без письменного разрешения владельца авторских прав. По вопросу организации доступа к электронной библиотеке издательства обращайтесь по адресу lib@alpinabook.ru.

ISBN 978-5-91671-243-8 (рус.)
ISBN 978-1-55936-619-9 (англ.)

© Arthur Bartow, 2006
© Издание на русском языке, перевод, оформление. ООО «Альпина нон-фикшн», 2013

[>>>](http://kniga.biz.ua)

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие к русскому изданию	7
Предисловие	11
Благодарности	13
Введение	15
Метод Страсберга и развитие актерского мастерства в Америке (<i>Луис Шидер</i>)	53
Метод Ли Страсберга (<i>Анна Страсберг</i>)	71
Методика Стеллы Адлер (<i>Том Оппенгейм</i>)	85
Метод Мейснера: Преподавание по методу Сэнфорда Мейснера (<i>Виктория Харт</i>)	115
Работа с маской как дальнейшее развитие метода Михаила Чехова (<i>Пер Браге</i>)	173
Метод Уты Хаген (<i>Кэрол Розенфельд</i>)	211
Мудрость тела. Пластический подход к актерскому мастерству Ежи Гротовского (<i>Стивен Ванг</i>)	263

Шесть точек зрения (<i>Мэри Оверли</i>)	285
Практическая эстетика. Обзор (<i>Роберт Белла</i>)	329
Междисциплинарная подготовка. Режиссерское мастерство для актера (<i>Фриц Эртль</i>)	363
Неоклассическая подготовка (<i>Луис Шидер</i>)	387
О редакторе издания	403

ПРЕДИСЛОВИЕ К РУССКОМУ ИЗДАНИЮ

Книга Артура Бартоу, которую вы держите в руках, носит название «Актерское мастерство: Американская школа». Задача нашей Актерской школы CINEMOTION ACTING SCHOOL — дать как можно больше инструментов, чтобы начинающий актер мог успешно работать в театре, кино и на телевидении. За последнее столетие в мировой практике накоплен огромный опыт различных техник, методов и систем преподавания актерского мастерства. На мой взгляд, очень важно, с одной стороны, понимать, что все они созданы на базе системы Станиславского и не могут существовать в отрыве друг от друга, а с другой — для того, чтобы стать профессионалом, необходимо рассматривать все возможные подходы и изучить все техники актерской игры.

Так вышло, что я сперва начала играть, а учиться этому стала уже намного позже.

Когда мне было четыре года, моя бабушка, работавшая в Вильнюсском государственном оперном театре, определила меня на роль сына мадам Баттерфляй. Собственно, я в этом театре уже долгое время околачивалась, это фактически был мой детский сад, поскольку иногда меня попросту некуда было девать. И вот в какой-то момент мальчик, игравший сына мадам Баттерфляй, трагическим образом состарился, и на смену ему пришла я. В то же самое время в Вильнюс приезжала некая примадонна из Италии. Ее звали Вирджиния Зиани. Меня специально коротко постригли — там консул по сюжету поет про локоны из чистого золота, у меня точно такие и были. И я прекрасно помню первые свои аплодисменты в жизни, причем снискала я их не на сцене. После спектакля эта самая Вирджиния вручила мне огромного розового ваньку-встаньку и отдала все подаренные ей цветы, поскольку я, как выяснилось, оправдала ее надежды, точнее, опровергла ее опасения.

Мои родственники потащили за мной эту охапку роз, и когда мы вышли из служебного входа, то наткнулись на толпу, ожидавшую примадонну. Завидев меня, они отчаянно зааплодировали. Может быть, я сумасшедшая, но все это отчетливо помню.

Потом я переиграла массу персонажей один круче другого — например, цыпленка в «Докторе Айболите» (хотя моей мечтой было сыграть в этом спектакле обезьяну, потому что обезьян набирали из хореографического училища и у них были более завидные номера. Роль же цыпленка состояла в том, что меня в маске из папьемаше провозили по сцене в коляске). Кроме того, я играла чертенка в «Фаусте», маленькую Эсмеральду в балете «Собор Парижской Богоматери», ангела в «Демоне», размахивала веером в «Аиде» и т.д. Позднее сама стала ставить спектакли, дико, помнится, на всех орала.

При этом я понятия не имела, что такое актерская школа и как всему этому учиться. Например, мне всегда казалось, что театр — это в первую очередь опера и балет, а если люди в театре просто разговаривают, это звучит ненатурально. Не очень понятно, почему я принимала одну условность, но отвергала другую.

Но потом мне повезло. Я попала на курс к литовскому режиссеру Йонасу Вейткусу, метод которого состоял в том, чтобы знакомить нас с самыми разными актерскими техниками — от Гротовского до Ли Страсберга. По этому принципу он и подбирал нам педагогов — например, он нашел нам учителя карате и йоги, что было вообще немыслимо по советским временам. Зачем это было нужно, тогда я толком не осознавала. Я только недавно узнала, что в конце жизни Станиславский стал изучать йогу и утверждал, что она необходима для актера. И теперь я понимаю, что стала актрисой именно благодаря тому, что меня учили разным подходам к игре. И эта книга для меня — как возвращение в блаженные ученические времена, поскольку она подчинена тому же самому принципу многообразия актерских техник.

Эта книга, возможно, не придаст вам стопроцентной сценической уверенности, но научит вас свободе мысли и восприятия — важнейшему для актера качеству. К тому же, как походя заметил мне по окончании курса мой учитель Йонас Вейткус, если уж совсем начистоту, в случае с актерством ЭТО или дано или не дано.

*Ингеборга Дапкунайте,
актриса, руководитель Школы актерского мастерства
CINEMOTION ACTING SCHOOL*

*Актерское мастерство – индивидуальное
и сокровенное средство, помогающее нам
проявить себя с лучшей стороны.*

– ХЬЮМ КРОНИН

*Формулы, способы мышления
и самовыражения подчинены логической
последовательности. Искусство,
таким образом, делает те же шаги,
что и человечество.*

– ЭМИЛЬ ЗОЛЯ

ПРЕДИСЛОВИЕ

В огромном разнообразии методик, по которым учат актерскому мастерству в Америке, будущему студенту легко запутаться. Как художественному руководителю драматического отделения Школы искусств Тиша при Нью-Йоркском университете мне часто приходится объяснять разницу между многочисленными курсами, предлагающимися в программе. На нашем отделении 12 студий, и каждая работает по своей методике, над которыми много лет трудились признанные мастера театрального искусства. Одни из них считаются традиционными (на основе системы Станиславского), другие были созданы в противовес устоявшимся. Почти все они изначально заимствовались из Европы и прошли процесс американизации. Эти методики составляют американскую школу актерской подготовки.

Однажды я завтракал с отцом абитуриента, и он застенчиво поинтересовался, выпускники какой студии гарантированно получают работу. Он полагал, что есть какое-то «тайное знание» или волшебные слова, которые заведомо обеспечивают успех. Я смог утешить его лишь тем, что из всех наших студий выходят действительно настоящие актеры. Секрет подготовки (если такой существует) состоит лишь в том, что-бы направить студента на ту программу, которая ближе его

собственному творческому характеру, — тогда ему не придется ломать себя в процессе.

Техника, при всей ее важности, — это еще не искусство. Она дает фундамент, на котором актер строит и развивает свой талант. Актерская подготовка дает базу — как работа у станка для танцора, гаммы и сольфеджио у пианистов и певцов. Ключевое слово здесь «мастерство». Актер с поверхностным представлением о технике не сможет освоить профессию во всей полноте. На это нужно время, а американские актеры склонны ограничиваться лишь необходимым для текущей задачи минимумом. Полезно и даже необходимо владеть несколькими техниками, если актер стремится к разносторонности. Молодость, экспрессия, талант и опыт когда-нибудь могут подвести, и без надежной базы артисту не на что будет опереться. Вклад в технику — это инвестиция, которая в течение жизни окупится не единожды. Именно благодаря технике поет молодым голосом Барбара Кук, которой далеко за восемьдесят, и завораживала зрителя своей игрой восьмидесятилетняя Ута Хаген, ныне покойная.

Поскольку конкретики в том, как каждая из методик развивает актерское мастерство, по-прежнему не хватает, нам кажется полезным собрать их все в одной книге, чтобы сопоставить, показать различия, посмотреть, где они пересекаются, и рассказать об истории развития каждой. Я попросил десятих педагогов, знающих эти методики в совершенстве, описать их в том виде, в котором они преподаются сейчас. Все эти специалисты так или иначе связаны с создателями методик, либо, как Мари Оверли, автор теории шести точек зрения, сами выступают основоположниками своей школы. Разумеется, подходы менялись со временем в соответствии с требованиями общества. Однако в книге они приводятся и анализируются в наиболее близком к замыслу их создателей виде.

Август 2006 г., Нью-Йорк

БЛАГОДАРНОСТИ

Авторы благодарят за помощь, ценные отзывы и поддержку: Эллен Адлер, Актерскую студию Стеллы Адлер, Кэрол Аксель, Иду Багус Алит, Иду Багус Аном, театр Atlantic и актерскую школу Atlantic, Джудит Бартоу, Студии Герберта Бергхофа, Лендли Блэка, Ли Бруера, Уильяма Гардена, Майкла Гренхема, Розмари Куинн, Кевина Кюльке, Пола Лэнгленда, Мэри Маккэнн, Дэвида Мэмета, Майкла Масси, Уильяма Мейси, Эдит Микс, Аолу Миллер, Майкла Миллера, Нью-Йоркский университет, Отделение экспериментального театра при Нью-Йоркском университете, Джеффа Пальяно, Нила Пепе, Дарси Пиколта, Райана Трессера, Мэгги Фланниган, Джозефа Харта, Меган Харт, Ребекку Харт, Уильяма Эспера, Диану Эшер, Дэвида Яффе...

...и особая благодарность — редакторам Theatre Communications Group Молли Уилсон, Кейти Сова и Кассандре Джонсон.

ВВЕДЕНИЕ

*Актерскому искусству нельзя научить —
актером нужно родиться. А вот технике,
мастерству, в котором воплощается талант,
учить можно и нужно.*

— РИЧАРД БОЛЕСЛАВСКИЙ

ТЕАТР В АМЕРИКЕ

История умалчивает, когда в Америке появились первые профессиональные актеры. Известно, что еще в 1598 г. на землях, которые впоследствии вошли в состав Соединенных Штатов, игрались любительские спектакли. Имеются данные о некоем бродячем актере, прибывшем из Англии в 1703 г. Театр — скорее всего первый — был построен в 1716 г. в Вильямсбурге, штат Вирджиния. Возглавляли его труппу Чарльз и Мэри Стэгг, сведений о которых практически не осталось.

Уолтер Марри и Томас Кин руководили труппой комедиантов, выступавших в 1749 г. в Филадельфии, в 1750 г. — в Нью-Йорке и в 1751 г. — в Вильямсбурге, однако за дальнейшие

20 лет своего существования труппа так и не добилась успеха. Первопоселенцам было не до театра, им хватало других забот – кров, пища, молитва, охрана жизни. Весь свой культурный багаж они привезли с родины, колонизированная Америка еще не накопила собственного социального наследия.

Первую труппу профессиональных «лицедеев» привез в колонии Льюис Халлам (1714–1756), брат британского антрепренера Уильяма Халлама (1712–1758). Лондонская антреприза Уильяма Халлама разорилась, однако великодушные кредиторы позволили оставить костюмы, реквизит и передвижные декорации. Отчаянно желая выкарабкаться из долгов, Льюис решил вывезти репертуар из 24 пьес в дикую Америку. В 1752 г. он отправился в американские колонии вместе с десятью актерами, а Уильям остался в Лондоне, так и не увидев, как играет заокеанская часть его труппы. Актеры обосновались в роялистском Вильямсбурге, считая тамошнюю атмосферу более благоприятной для театра, чем в пуританской Новой Англии. Одиннадцать месяцев труппа играла в Вильямсбурге, и к 1753 г. получила разрешение выступать в северных колониях. Именно тогда они выстроили в Нью-Йорке первый театр. Однако недовольство влиятельного духовенства и росказни священников о том, что актеры якшаются с дьяволом, отвращали публику от театра, и труппе приходилось львиную долю времени гастролировать по другим городам. Преодолеть религиозные предубеждения местных старост и добиться разрешения играть в немногочисленных крупных городах, обеспечивающих достаточные сборы, было нелегко.

Театру с его сложившейся еще в XVII в. иерархической структурой трудно было прижиться в стране, активно рвущей все связи с аристократией. Еще больше претила местным властям мысль, что средства, необходимые общине, уйдут на сторону, каким-то гастролерам. Города были небольшими, население – небогатым, поэтому гастролирующим труппам приходилось, чтобы как-то повысить сборы, менять репертуар

от представления к представлению. «Гастролеры» преобладали в Америке вплоть до Войны за независимость, когда актерам-британцам стало опасно колесить по стране. Во время войны труппа Халлама отсиживалась в Вест-Индии.

В период между революцией и Гражданской войной Соединенные Штаты активно расширяли границы, а население страны каждые десять лет увеличивалось вдвое. В крупных городах появились стационарные театры, и поскольку одни актеры стали пользоваться большей популярностью, чем другие, сложилась система «звезд». Они могли играть параллельно в нескольких труппах, а остальные актеры фактически выживали за счет них. И хотя число актеров множилось, учились они кустарно, опираясь на наставничество старших и собственный опыт игры на сцене.

Вторая промышленная революция, свершившаяся после Гражданской войны, кардинально изменила весь уклад американской жизни. С появлением конвейера, где рабочий без конца повторял одну и ту же операцию, на производстве возникло понятие эффективности трудозатрат. Эта практика переключалась и в театр: звезды стали ограничивать свой репертуар, актеров на роли второго плана возили из города в город, а на третьестепенные роли набирали местных. Однако тяжелая экономическая ситуация 1870-х вынудила большинство местных актеров оставить свое ремесло, поэтому гастролирующим звездам пришлось обходиться собственными силами. В результате труппа стала возить из театра в театр один-единственный спектакль, а звезда играла одну и ту же роль. Благодаря появлению железных дорог, связавших разные концы страны, одну и ту же пьесу можно было играть годами. Так делал, например, Джеймс О'Нил (1849–1920), отец драматурга Юджина О'Нила (1888–1953), который озолотился благодаря роли Эдмона Дантеса, 30 с лишним лет играя в «Графе Монте-Кристо».

К 1880-м Нью-Йорк — деловой центр страны и ворота иммиграции — стал театральной столицей Америки. Переселенцы

обладали солидным культурным багажом, в котором любовь к театру и зрелищам занимала не последнее место. Полным ходом шло строительство театров — с электрическим освещением, вращающейся сценой и новинкой — объемными декорациями. Бродвейские постановки копировались, и их «клоны» отправлялись на гастроли по железной дороге. Иногда одну популярную пьесу играл целый ряд гастрوليрующих театральных трупп. Громоздкие декорации было неудобно перевозить и дорого строить, поэтому спектакль должен был идти как можно дольше, чтобы окупиться. В таких труппах актеров учили копировать сценическую манеру звезд искомого спектакля, чтобы зритель в дальних уголках страны увидел на сцене то же, что видит зритель в Нью-Йорке.

ПЕРВЫЕ РЕЖИССЕРЫ И ПЕРВАЯ АКТЕРСКАЯ ШКОЛА

Две тысячи лет театр держался на драматурге и актере или управляющем, пока наконец не появилась новая фигура — режиссер-постановщик, перед которым стояла задача объединить все постановочные процессы. К концу XIX в. режиссер стал в театре главным действующим лицом. Звезды ценились по-прежнему, однако большинство актеров стали теперь лишь одной из многих «шестеренок» постановки. Первым американским режиссером был Августин Дейли (1838–1899), за ним последовали Дэвид Беласко (1853–1931) и Стил Маккей (настоящее имя — Джеймс Моррисон Маккей, 1842–1894).

Стил Маккей был режиссером, драматургом, актером, театральным управляющим, изобретателем и мечтателем, который хотел сделать американский театр истинным искусством. Будучи человеком разносторонним, он начал с изучения живописи и увлекся французской Барбизонской

школой, куда входили живописцы, положившие начало реалистическому пейзажу. В 1873 г. он первым из американцев сыграл Гамлета на лондонской сцене. Из-под его пера вышли 30 пьес, 19 из которых были поставлены в Нью-Йорке. Часть из них продолжали играть и в XX в. Маккей многое изменил в конструкции театральных зданий, на его счету свыше ста изобретений, включая откидные сиденья кресел, верхнее освещение, огнеупорные декорации и первый сценический подъемник для быстрой смены декораций. Его становление как первого профессионального американского режиссера пришлось как раз на то время, когда театр завоевывал позиции в Нью-Йорке.

Маккей хотел создать гармоничную труппу по образцу виденной им в придворном театре герцога Георга II Саксен-Мейнингенского (1826–1914). Труппа герцога вдохновила и Андре Антуана (1858–1943), основавшего в 1887 г. в Париже свой Théâtre Libre, и Константина Сергеевича Станиславского (1863–1938), который вместе с Владимиром Ивановичем Немировичем-Данченко (1859–1943) создал в 1898 г. Московский художественный театр. Маккей искал способы перенести на американскую почву сценический реализм, развивающийся в Европе. Однако для создания труппы ему требовалась методика, позволяющая добиться одной манеры игры от всех участников — создать единый сценический язык. В 1884 г. Маккей основал первую в Америке школу актерского мастерства — Lyceum.

Образцом для театра Lyceum стала Парижская консерватория, в основу программы легла методика Франсуа Дельсарта (1811–1871), у которого Маккей учился в Париже. Дельсарт преподавал вокал и сценическое движение. Проповедуя реализм в театральном искусстве, он разработал сложный лексикон мимики и телодвижений, наполненных драматическим смыслом. Маккей добавил к системе подготовки Дельсарта собственные гимнастические упражнения. (Его техни-

ка выступала предвестницей кинесики, рассматривающей телодвижения и мимику как элементы коммуникативного поведения.) Дельсарт, очевидно, пытался пробиться извне к внутреннему миру актера, предвосхищая в своих поисках психодинамические теории Зигмунда Фрейда (1856–1939), которые, в свою очередь, повлияли на последующие эксперименты Станиславского, искавшего способ помочь сознанию черпать из эмоциональных глубин подсознательного. К сожалению, насколько можно судить по результатам, пределом реализма по дельсартовской методике служила манера, не выходявшая из моды со времен Эдвина Форреста (1806–1872). Об игре Форреста современный ему критик отзывался так: «Мускульная школа, мышечное искусство, эстетика бицепсов, трагические икры, бычья драма, буйство, рев и невнятица» [1]. Сценическая манера Форреста была направлена скорее на то, чтобы «завести» публику, чем добиться достоверности. Известность Форресту принесли роли бунтарей – в первую очередь, гладиатора Спартака и индейца Метаморы (которого он играл целых 40 лет). Это не значит, что в Америке не существовало более тонкой манеры – сдержанной игрой Эдвина Бута (1833–1893), принадлежавшего к следующему после Форреста актерскому поколению, восхищались не меньше, но ее сложнее было симитировать и перенять.

Лусеум, хоть и не заложил фундаментальные основы сценического движения, сыграл существенную роль в развитии системы подготовки актеров, преобразовавшись впоследствии в Американскую академию драматического искусства (The American Academy of Dramatic Arts – AADA). В AADA методику Дельсарта сменило учение, близкое к системе Станиславского. Эта школа существует и поныне, обучение в ней строится преимущественно на технике Мейснера.

В университетах постепенно возникали актерские факультеты – первопроходцем стал Мичиганский университет в 1906 г. Драматургия как учебная дисциплина преподавалась

уже два года – курс, который в 1904 г. начал вести в Рэдклиффе Джордж Пирс Бейкер (1866–1935), в 1905 г. переместился в Гарвард, и именно из него вышла первая плеяда признанных американских драматургов. Гарвардский курс дал стране первоклассных писателей, однако утверждать, что первые театральные факультеты как-то повлияли на актерскую профессию, было бы ошибочно. Они могли в лучшем случае познакомить общество с зарубежными пьесами и новыми театральными веяниями, но кузницей профессиональных актерских кадров они стали лишь в 1960-х.

В Европе поиск новых форм сценического искусства привел к экспериментам в рамках натурализма, начавшимся около 1887 г. Противовесом этому течению почти сразу же выступил «нереалистичный» театр, представленный постановками, созданными в 1890 г. французским поэтом-символистом Полем Формом (1872–1960) и в 1896 г. писателем-сюрреалистом Альфредом Жарри (1873–1907), а также сценографией швейцарца Адольфа Аппи (1862–1928) и англичанина Эдварда Гордона Крейга (1872–1966). Америка в 1920-х медленно догоняла Европу, потрясая зрителя экспрессионистскими экспериментами драматургов Юджина О’Нила и Элмера Райса (1892–1967). Однако американская публика нереалистичные течения по-прежнему принимала неохотно. Даже в стилизациях американский зритель видел актерскую манеру, приближенную к его представлениям о реалистичности. Для американца окружающая его действительность – синоним достоверности. Предпочтение это сложилось не сразу: в XIX в. самой популярной формой реализма была мелодрама, которую мы сейчас назвали бы наигранной и неискренней. Поначалу реализм в американском театре обеспечивала не актерская игра, а правдоподобные сценические эффекты. Постановщику Дэвиду Беласко принесли успех проработанные до мелочей декорации, создававшиеся иногда переносом на сцену реально существующих интерьеров, и механиче-

ские спецэффекты – например, ливень, текущая из крана вода и шипящий на сковороде бекон. Сами пьесы при этом оставались третьесортными мелодрамами, высоты актерского мастерства демонстрировали разве что редкие звезды, способные пробудить чувства у зрителей.

Пример блестящего, отточенного и слаженного исполнения американцам явил приехавший в ноябре 1911 г. с гастролями дублинский театр Abbey, а затем знаменитый немецкий режиссер Макс Рейнхардт (1873–1943), который в январе 1912 г. привез в Америку экспрессионистский спектакль «Сумурун». В 1923 г. Нью-Йорк был покорен Московским Художественным театром, на методиках которого будет впоследствии строиться вся школа актерского мастерства в Америке.

СТАНИСЛАВСКИЙ И ФУНДАМЕНТ АКТЕРСКОЙ ШКОЛЫ В АМЕРИКЕ

В 1923 г. Константин Сергеевич Станиславский, основатель и режиссер Московского Художественного театра, уже разрабатывал свою теорию актерской игры, отталкиваясь от собственного сценического опыта и обобщая подмеченное у великих актеров своего времени. Работе над созданием воспроизводимой методики он посвятил большую часть жизни. В общей сложности Станиславский изучал актерское мастерство около 40 лет, превратив Художественный театр в лабораторию, где из постоянно развивающейся теории ковалась знаменитая «система».

К 1906 г. 43-летний Станиславский накопил огромный багаж знаний и опыта по актерскому мастерству и уже интуитивно понимал, что игра на сцене не сводится к искусственным шаблонам, которые актер легко может воспроизвести. Еще в начале своей театральной карьеры Станиславский разрабатывал идеи, касающиеся сценического искусства,

однако для подготовки труппы они, в силу своей разрозненности и беспорядочности, не годились. Он начал изучать законы актерской игры, намереваясь выстроить их в систему. Он исследовал творчество итальянцев Томмазо Сальвини (1829–1915) и Элеоноры Дузе (1858–1924), считавшихся величайшими реалистическими артистами своего времени. Станиславский хотел проанализировать и систематизировать все составляющие их гения.

Как раз в это время на авансцену выдвинулись современные научные методы и начала развиваться психология. Станиславский полагал, что ключом к творческой интуиции должны служить эмоции и правда, а путь к естественности лежит через подсознание. В повседневной, обычной жизни подсознание автоматически дирижирует тысячами сиюминутных решений и действий, однако в воображаемом мире сцены оно, «понимая», что имеет дело с вымыслом, теряет свою привычную функцию. На сцене подсознание перестает срабатывать автоматически. Станиславский хотел найти путь от сознания к подсознанию и обратно, воссоздать веру в реальность воображаемого, следствием которой станет правдоподобность поведения актера. Он первым попытался разработать психотехническую систему актерской подготовки. Этот подход отвечал духу времени и, как мы еще убедимся, тенденциям, намечавшимся в других видах искусства. Искусство не становится лучше со временем, оно просто меняется в зависимости от воззрений эпохи.

Актеры Московского Художественного театра исповедовали реализм, когда ряд американских драматургов от него уходил. О'Нил и Райс экспериментировали с экспрессионизмом и символизмом, однако основной репертуар американских театров по-прежнему составляли романтические мелодрамы, поэтические спектакли, комедии и постепенно сходящие со сцены шекспировские пьесы. Актеры Станиславского поразили Нью-Йорк глубиной чувств и совершенством техники, слаженно-

стью исполнения, не характерной для стиля игры того времени, разноплановостью, проявляющейся в характерных и возрастных ролях. Казалось, что им по плечу любой персонаж, возраст не имел значения, они совершенно в новой манере играли каждую роль, каждый спектакль. Московский Художественный театр пробудил у американцев желание «играть глубоко» и подготовил почву для экспериментов, которые в итоге и определяют американскую сценическую манеру.

Ричард Болеславский (1889–1937), бывший актер МХТ, уехавший из России после революции, в начале 1920-х переехал в Нью-Йорк и уже там в 1923 г. встретился с приехавшими на гастроли бывшими коллегами. Во время гастролей (спектакли игрались на русском языке) Болеславский провел несколько лекций на английском, рассказывая о методике Станиславского. Благодаря этим лекциям он получил финансовую поддержку, позволившую основать Американскую театральную лабораторию (American Laboratory Theatre). Преподавать в Лаборатории он уговорил актрису МХТ Марию Успенскую (1876–1949). Когда в 1924 г. МХТ вернулся в Россию, Успенская, уволившись, осталась в Лаборатории – учить по системе Станиславского, подразумевавшей психологическое включение и слаженную игру. Среди первых учеников Лаборатории были Ли Страсберг (1901–1982) и Стелла Адлер (1901–1992), сыгравшие ключевую роль в развитии американского театра.

Ли Страсберг занимался в Лаборатории недолго, освоив лишь азы методики Станиславского в изложении Успенской. Болеславский и сам утверждал, что американцам нужно искать собственный способ применения этих приемов, и Страсберг, вняв его завету, предпочел экспериментировать дальше самостоятельно. Самообразование не было для него в новинку: из школы он тоже ушел рано и доучивался по книгам.

Играя в «Гарриковых дурачествах» (Garrick Gayeties) на музыку Роджерса и стихи Харта, поставленных в 1925 г.

театром Guild, Страсберг подружился с помощником режиссера Гарольдом Клерманом (1901–1980). Они сблизились на целых пять лет, вынашивая идею создания нового, общественно значимого театра, который привет американскому зрителю понимание истинных ценностей. Им нужна была труппа, способная на слаженную игру, а не сборная солянка из артистов, не обладающих общей техникой. В итоге Клерман стал теоретиком и подвижником театра Group, а Страсберг помогал идеями, позволяющими применить теорию на практике.

В 1931 г. Ли Страсберг работал в театре Guild вместе с Гарольдом Клерманом и Шерил Кроуфорд (1902–1986). Guild представлял собой объединение бродвейских актеров, функционирующее как некоммерческий художественный театр. Из всех бродвейских театральных союзов он был самым динамичным. Но даже такой театр казался Страсбергу, Клерману и Кроуфорд слишком коммерческим. Страсберг экспериментировал как режиссер и педагог, расширяя познания, полученные в Лаборатории. Втроем с Клерманом и Кроуфорд они создали театр Group (набрав туда 28 актеров, большинство из которых стали легендами американской сцены) и вступили на тернистый девятилетний путь. Труды их не пропали зря — труппа Group по сей день считается величайшей в театральной истории Америки. Ли Страсберг взял на себя обязанности режиссера. В своей книге «Жаркие годы» (The Fervent Years) Гарольд Клерман описал работу труппы под руководством Страсберга: «Никакой наигранности. В основе глубинные, психологически сложные личные переживания, обостренное осознание противоречий и страданий человеческой натуры, особая чувствительность» [2].

Guild сделал неоперившемуся театру Group щедрый подарок в виде прав на пьесу Пола Грина «Дом Коннелли» и 2500 долларов на постановку, а потом предоставив площадку для спектакля [3]. Первый спектакль театра Group был

выпущен с воодушевлением и принят с восторгом. Страсберг сплотил труппу своей верой в актерскую подготовку. Как вспоминает Клерман, «Страсберг фанатично искал подлинные чувства. Все остальное было для него второстепенно. Он вытягивал их с инквизиторской дотошностью, на дух не вынося шаблонов. Для актеров это было нечто неизведанное, первобытное, почти священное. На театр снизошло откровение, и Страсберг был его пророком» [4].

Участник труппы Роберт Льюис организовал при театре Group школу с целью обучить следующее поколение актеров и заработать денег для театра. Школа просуществовала всего год, не выдержав напряженного гастрольного графика труппы, однако вдохновила на создание других школ, и Бобби Льюис стал в итоге главным режиссером, преподавателем и соучредителем знаменитой Актерской студии*.

Сегодняшним актерам остается только восхищаться и вдохновляться девятилетней одиссеей театра Group (существовавшего с 1931 по 1940 г.). Он подарил Америке не одного великого актера, а также ряд знаковых постановок, в том числе по пьесам Клиффорда Одетса, начинавшего в этом театре как актер. В горниле театра ковались ставшие впоследствии фундаментальными для Америки направления актерской техники. Group воплотил в жизнь свою мечту — познакомить американскую публику с театром идей, однако бродвейские стандарты помешали ему удержать успех. Восхищение зрителя — это хорошо, но на Бродвее нужно зарабатывать деньги. Group существовал ровно столько, сколько мог прокормить себя, а из пьес других драматургов немногие имели успех, сравнимый с успехом произведений Одетса.

* Актерская студия (Actors Studio) — организация для профессиональных актеров, театральных режиссеров и драматургов, находящаяся в Нью-Йорке. Была основана в 1947 г. Элиа Казаном, Шерил Кроуфорд, Робертом Льюисом и Анной Соколовой. В 1951 г. студию возглавил Ли Страсберг и руководил ею до своей смерти в 1982 г. Студия в первую очередь стала известна благодаря своему методу актерской техники, базирующемуся на системе Станиславского. — *Прим. ред.*

И хотя главной причиной гибели театра стали финансовые неурядицы, немалый урон нанесли ему и внутренние разногласия из-за постановок. Через несколько лет некоторые участники труппы почувствовали, что топчутся на месте. Несмотря на признание публики, считавшей их лучшими актерами Америки, они понимали, что нужно продолжать экспериментировать и расти. Часть артистов во главе со Стеллой Адлер, дочерью выдающегося еврейского актера Якова Адлера (1855–1926), не принимала стремление Страсберга держать труппу в ежовых рукавицах и жестко контролировать манеру игры. В 1934 г. Адлер несколько недель проработала со Станиславским в Париже и, вернувшись, объявила, что Страсберг, считая эмоции главной направляющей силой для актера, неправильно интерпретирует систему. Станиславский к тому времени главным двигателем сценического действия считал воображение. Адлер пересказала остальным то, чему научилась в Париже, тем самым пошатнув позиции Страсберга как главного педагога, обучающего «по Станиславскому». Постепенно Адлер выросла до создания в 1949 г. собственной студии. Другой признанный актер Group, Сэнфорд Мейснер (1905–1997), начал педагогические эксперименты в 1935 г., отталкиваясь от почерпнутого у Страсберга и Адлер, а также опираясь на личный опыт, приобретенный в труппе.

Сценическое искусство, развивавшееся в Америке в XX в., либо брало на вооружение отдельные аспекты метода Станиславского, либо начисто их отвергало. Страсберг, Адлер и Мейснер представляли три разных направления в интерпретации системы Станиславского в Америке, поскольку брали за основу разные пласты его системы. Проще говоря, у одного во главу угла ставились эмоции, у другой — воображение, у третьего — спонтанность. У всех троих имелись преданные последователи, все трое воспитывали талантливых актеров.

Несмотря на восхищение публики артистами Group, их подход и работа над сценическим мастерством вошли

в американскую культуру благодаря стечению обстоятельств, сложившихся после Второй мировой войны.

О том, как это случилось, мы узнаем из главы 1 данной книги, в которой Луис Шидер объясняет данный культурный феномен появлением Ли Страсберга в нужное время в нужном месте.

Однако прежде давайте выстроим хронологический контекст для возникновения и развития сценических техник, описанных в данной книге.

ПЕДАГОГИ И ОБУЧЕНИЕ

Чтобы стать актером, нужно 20 лет.

– СЭНФОРД МЕЙСНЕР

Актёрская подготовка в Америке прошла путь от кустарных методов (когда все приемы перенимались младшим поколением труппы от маститых актеров) до учебы у мастеров, открывающих собственные профессиональные студии, а затем до университетских курсов, которые остаются основной кузницей актерских кадров по сей день. Нельзя не признать, что на этом последнем витке развития – от профессиональных студий к академической подготовке – преподавание стало более мягким. Прежняя система обучения, когда молодежь натаскивали старшие актеры в стиле «делай, как я говорю, или вон отсюда», сменилась большей заботой об эмоциональном здоровье будущих актеров.

Почему так много молодежи интересуется сегодня актерской профессией? Только на курс драмы Нью-Йоркского университета ежегодно подается почти 3000 заявлений. Вряд ли желание играть на сцене продиктовано лишь мечтами о звездной славе. Самое правдоподобное объяснение предлагает Вики Харт в главе, посвященной методике Мейснера:

«Наши ощущения — это картина окружающего нас мира. Студенты должны научиться улавливать эти ощущения, находить к ним путь и правильно с ними обращаться. Цель этого процесса — поиски собственной истины». Когда общество требует единообразия, а эмоции и мнения лучше держать при себе из опасений насмешки или осуждения, как еще проявить себя, если не в воображаемом мире, где молодежи разрешается раскрыть все грани своей личности?

Начиная с 1950-х по всей стране как грибы после дождя стали появляться профессиональные некоммерческие театры. Одновременно с этим закатилась звезда Бродвея, и бродвейские продюсеры винили некоммерческие театры в своих убытках. Однако на самом деле пенять стоило на высокую стоимость постановок, невозможность пробиться новым драматургам и актерам и недостаток на Бродвее хороших театров. Новоиспеченные некоммерческие театры держали постоянные труппы, поэтому им требовались подготовленные актеры, способные играть в разных стилях. Справляться с ограниченным набором амплуа, позволявшим блистать в кино, на телевидении и на Бродвее, было недостаточно. Вузы, в которых уже имелись действующие театральные факультеты, меняли программу в соответствии с нуждами новых театров. Актеры должны были с равным мастерством играть и классику, и современные пьесы, причем не только в реалистичном жанре; эти требования и обусловили появление специальных программ в университетах.

В данной книге представлено десять наиболее часто изучаемых подходов к актерской подготовке. Большинство из них широко распространено в Соединенных Штатах. Очередность глав примерно соответствует хронологическому порядку появления и освоения этих подходов. Каждый из них в какой-то степени заимствует что-то у предыдущего или возник как реакция на него. Все подходы так или иначе берут начало в системе Станиславского — самой полной на сегод-

няшний день. Одни рассматриваемые методики сосредоточены на каком-то отдельном аспекте его системы, другие развивались как оппозиция ей, однако все они отталкиваются от языка, выработанного Станиславским. Существуют и другие теории, не вошедшие в данный обзор, но знакомые образованному актеру, – например, труды Антонена Арто (1896–1948), биомеханика Всеволода Эмильевича Мейерхольда (1874–1940), философия и упражнения Бертольда Брехта (1898–1956). Они очень часто попадают в поле зрения американского актера, однако редко берутся им за основу для подготовки.

Чтобы завоевать признание, актерская игра должна отражать текущие воззрения общества. Адептами и разработчиками каждой новой методики двигало убеждение, что предыдущие подходы не отвечают духу своего времени, да и впоследствии все описанные в данной книге технологии адаптировались под текущие нужды. Становление актера всегда индивидуально, поэтому каждый артист ищет ту форму или совокупность форм обучения, которые помогут ему раскрыть собственный творческий дар. Многие из этих методик содержат упражнения, помогающие проникнуть во внутренний мир актера. Однако, чтобы исследование внутреннего мира не пропало даром, актеру необходимо с равным усердием заниматься поисками выразительных средств, владеть голосом, музыкальным ритмом, собственным телом. Не менее важно интересоваться историей, политикой, психологией, искусством. Актер, по мнению многих педагогов, учится всю свою сознательную жизнь.

Некоторые из методик, описанных в данной книге, спорят друг с другом; некоторые, наоборот, дополняют или повторяют друг друга. Однако все они служат одной цели – взрастить разносторонний, глубокий актерский талант.

Если бы все люди откликались на одни и те же «раздражители» одинаково, мы все были бы на одно лицо и мир был бы скучен и однообразен. Поскольку это не так, методик у нас