

Под редакцией Артура Бартоу

АКТЕРСКОЕ МАСТЕРСТВО

«Эта книга научит вас свободе мысли
и восприятия — важнейшему для актера качеству».

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

АМЕРИКАНСКАЯ ШКОЛА

Артур Бартоу

**Актерское мастерство.
Американская школа**

«Альпина Диджитал»

2006

Бартоу А.

Актерское мастерство. Американская школа / А. Бартоу —
«Альпина Диджитал», 2006

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.

© Бартоу А., 2006

© Альпина Диджитал, 2006

Содержание

Предисловие к русскому изданию	6
Предисловие	8
Благодарности	9
Введение	10
Театр в Америке	10
Первые режиссеры и первая актерская школа	12
Станиславский и фундамент актерской школы в Америке	14
Педагоги и обучение	17
Метод Ли Страсберга глазами Анны Страсберг	19
Техника Стеллы Адлер глазами Тома Оппенгейма	20
Техника Сэнфорда Мейснера глазами Виктории Харт	22
Метод Михаила Чехова и его дальнейшее развитие глазами Пера Браге	23
Метод Уты Хаген глазами Кэрол Розенфельд	24
Сценическое движение по Ежи Гротовскому глазами Стивена Ванга	25
Шесть точек зрения Мари Оверли	26
Практическая эстетика Дэвида Мэмета глазами Роберта Беллы	28
Междисциплинарная подготовка глазами Фрица Эртля	30
Конец ознакомительного фрагмента.	31

Артур Бартоу

Актерское мастерство.

Американская школа

Редактор *Юлия Быстрова*

Руководитель проекта *И. Серёгина*

Корректор *М. Миловидова*

Компьютерная верстка *А. Фоминов*

Дизайнер обложки *Максим Кардопольцев, CINEMOTION*

© Arthur Bartow, 2006

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

© Электронное издание. ООО «Альпина Паблишер», 2013

Все права защищены. Никакая часть электронной версии 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, для частного и публичного использования без письменного разрешения владельца авторских прав.

* * *

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.

Джудит – той, которая меня вдохновляет.

Предисловие к русскому изданию

Книга Артура Бартоу, которую вы держите в руках, носит название «Актёрское мастерство: Американская школа». Задача нашей Актёрской 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 актёрского 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 актёрской 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 папье-маше 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 актёрская 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 актёрскими 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 актёрских 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

Вогромном 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, чтобы 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 десятерых 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 решился 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 рассказы священников о том, что актеры якшались 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 попу-

лярностью, чем другие, сложилась система «звезд». Они могли играть параллельно в нескольких труппах, а остальные актёры фактически выживали за счет них. И хотя число актёров 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, актёров на роли второго плана возили из города в город, а на третьестепенные роли набирали местных. Однако тяжелая экономическая ситуация 1870-х вынудила большинство местных актёров 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 озолился 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 гастролирующих театральных трупп. Громоздкие декорации было неудобно перевозить и дорого строить, поэтому спектакль должен был идти как можно дольше, чтобы окупиться. В таких труппах актёров учили копировать сценическую манеру звезд исконного 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 образу 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 техника 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 актёрскому поколению, восхищались не меньше, но ее сложнее было симитировать и перенять.

Lyceum, хоть и не заложил фундаментальные основы сценического движения, сыграл существенную роль в развитии системы подготовки актёров, 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 актёрские 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 актёрскую профессию, было бы ошибочно. Они могли в лучшем случае познакомить общество с зарубежными пьесами и новыми театральными веяниями, но кузницей профессиональных актёрских 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 Аппии (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 актёрскую манеру, приближённую 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 актёрская игра, а правдоподобные сценические эффекты. Постановщику Дэвиду Беласко принесли успех проработанные до мелочей декорации, создававшиеся иногда переносом на сцену реально существующих интерьеров, и механические спецэффекты – например, ливень, текущая из крана вода и шипящий на сковороде бекон. Сами пьесы при этом оставались третьесортными мелодрамами, высоты актёрского 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 гастрольями 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 актёрского 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, слаженностью 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 глубже» 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 перебрался 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 привьет 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 глубокие, 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 студии¹.

Сегодняшним актерам остается только восхищаться и вдохновляться девятилетней одиссеей театра Group (существовавшего с 1931 по 1940 г.). Он подарил Америке не одного вели-

¹ 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.*

кого 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.

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 доросла 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*

Актерская 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 сегодняшний 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 предыду-

щие 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 много, и рассматривать их мы начнем с системы Ли Страсберга. Именно он был первопроходцем в развитии и популяризации американского сценического метода. Своей методике он, как и Станиславский, посвятил не одно десятилетие размышлений и экспериментов. Тем не менее американская культура приняла его идеи лишь в 1950-х.

Метод Ли Страсберга глазами Анны Страсберг

В актерской игре все делается бессознательно, по памяти.
– *Ли Страсберг*

Ли Страсберг видел слаженную игру труппы Станиславского собственными глазами, однако близко познакомиться с техникой, применяемой русским мэтром, он смог лишь на занятиях в Американской театральной лаборатории, возглавляемой Ричардом Болеславским и Марией Успенской. Болеславский играл в МХТ с 1906 по 1919 г., когда Станиславский только начал свои изыскания. Затем он попробовал себя в качестве режиссера Первой студии МХТ. Он познакомил с методом Станиславского американцев, а после успешно режиссировал постановки на Бродвее и в кинематографе.

В 1933 г. Болеславский выпустил небольшое пособие, в котором описывал шесть необходимых актеру навыков – сосредоточение, эмоциональная память, драматизм, трактовка, наблюдательность и чувство ритма. Эти навыки стали для Ли Страсберга откровением, однако, постигнув их важность, он сразу же покинул Лабораторию. Он чувствовал, что сможет лучше воплотить эти принципы в жизнь посредством собственных экспериментов. Занятия в Американской театральной лаборатории, особенно по сосредоточению и эмоциональной памяти, стали фундаментом многолетнего труда Страсберга. Он называл свою систему «Метод», и известность она обрела именно под этим названием, так напоминающем название системы Станиславского, которую в Америке тоже называют методом.

По отзывам современников, Страсберг был противоречивой натурой: грубый напор сочетался в нем с огромным интеллектом. Он учил своих актеров выражать правдивые эмоции, однако сам делал это с трудом. Он невероятно много внес в манеру игры актеров Group, но из-за конфликтов с Клерманом и Кроуфорд вынужден был в 1937 г. оттуда уйти.

Без поддержки Group Страсбергу пришлось снова испытать все прелести работы в коммерческом театре и кино. Последующие десять лет его карьеры в Нью-Йорке и Голливуде малопримечательны, и, возможно, Страсберг так и остался бы хоть и значимой, но не ключевой фигурой в театральной истории, если бы не обстоятельства, сложившиеся после Второй мировой войны. Так получилось, что Элиа Казан (1909–2003), бывший актер Group, выдающийся театральный режиссер Америки и один из лучших кинорежиссеров Голливуда, был вынужден попросить своего давнего наставника и соперника Страсберга возглавить актерскую и режиссерскую подготовку в Актерской студии. Казан основал эту студию вместе с Робертом Льюисом и Шерил Кроуфорд, чтобы обучать актеров искусству игры на сцене и в кино. Отклонив поначалу предложение Казана, Страсберг затем все же согласился. Через три года Казан признавал, что Актерская студия фактически держится на Страсберге.

Всю жизнь Страсберг, как и Станиславский, магнитом притягивал тех, кто либо пытался подражать ему, либо отвергал его концепцию, создавая собственные сценические техники. В любом случае Страсберга можно назвать отцом американской актерской школы.

Анна Страсберг (урожденная Мизрахи), бывшая ученица Ли, вторая жена и вдова, ныне художественный руководитель Театрального института Ли Страсберга в Нью-Йорке и Лос-Анджелесе (Lee Strasberg Theatre and Film Institute), излагает метод Страсберга в том виде, в котором он преподается сегодня в Институте, с почтительным вниманием ко всем аспектам его наследия. Поскольку преподавал Страсберг долго и его принципы пользовались популярностью во времена, когда театр и кино занимали господствующее место в культуре, именно его метод оказался самым цитируемым и подробно описанным, самым почитаемым и порицаемым, самым признаваемым и отвергаемым среди американских сценических методик.

Техника Стеллы Адлер глазами Тома Оппенгейма

Как говорил Яков Адлер, либо вы помогаете зрителю вырасти над собой, стать лучше, – либо не играйте вовсе.
– **Стелла Адлер**

Стелла Адлер происходила из блестящей театральной династии. Ее отец, Яков Адлер, выдающийся актер еврейско-американского театра, родился в России и иммигрировал в Америку в 1887 г. Его Шейлок в «Венецианском купце» поражал воображение настолько, что спектакль давали даже на Бродвее – в 1903 и 1905 гг., и Адлер играл на идише, тогда как остальной текст шел на английском. Когда он умер, проводить его в последний путь собралось 150 000 человек. Мать Стеллы Адлер, Сара, была известной актрисой, заслужившей признание независимо от мужа; брат Лютер, сестра Джулия и племянница Перл тоже были актерами и пользовались популярностью у зрителей. Кузина Стеллы, Франсин Ларримор (1898–1975), блистала на Бродвее, сыграв за свою долгую театральную и кинокарьеру Рокси Харт в «Чикаго», Китти Браун в «Давайте веселиться» и Эбби Фейн в «Кратком миге». У Сары и Якова было пятеро общих детей и по одному от прежних браков. В общем и целом под фамилией Адлер одновременно выступало 16 артистов. Ходила даже присказка, что ни один спектакль в Нью-Йорке не обходится без какого-нибудь Адлера. Актерский талант, казалось, был у них в крови. Они не учились актерскому мастерству, просто выходили на сцену и играли. Сегодня «адлеровскую искру» несет в себе внук Стеллы, Том Оппенгейм, художественный руководитель Студии актерского мастерства Стеллы Адлер в Нью-Йорке (Stella Adler Studio of Acting). (Отец Оппенгейма, Дэвид, блестящий кларнетист, выступал в Нью-Йоркском симфоническом оркестре под управлением Леонарда Бернштейна, а затем был ректором Нью-Йоркской школы искусств Тиша.)

Поступив в театр Group в 1931 г., Стелла Адлер сыграла под режиссерским руководством Ли Страсберга в «Доме Коннелли» Пола Грина, «Ночи над Таосом» Максвелла Андерсона, «Истории успеха» и «Аристократке» Джона Говарда Лоусона. В труппу она пришла уже профессиональной актрисой. Характер у нее был взрывной, поэтому неудивительно, что она конфликтовала со Страсбергом и возглавила группу несогласных с его железным убеждением, будто ведущую роль в актерском мастерстве играет эмоция. Несогласие достигло пика, когда она приехала в Париж и сообщила Станиславскому: «Мне нравился театр и игра, пока не появились вы, а теперь я это все ненавижу». Станиславский послушал сцену из «Аристократки» в исполнении Адлер и спросил, как ее учат играть. Когда она описала ему подход Страсберга, мэтр сказал, что все правильно, но сам он к этому времени уже выводил на первый план действия, или «такты», обеспечивающие достоверность общей логики пьесы, которую он называл «сверхзадачей». Теперь Станиславский считал, что эмоция появится сама по себе, если актер будет верен «действенному стержню» своего персонажа, воплощая сквозное действие, логически ведущее к сверхзадаче. Вернувшись из Парижа, Адлер победоносно раскритиковала подход Страсберга к актерской технике. Страсберг, защищая свои убеждения, утверждал, что действие без эмоции бессмысленно. Однако абсолютный контроль над труппой Страсберг с этого момента утратил, а в Америке начало развиваться второе направление актерской подготовки по Станиславскому.

Как мы уже знаем, театр и стиль игры меняются вместе с обществом, поэтому одни стили какому-то периоду времени более созвучны, чем другие. Возможно, упор на действие, а не на эмоции больше соответствовал 1930-м с их переворотами в сознании общества. Однако то, что при Страсберге актеры Group завоевали славу величайших в Америке мастеров слаженной, ансамблевой игры, – неоспоримый факт. К сожалению, неоспоримо и то, что Group не стал

прибыльным. Представления Страсберга об актерской технике закрепились и стали признанными и востребованными лишь в 1950-х. Время все расставило по местам.

Стелла Адлер открыла свой театральный институт в 1949 г. Ее метод основан на анализе текста и упражнениях на воображение. Известно, что в день смерти Ли Страсберга в 1982 г. Адлер, попросив своих студентов подняться, сказала: «Умер театральный деятель. Теперь театру понадобится сто лет, чтобы оправиться от потери».

Техника Сэнфорда Мейснера глазами Виктории Харт

Основа актерской игры – реальность поступка.
– Сэнфорд Мейснер

Сэнфорд Мейснер третьим из участников театра Group разработал собственный метод актерской подготовки на основе системы Станиславского. (Четвертый, Роберт Льюис, преуспел как режиссер и педагог, но не оставил теории и внятной и последовательной учебной программы.)

Мейснер всегда ссылался на Страсберга как на учителя, однако сам разработал метод, открывающий актеру доступ к собственным эмоциям, не основанный на чувственной памяти, а побуждающий актера к спонтанной реакции. Казалось, что может быть проще, однако, как выясняется, самое сложное для театрального актера – это слушать. Мейснер единственный делал основной упор на упражнения, вызывающие у актера спонтанный и потому естественный отклик в процессе диалога. Для этого он сосредоточивал внимание актера на его партнере по сцене. Его знаменитое упражнение на бесконечные повторы одной и той же сцены, по сути, берет артиста измором, вызывая спонтанный отклик.

Мельчайшая социальная единица – это не один человек, а два. В жизни мы тоже развиваем друг друга.
– Джон Уиллетт

У актера, неважно, опытного или нет, как у любого человека, имеется естественная защита, которая препятствует искренней, ненаигранной читке текста и эмоциональному отклику. Другими словами, как заставить артиста, который знает сценарий, сюжет, задачу пьесы, реагировать спонтанно? Особенно это сложно, когда спектакль предъявляет высокие требования к актеру в физическом и эмоциональном плане. Мейснер считал, что отыскал свой способ добиться этого.

Метод Михаила Чехова и его дальнейшее развитие глазами Пера Браге

Для артиста с развитым воображением образы – живые существа, которых он видит внутренним взором столь же явственно, как мы видим окружающие предметы.

– Михаил Чехов

Михаил Александрович Чехов (1891–1955) – великий характерный актер XX века и блестящий ученик Станиславского – внес огромный инновационный вклад в развитие актерского мастерства. Он стал рассматривать актерскую игру как «духовную логику». Соответственно, свои упражнения и теорию Чехов разрабатывал с большим (по сравнению с остальными) уклоном в метафизику. Артисты с тонким внутренним миром с готовностью откликаются на приемы, с помощью которых Чехов стимулировал актерскую психику. Его образы апеллируют непосредственно к внутреннему миру артиста, требуя не предварительного логического осмысления, а воображения, мышления сугубо образного.

Поступив в 21 год в Московский Художественный театр, Чехов работал под руководством Евгения Багратионовича Вахтангова (1883–1922) в экспериментальной Первой студии МХТ. Несмотря на глубокую приверженность системе Станиславского, он часто спорил с мэтром во время репетиций. Однако Станиславский не мог не признать, что Чехов добивается необыкновенных результатов в раскрытии характера своих героев. Чехов считал воображение более полезным инструментом, чем эмоциональная память, на которую делал упор Станиславский. Чехов побуждал актеров опираться не на личные переживания, а выстраивать образ в голове, перед мысленным взором. Возможно, именно под влиянием Чехова Станиславский тоже перешел от эмоциональной памяти к экспериментам с воображением. Когда в 1930-х Стелла Адлер встретила с мэтром в Париже, тот сказал ей, что нужно обязательно поработать с Михаилом Чеховым, если представится такая возможность.

К опоре на воображение у Чехова добавлялась вера в антропософию. Учение это разработал австриец Рудольф Штайнер, утверждая, что «когда-то человек полнее участвовал в мировых духовных процессах благодаря своему открытому сознанию, но со временем привязанность к материальному ограничила его возможности. Чтобы возродить восприятие духовного, необходимо научить сознание возвышаться над материальным. Умение достичь этой цели упражнением ума теоретически считается для человека врожденным» [5]. А значит, его можно развить и воплотить в художественном движении, которое Штайнер назвал эвритмией и которое широко использовали экспрессионисты, изображавшие людей как символы. Весь этот комплекс убеждений воплощался у Чехова в сценических образах, которые Станиславскому казались излишне ходульными, гротескными. Шарль Бодлер (1821–1867) отзывался о гротескной комедии так: «В основе гротеска – подражание существующим в природе элементам. Смех, порожденный гротеском, несет в себе что-то нутряное и примитивное».

Независимо от того, какими средствами пользовался Чехов, разрабатывая и совершенствуя свои приемы, от других теоретиков актерского мастерства его отличает понятный актерам лексикон. Подобранные им слова и образы воспринимаются и усваиваются актерами интуитивно, не требуя осмысления.

С методом Чехова датский педагог Пер Браге познакомился, преподавая в России. Он увидел, что духовные составляющие чеховских экспериментов отлично дополняют его работу с маской, вдохновенную, в свою очередь, балийскими танцами. Браге объединил эти три театральные дисциплины в одну исполнительскую теорию.

Метод Уты Хаген глазами Кэрол Розенфельд

Одного таланта недостаточно. Можно и нужно воспитывать и развивать характер и этику, суждение об окружающем мире и эрудицию.
– **Ута Хаген**

Кэрол Розенфельд рассматривает упражнения, разработанные Утой Хаген (1919–2004) для занятий в студии Герберта Бергхофа, и рассказывает о своем опыте их преподавания под руководством Хаген. Многие из терминов, фигурирующих в этих упражнениях, знакомы читателю из системы Станиславского, а также из других методик.

В отличие от страсбургской техники, в этих упражнениях нет акцента на непосредственном пробуждении эмоций – Хаген избегается от сентиментальности в актерской игре и сосредоточивается на развитии воображения и спонтанности (так же, как Мейснер). Хаген делает упор на использование реалистичного реквизита и декораций, создающих достоверное окружающее пространство.

В актерской и педагогической работе Уты Хаген нашли отражение ее поиски достоверности. Когда на девятом десятке она выходила на сцену, молодые могли позавидовать живости и свежести ее игры. Она сыграла немного ролей, посвятив себя в первую очередь преподаванию, однако эти немногочисленные роли становились легендами. Ее Марту из пьесы Эдварда Олби «Кто боится Вирджинии Вульф?» (1962), единожды увидев, невозможно забыть. Я помню, как смотрел этот спектакль из последнего ряда верхнего яруса Театра Билли Роуза, отчетливо слыша каждое слово и ощущая каждую интонацию. Несколько недель спустя мне довелось побывать на генеральном прогоне спектакля, когда Хаген со своим партнером по роли Артуром Хиллом готовили замену на второстепенные роли Ника и Хани для лондонской постановки. На этот раз я сидел в третьем ряду партера и убеждался, что Хаген умеет донести образ до зрителя на галерке в том же объеме, что и до первых рядов. Игра Хилла вблизи казалась слишком нарочитой, поскольку он ориентировался именно на галерку. Хаген не преувеличивала ничего. Она вообще не играла. Она наполняла зал собой.

Стремлением добиваться «подлинной жизни на сцене» Хаген заразил участник Group Гарольд Клерман, когда ставил «Больше, чем весь мир» (The Whole World Over) с ее участием в 1947 г. Вот еще один пример того, как мастерство и преданность делу передавались от одного актерского поколения другому.

Сценическое движение по Ежи Гротовскому глазами Стивена Ванга

У тела нет памяти, оно само – память.
– Ежи Гротовский

Ежи Гротовский (1933–1999) получил традиционную актерскую подготовку по Станиславскому у себя на родине, в Польше. Закончив Государственную высшую театральную школу в Кракове, он поступил на режиссерское отделение Государственного института театрального искусства имени А.В. Луначарского (ГИТИС) в Москве. Там он познакомился с теориями Всеволода Мейерхольда, разработанными в противовес методике его наставника и коллеги Станиславского. Мейерхольд экспериментировал с «телесным» подходом к театральному искусству, который он называл «биомеханикой». Кроме того, Гротовский освоил вахтанговский синтез, агрессивные выразительные средства и восточные театральные приемы, применяемые в пекинской опере, индийском катхакали и японском театре но.

Он приобщился и к трудам Дельсарта, «эстетическая гимнастика» которого легла в основу программы первой актерской школы в Америке. Если методика Дельсарта не помогла американским актерам добиться достоверности на сцене, то Гротовский сумел увязать эти физические упражнения с более глубоким пониманием человеческой натуры. В методе Гротовского сочетались интеллектуальность, строжайший физический контроль над телом, социальность и мистицизм.

В 1959 г. Гротовский начал эксперименты по развитию новой эстетики для театра в польском Ополе, получив в руководство от местных властей «Театр 13 рядов». Народный совет Ополе выделил крошечную субсидию и дал разрешение учредить единственный в Польше экспериментальный театр. Даже с субсидией театр настолько бедствовал, что актеры жили впроголодь, и театр стали называть «Бедный». Уже потом «Бедный театр» превратился в концепцию. Гротовский исповедовал идею ансамблевой игры и превращения актерского мастерства из ремесла в искусство. Его метод требовал усиленной физической подготовки, совершенного владения собственным телом, развития вокальных данных. Репетиции в коммунистической Польше не подвергались цензуре, в отличие от выпускаемых спектаклей, поэтому лабораторные эксперименты Гротовского оказывались интереснее постановок. Спектакли служили, прежде всего, средством исследовать взаимодействие между актером и зрителем. В дальнейшем подобные эксперименты стали основной составляющей работы Гротовского.

В 1967 г. Стивен Ванг месяц отучился у Ежи Гротовского в Нью-Йоркском университете. Гротовский только обретал международную известность, и это был первый его курс в Америке. Ванг не скрывает, что преподает «по Гротовскому», но, поскольку тот делал упор на эксперимент и постоянно развивался, преподавание метода Гротовского в строгом смысле слова невозможно. По-видимому, он никогда и не ставил целью создать систему, которой надлежит следовать досконально, а даже если бы и ставил, такая напряженная физическая и эмоциональная работа потребовала бы слишком большого упорства, на которое способны лишь фанатично преданные делу актеры. Однако у Гротовского имеется немало последователей, разделяющих его убеждение, что путь к вершинам мастерства лежит через точность и дисциплину.

Шесть точек зрения Мари Оверли

Важнейшая характеристика нового направления в динамике, известного как теория хаоса, – это развитие целого ряда новых приемов извлечения полезной информации из, казалось бы, беспорядочных действий.

– Энциклопедия «Британника»

Мари Оверли, создательница теории шести точек зрения, прошла такой же долгий путь, как Станиславский и Страсберг, пытаясь определить суть художественной деконструкции [6] и найти ей практическое применение. Свои теории она опробовала сначала на собственной танцевальной труппе, затем преподавала их целому поколению будущих актеров и режиссеров. Если Станиславский наблюдал за величайшими реалистическими актерами своего времени и классифицировал приемы, дающие возможность воспроизвести их игру, то Оверли наблюдала с той же целью за актерами, играющими в авангардной манере.

Свои наблюдения относительно классических и современных театральных форм в применении к актерской игре Оверли разделила на шесть категорий и уравнила между собой. Эти деконструированные категории затем можно восстанавливать в любом сочетании или иерархической последовательности либо применять по отдельности. С помощью деконструкции актер открывает новую для себя информацию, которую традиционными методами не добудешь. Этот постмодернистский прием крайне демократичен, все категории потенциально равноправны. Возможно, именно из-за этого акцента на демократичности художественных элементов теория точек зрения стала первой по-настоящему американской техникой актерской подготовки и игры. Ли Страсберг пытался американизировать рожденную на русской почве систему Станиславского, направленную на создание реалистичной игры. Оверли же разъяла иерархичную систему на отдельные компоненты. И хотя авангардное искусство до того, как прижиться на американской почве, развивалось во Франции, метод Оверли не был заимствован из-за рубежа, однако акцент на описания традиционной западной художественной формы в нем присутствует. Актеры, уже занимавшиеся по общепринятым методикам, без труда постигают смысл деконструкции, поскольку легко узнают в шести выделенных Оверли категориях, или точках зрения, неотъемлемые элементы классического и современного театра.

Вот эти шесть категорий:

- Пространство (способность воспринимать физические взаимодействия).
- Сюжет (способность воспринимать и обобщать информацию в течение периода времени и делать выводы).
- Эмоция (способность воспринимать эмоциональные состояния и самому пребывать в эмоциональных состояниях).
- Форма (способность воспринимать форму).
- Время (способность воспринимать продолжительность действия или состояния, а также механизмы и инструменты, призванные регулировать продолжительность).
- Движение (способность идентифицировать кинетические состояния с помощью памяти).

Главным адептом концепции точек зрения стала известный педагог и режиссер Энн Богарт, которая познакомилась с этой теорией, преподавая вместе с Оверли. Затем Богарт создала труппу на основе собственного, переосмысленного лексикона теории точек зрения, добавив к нему гимнастику Тадаси Судзуки, выдающегося деятеля современного японского театра. Его приемы, призванные вписать японских актеров в новую азиатскую театральную

традицию, используются в Америке в основном в качестве упражнений на концентрацию и развитие мышечной силы.

Теория точек зрения особенно полезна для актеров, которым необходимо снять зажимы, мешающие обрести уверенность в себе и сосредоточиться на работе. Поскольку техника эта избегает оценочности и нацелена на изучение, открытие, подспудное наблюдение, направленное не на себя, а на окружающий мир, молодой актер естественным образом начинает свободнее *существовать* на сцене.

Теория точек зрения Оверли служит одновременно практическим пособием по применению постмодернистской деконструкции.

Практическая эстетика Дэвида Мэмета глазами Роберта Беллы

Все, что вам подвластно, составляет ваше намерение.
– Дэвид Мэмет

Почвой для практической эстетики послужили элементы мейснеровской техники. Подобно тому как теория шести точек зрения позволяет разделить на части иерархически выстроенные элементы театральной игры, чтобы исследовать ее в поисках новой информации, практическая эстетика дробит традиционную подготовку, выделяя в ней работу над эмоциями и образом.

В 1983 г. драматург Дэвид Мэмет прочитал цикл лекций на факультете драмы Нью-Йоркской школы искусств Тиша, излагая свои теории актерской игры. Восхищенная группа студентов попросила Мэмета взять их в ученики и создать театральную труппу. Под руководством Мэмета и актера Уильяма Мейси студенты два года устраивали летние семинары в Вермонте. К лету 1984 г. они созрели для написания под руководством Мэмета «Практического актерского пособия». В этой книге изложены принципы его практической эстетики. Также вскоре была создана труппа театра Atlantic, обосновавшаяся в Линкольн-центре, художественным руководителем которого был старый друг Мэмета, знакомый ему еще по Чикаго, режиссер Грегори Мошер. Труппа благополучно начала работу с постановки «Жизни мальчика» (Boy's Life) Говарда Кордера. Сегодня у театра Atlantic имеются собственное помещение на 20-й улице и школа при Нью-Йоркском университете, где преподается трехгодичный курс на основе практической эстетики.

Практическая эстетика – это, наверное, первая созданная драматургом теория, превращенная в программу подготовки актеров. Брехт тоже строил теории и оставил список упражнений, однако учебного плана на их основе составить не удалось. Мэмет был в первую очередь драматургом, как Станиславский – актером. Так один из крупнейших американских драматургов рубежа XIX–XX вв. разработал технику актерской работы, ориентированную на нужды сценариста.

Мэмет какое-то время учился у Сэнфорда Мейснера, что наверняка было нелегким испытанием для обоих. Вряд ли писателю-драматургу понравилось бы мейснеровское замечание, что «лучше грамм действия, чем килограмм слов». Мэмет бросил занятия после первого курса, посвященного спонтанности актерских реакций, а упражнения на развитие образа начинаются как раз на втором курсе. Он начисто отвергал техники, сталкивающие актера лицом к лицу с собственными эмоциями. Мэмет перенял мейснеровское убеждение, что актерская игра – это поступки, а не чувства персонажей. Чувства не передают замысла драматурга. Он считал, что учить ремеслу можно прямым методом, который способен воспринять любой. Возможно, добиться от актера увлеченности можно только при наличии у него таланта, однако отсутствие его, как полагает Мэмет, не является препятствием к освоению ремесла.

Персонажи в пьесах Мэмета нередко испытывают эмоциональную скованность или скупы на выражение эмоций. Они отражают современное общество в самом его угнетенном состоянии, способное полноценно выразить лишь гнев. Однако при этом Мэмет не имеет ничего против актеров, владеющих своими чувствами, ему просто кажется бесполезным тратить время на попытки ухватить такую эфемерную вещь, как искренняя, воспроизводимая эмоция. Он очень резко отзывается о методиках, в которых все нацелено на ловлю эмоций и которые ставят актера во главу угла. Как драматург он, несомненно, встречал артистов, пытающихся разгадать подтекст его пьес в ущерб действию. И он не видит для актера другого пути, кроме тщательного изучения текста.

Единственный прием, который Мэмет перенял у Мейснера, – это упражнение на повторы. Мэмет оценил его эффективность в тренировке спонтанного отклика и получении подлинной эмоциональной реакции актера. Он соглашался с Мейснером в том, что «играть – значит действовать», поэтому именно действие, выводимое из анализа текста сценария, становится стержнем практической эстетики.

Кроме того, Мэмет считает, что работа над образом – это лишняя трата времени для актера. «Невозможно перевоплотиться в своего персонажа. Персонаж – это иллюзия, создаваемая на сцене с помощью текста и мизансцен, заданных драматургом и физическими действиями актера» [7]. Мэмет избавляет актера от тяжелого груза перевоплощения. Как и теория точек зрения, практическая эстетика по-американски демократична. Ты то, что ты говоришь. (Политики давно это осознали.) Как ни парадоксально, убеждение Мэмета, что актер и есть персонаж, схоже со страсберговским представлением о том, что актер должен вкладывать в роль себя. Однако при этом Мэмет и не требует от актера внутренней работы, подобной страсберговским упражнениям на аффективную эмоциональную память. Кроме того, читатель заметит некоторое пересечение идей философии с неоклассическим взглядом на театр Луиса Шидера.

Практическая эстетика – еще молодой метод, который продолжает обкатываться в работе театра Atlantic. Он поистине американский. Быстрый, без лишних наслоений, доступный, требующий лишь упорного труда. Как читатель еще увидит, практическая эстетика действительно во всех отношениях практична.

Междисциплинарная подготовка глазами Фрица Эртля

Teatr Group требовал базового понимания сложного художественного принципа: все люди, связанные с этим театром – актер, художник, драматург, режиссер и т. д., – должны прийти к единой точке зрения, которая выражена также в замысле пьесы.
– **Стелла Адлер**

Эта глава исчерпывающе описывает способ обучения, который в каком-то смысле возвращает актерскую подготовку к ее истокам. Образ разностороннего актера, знакомого со всеми аспектами театрального дела, переносит нас в прошлое, во времена Стила Маккея, который занимался всем этим не как профессиональный актер, а как театральный работник.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.