

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Тульский государственный педагогический университет им. Л.Н. Толстого»

На правах рукописи



КОВАЛЕВ Егор Сергеевич

**ЭТИКА АКТЕРА В ТЕАТРАЛЬНОЙ ПРАКТИКЕ
К. СТАНИСЛАВСКОГО (СССР) И Р. БОЛЕСЛАВСКОГО (США)
В 1911-1938 ГОДАХ**

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени
кандидата философских наук

Специальность 09.00.05 – этика

Научный руководитель:
доктор философских наук, доцент
Назарова Юлия Владимировна

Тула 2016

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. Социокультурные и методологические основания этики искусства в театральной практике К.С. Станиславского. Этика актера как профессиональная этика.....	19
1.1. Система К.Станиславского и театральная практика МХТ. Понятие театральной практики: культурно-философские истоки и кросскультурные параллели.....	21
1.2. Этика актера в контексте театральной практики.....	44
Глава 2. Театральная практика «Лабораторного театра» Р. Болеславского.....	62
2.1 . Русская театральная революция и театральная практика США в 20-х гг. XX столетия: диалог культур.....	64
2.2. Лабораторный театр: студийность и коллективизм как принципы театральной практики.....	73
Заключение.....	102
Библиография.....	109

Введение

Актуальность исследования. В начале 20 века, мировой театр испытывал небывалый подъем и развитие во всех областях своего творчества. В данный промежуток времени появляются совершенно новые театры, такие как Театр Г. Фукса и Театр Г. Крэга, Театр В.Э.Мейерхольда и Театр А.Я.Таирова, Театр Е.Б.Вахтангова и Театр Б. Брехта, Театр А. Арто, МХТ привнесшие новое видение работы на сцене. Каждый из данных театров разрывал границы существующего понимания игры актера, сценографии, видения режиссуры. К.С. Станиславский одним из первых вводит понятие артистической этики, являющееся одним из важнейших элементов в его Системе – теории сценического искусства и артистической техники, разработанной в 1900 – 1910 годах.

Период с 1911 по 1938 год, когда новая Система стала использоваться на практике, оказался значимым, переломным для мирового театра. В то же самое время идет интенсивное взаимодействие между театрами России и США, которое порождает новые правила и методы творческой работы, формирует новые общезначимые культурные и нравственные ценности профессии¹. Диалог американского и русского театров сформировал новую театральную творческую эпоху, как важнейшее условие творческого процесса. Результатом диалога культур становится осмысление системы ценностей другой культуры, выработка общезначимых ценностей. *Поэтому осмысление диалога культур приобретает острую актуальность именно сейчас, в эпоху глобализации, когда происходит стремительное развитие межкультурных коммуникаций, идет поиск общих культурных и нравственных ценностей.* Диалог культур в эпоху глобализации становится все более интенсивным, за счет развития

¹Матвеев Павел Евлампиевич. Моральные ценности : диссертация ... доктора философских наук : 09.00.05 Москва, 2007 - 452 с.

информационных технологий, и это, в частности, касается и современных театров. В 1911-1938 годах диалог двух культур – русского и американского театров – также отличался стремительностью и интенсивностью, и *оказался точкой пересечения, обозначившей качественно новую эпоху в мировом театре.*

Диалог культур, как взаимодействие русского и американского театров, во многом основывался на этике, определявшей творческий процесс, правила профессиональной дисциплины, правила общения со зрителями, а также методы работы режиссера. Таким образом, *этика становится своеобразным языком в диалоге культур.*

Вопросы о профессиональной этике актера, об этике искусства, становятся актуальными в связи с нарастающим ценностным кризисом современного общества, требующего определения общезначимых нравственных ориентиров, а также нравственных критериев поведения в профессиональной сфере. Идеализация актеров, как публичных личностей, вопросы о допустимости применения этических критериев в современном театре и кинематографе, становятся все более острыми и часто выносятся на общественное обсуждение.

Таким образом, вопрос об этике искусства, профессиональной этике актера, раскрывает свою актуальность сразу в нескольких смыслах. Как язык диалога культур, этика актера раскрывает свою актуальность в связи с расширением современного информационного и культурного пространства, в связи с усилением межкультурной коммуникации. Как нравственный критерий творчества и как форма профессиональной этики, проблема этики актера приобретает актуальность в связи с кризисом нравственных и духовных ценностей современного общества.

Степень научной разработанности проблемы

Вопрос об *этике актера* впервые поднимается в работах К.С. Станиславского, где этика актера предстает как важный элемент его Системы. Этика актера в современном понимании рассматривается как нормативная сторона театральной практики, отражаемая в кодексе профессиональной этики современного актера (Музей Московского Художественного Академического Театра; Александрийский театр; Новосибирский драматический театр «Старый дом» и т.д.), что говорит о преемственности идей Станиславского. Этические кодексы имеют важное значение во всех сферах современной профессиональной деятельности: в образовании, бизнесе, политике (Гордов Ю. В.)². Однако, понятие «этика актера» еще не подвергалось целостному этико-философскому анализу. В ряде исследований этика актера рассматривается с точки зрения творческой и профессиональной этики (Басин Е.А.)³; также этика актера рассматривается через понимание актера как творца новой художественной реальности (Сушков Б.Ф.)⁴. Этика актера может быть рассмотрена в рамках этики искусства, как прикладной этики, и связана с проблемой моральной ответственности творческой личности (Назаров В.Н.)⁵.

Вопрос о *театральной практике* К. Станиславского и Р. Болеславского, которая осмыслена в диссертационном исследовании как *диалог культур*, рассматривался в научной литературе, преимущественно, с историографической точки зрения. Так, в некоторых исследованиях

² См.: Гордова Э.Е., Гордов Ю.В. Повышение эффективности деятельности экономических предприятий за счет внедрения этических кодексов. Известия Тульского государственного университета. Экономические и юридические науки. 2014. № 2-1. С. 130-135; Земляков Ю.Д., Гордова Э.Е., Гордов Ю.В. Структурно-функциональные компоненты профессиональной этики. Вестник Международной академии системных исследований. Информатика, экология, экономика. 2013. Т. 15. № -2. С. 9-13.

³ Басин Е.А. Этика художественного творчества. БФРГТЗ "Слово", М., 2011.

⁴ Сушков Б. Ф. Театр будущего. Школа русского демиургического театра. Этика творчества актера Гриф и Ко. М., 2010

⁵ Назаров В. Н. Прикладная этика // Назаров В. Н. Этика искусства. Гардарики. М., 2005.

проводится анализ борьбы коммерческих театров Америки с движением «малых театров», рассматривается их общее состояние в первой четверти 20 века, на момент гастролей МХТ 1923-1924 годов (Гладышева К.А.)⁶; анализируются мнения американских театральных критиков о Системе Станиславского (Сибиряков Н.Н.)⁷; в некоторых исследованиях анализируется путь Системы Станиславского из России в Америку и ее восприятие там (Литаврина М.А.)⁸; рассматривается история Первой студии МХТ и история трех величайших представителей данной студии, Сулержицкого – Вахтангова - Чехова (Марков П.А.)⁹. Также следует упомянуть работы, в которых дается характеристика театра в начале 20 века в США, раскрываются ключевые вопросы об актерском искусстве (Ступников И. В., Любимова Е. Н.)¹⁰. Исследования на иностранном языке также носят историографический или театроведческий характер, посвящены творчеству Р. Болеславского в Лабораторном театре (Дж. Робертс)¹¹; а также творчеству Станиславского, представляя собой целостный перевод его трудов (Ж. Бенедетти)¹².

Театральная практика 1911-1938 годов представлена в диссертационном исследовании как диалог культур американского и русского театров на языке этики. Как подчеркивает Н.В. Кокшаров «Диалог культур может выступать как примиряющий фактор, предупреждающий возникновение войн и конфликтов. Он может снимать напряженность, создавать обстановку доверия и взаимного уважения.

⁶ Гладышева К.А. Развитие реализма в американском театре XX века и система Станиславского: Автореф. дис. канд. иск. М.: ГИТИС, 1968.

⁷ Сибиряков Н.Н. Мировое значение Станиславского. М.: Искусство, 1974.

⁸ Литаврина М. А. Американская игра и «русский метод». Ричард Болеславский и его нью-йоркская студия: попытка интеграции // Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 2 / Ред.-сост. В. В. Иванов. М.: «УРСС», 2000.

⁹ Марков П.А. О театре: в 4-х т. М.: Искусство, 1974 - 1977.

¹⁰ Ступников И. В., Любимова Е. Н. Сценическое искусство США // История западноевропейского театра: В 8 т. М.: Искусство, 1988. Т. 8.

¹¹ Roberts J.W. Richard Boleslavsky. UMI Press, 1981.

¹² Jean Benedetti. Stanislavski and the Actor. 2008.

Понятие диалога особенно актуально для современной культуры. Сам процесс взаимодействия и есть диалог, а формы взаимодействия представляют собой различные виды диалогических отношений. Идея диалога имеет своё развитие в глубоком прошлом»¹³. Вопросы *диалога культур* были рассмотрены в философской литературе рядом авторов: так, диалог характеризуется как настроенность на взаимодействие противоположностей (В. Библер)¹⁴; как источник истины, являющейся основой понимания (Ю. Хабермас)¹⁵; как принцип человеческой сущности, заключающийся в соотнесенности себя с другими (М. Бубер)¹⁶; как взаимодействие с другими культурами, на языке общечеловеческих и духовных ценностей (М. Элиаде)¹⁷; как взаимопонимание, при котором, однако, сохраняется собственное мнение и осознается собственное место (М. Бахтин)¹⁸. Центральное место диалога в культуре обозначил именно М. Бахтин, отмечавший, что диалог неисчерпаем, бесконечен, и выступает в качестве: 1) самоцели, а не средства; 2) развития и объединения; 3) индикатора уровня культуры общества; 4) точки пересечения культур, которая порождает великие явления в культуре. Понимание диалога как некой точки пересечения эпох, культур, цивилизаций или мировоззрений предполагает также, в историческом смысле, смену научной или культурной парадигмы (Н.Я. Данилевский)¹⁹. Результатом диалога культур, помимо прочего, часто становится осмысление системы ценностей другой культуры, и выработка общезначимых ценностей.

¹³ Кокшаров Н.В. Диалог культур. URL: <http://credonew.ru/content/view/352/28/>. Дата обращения 12.09.2015.

¹⁴ Данилевский Н. Я. Россия и Европа. — М.: «Книга», 1991.

¹⁴ Библер В. С. Культура. Диалог культур (опыт определения). — Вопросы философии, 1989, № 6.

¹⁵ Хабермас Ю. Теория коммуникативного действия (Фрагменты) — Пер. А. Б. Рахманова // Личность. Культура. Общество: журнал. — 2004, № 1 (21). С. 303—312.

¹⁶ Лифинцева Т. П. «Диалог как структура бытия в религиозном экзистенциализме Мартина Бубера». История философии. Вып. 1. М.: ИФ РАН, 1997.

¹⁷ Элиаде М. Мефистофель и андрогин. - СПб.: «Алетейя», 1998.

¹⁸ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. - М.: Искусство, 1986

¹⁹ Данилевский Н. Я. Россия и Европа. — М.: «Книга», 1991.

Метафизические основания эстетики Станиславского были реконструированы в диссертационном исследовании на основании таких понятий как *преображение, мимесис, катарсис, эстетика прекрасного, возвышенного* и др., которые были представлены в трудах Платона, Аристотеля, И.Канта, Лессинга, Бейли К., Вагапова Н.М., Виноградской И.Н., Клейман Ю.А., Любимовой Е.Н., Попова А. Д., Ступникова И. В., Смирнова Б. А., Цимбал И. С., Clurman H., Strasberg L., Smith W. H. Бердяева, А. Лосева, где рассматривались проблемы, связанные, в целом, с философией и эстетикой творчества. В диссертационном исследовании подчеркнута взаимосвязь данных понятий с содержанием понятия «*театральная практика*». Театральная практика является разновидностью антропологической практики (С.С. Хоружий)²⁰; может предполагать определенные телесные практики (биомеханика В. Мейерхольда; тотальный акт, маска, Е. Гротовского; тренировки мышечной свободы, сосредоточенности, общения, внимания, видения, чувства правды по К. Станиславскому и т.д.). Однако анализ научной литературы показал, что театральная практика еще не рассматривалась как целостное понятие, которое было бы подвергнуто этико-философскому и социокультурному анализу.

Объект исследования:

Театральные практики России и США 1911-1938 годов

Предмет исследования:

Этика актера

Цель исследования:

Целостный этико-философский анализ театральной практики выдающихся режиссеров К.Станиславского МХТ (Россия) и Р.

²⁰ Театральная антропология Ежи Гротовского. Заседание второе 20 января 2010 г. Институт синергийной антропологии/ http://synergia-isa.ru/?page_id=4767. Дата обращения 13.12.15.

Болеславского Лабораторный театр (США) в контексте этики актера.

Задачи исследования:

1. Проанализировать социокультурные и философско-эстетические предпосылки теоретической системы К.С. Станиславского; ее этические и эстетические особенности;
2. Определить феномен театральной практики как теоретической системы и опыта МХТ, Лабораторного театра в контексте этики искусства;
3. Показать взаимосвязь этики искусства и этики актера в контексте прикладной и профессиональной этики;
4. Определить содержание этики актера как профессиональной этики в системе Станиславского;
5. Проанализировать влияние Системы Станиславского, в частности, ее этические элементы на театральную практику США;
6. Рассмотреть основные этические элементы в театральной практике Р. Болеславского, выявить их преемственность с теоретическими традициями и опытом МХТ, а также их специфику, в контексте американской театральной практики.

Научная новизна исследования заключена в комплексном этико-философском исследовании и реконструкции театрального творчества К. Станиславского и Р. Болеславского в период 1911-1938 гг., в ходе которого была выявлена преемственная связь, между театральными практиками МХТ (СССР) и Лабораторным театром (США);

- В диссертационном исследовании, театр МХТ рассматривается через призму синтезирующего подхода К. Станиславского в понимании театральной практики, что позволило выявить специфику этики актера, как профессиональной этики;

- В диссертации доказано, что этические требования, предъявляемые к

работникам театра, влияли как на художественный, так и на профессиональный характер их деятельности;

- Установлено, что представленные Станиславским этические элементы послужили преемственной связью между МХТ и Лабораторным театром Болеславского.

- В диссертации показано, что характер этики театра Болеславского был сформирован благодаря принципу «коллективного творчества»;

- В диссертации впервые используются материалы на иностранном языке, в авторском переводе, посвященные театральной практике 1911-1938 годов, что позволило дать целостную картину этики актера и этики театра данного периода.

Положения, выносимые на защиту:

1. В диссертационном исследовании на основе реконструкции трудов К.С. Станиславского и Р. Болеславского, культурного опыта театральной деятельности СССР и США, анализируется этико-философский и социокультурный *смысл* понятия «театральная практика», который имеет важное методологическое значение для понимания системы К.С. Станиславского. В работе определены основные принципы и установки формирования системы К.С. Станиславского и театральной практики Р. Болеславского, в ходе которого обозначены периоды развития театра МХТ и Лабораторного театра в период 1911-1938 гг., выделены основные принципы и положения развития театральных коллективов. Театральное сотрудничество МХТ и Лабораторного театра – диалог культур, оказавший большое влияние на развитие американского театрального искусства.
2. В диссертации определено, что театральная практика, с нашей точки зрения, - *культурно-эстетический феномен*, который объединяет

эстетическую теоретическую концепцию сценографии, постановочного решения, психологическую и профессиональную подготовку актеров и организацию спектакля. С другой стороны, театральная практика - целостное событие, основным *качеством* которой является *коллективное творчество* всех сотрудников театральной труппы, конечный *результат* - эстетическое воздействие на зрителя, т.е. «донесенность» сценической идеи средствами театрального искусства. Коллективное сотворчество создает креативную атмосферу театра, в котором актер черпает вдохновение, необходимое для создания сценического образа. Поэтому театр в понимании Станиславского идентифицируется с «храмом искусства».

3. Нами выявлены культурно-философские истоки формирования театральной практики как искусства преобразования актера (мимесис) Платон, особый вид познания через передачу *эмоций, ассоциации, и катарсис* (Аристотель, Гегель); формирования эстетического удовольствия на нравственной основе и «эстетических нравов» (Шиллер и др.).
4. Выделены периоды развития системы К.С. Станиславского: 1. *аналитический*, связанный с философско-эстетическими и психологическими поисками мыслителя; 2. *синтетический*, в основе которого создание раздела этики актера как нормативно-регулятивного подхода в коллективной и личной актерской деятельности.
5. В диссертации подчеркнуто, что этика актера в понимании Станиславского является важной составляющей театральной практики, сфокусированной на воспитании *этической мотивации, готовности* участников творческого процесса к *коллективной*

созидательности, достижение цели результат, в художественном единстве театральных постановок. Таким образом, нравственная регуляция в известной степени определяет *коллективное сотворчество* нормативными требованиями к субъектам театральной практики.

6. Этическая составляющая театральной практики МХТ под теоретическим руководством К.С. Станиславского определяется в диссертации как синтез *теории* (эстетики и этики искусства), *антропологических практик, элементов профессиональной этики, в частности, в этике актёра.*
7. Р. Болеславский во главу угла ставил принцип коллективного творчества. Основная цель коллективного творчества – служение искусству («любить искусство в себе, а не себя в искусстве»). При этом знание меры любви к себе, как профессиональная добродетель, одинаково относится ко всем работникам театра. Этика, по Болеславскому, несет воспитательные функции, формируя профессиональное мастерство актёра, давая актёру возможность обрести нужный творческий настрой. Этические правила выполняют также регулирующую функцию, определяя взаимоотношения между актёрами и другими работниками театра.

Методологическая и теоретическая база исследования:

Диссертационное исследование базируется на совокупности **методов**, таких как:

Диалектический метод использовался при анализе элементов театральной практики, определении синтеза этического и эстетического в теории Станиславского, театральном опыте МХТ и Лабораторного театра Р. Болеславского

Культурно-исторический метод, который дал возможность

определить культурную значимость американского театра, его преобразования после гастролей МХТ.

Дескриптивный метод, давший возможность определить социальные и культурные факторы развития театра в России и за ее пределами; выявить основные этические элементы в разработанной Станиславским Системе; раскрыть главные этические компоненты, указанные Болеславским на лекциях в Лабораторном театре.

Сравнительно-исторический метод, который был использован при сравнении русской и американской театральных школ; определить роль этических элементов в творчестве актера и режиссера; определить степень заимствования Болеславским Системы Станиславского.

Системный метод, использовавшийся при определении этических составляющих системы Станиславского; понимания степени разработанности этических элементов в работе Лабораторного театра и творчестве самого Р. Болеславского; определения положения театра МХТ в России и Лабораторного театра в Америке и их вклада в театральную культуру обеих стран.

Источники исследования. Диссертационное исследование представляет собой исследование междисциплинарного характера, поэтому библиографические источники представляют собой исследования в области истории философии, истории и теории культуры, эстетики и философии искусства, теории морали, прикладной и профессиональной этике. Использовались следующие группы источников, послужившие **теоретической базой исследования:**

1. Работы К. С. Станиславского, на основании которых были рассмотрены философские, теоретические и практические аспекты работы актера на сцене и за ее пределами: “Об искусстве театра” (1982); “Из записных книжек. В 2-х томах” (1986); “Статьи, речи,

беседы, письма” (1953); “Собрание сочинений в 9 томах” (1988-1999); “Моя жизнь в искусстве” (1980). “Этика” (2014). Так же работы Р. Болеславского: “The Laboratory Theatre” (1923); “Путь улана. Воспоминания польского офицера 1916-1918” (2006); “Acting: the first six lessons” (2013).

2. В историко-философском блоке использованы труды Платона, Аристотеля, И.Канта, Лессинга, Бейли К., Вагапова Н.М., Виноградская И.Н., Клейман Ю.А., Любимова Е.Н., Попов А. Д., Ступников И. В., Смирнов Б. А., Цимбал И. С., Clurman H., Strasberg L., Smith W. Н Бердяева, А.Лосева, в которых рассматривались проблемы, связанные с философией и эстетикой творчества при определении понятия преобразования, мимесис, катарсис, эстетика прекрасного, возвышенного и др.
3. Работы историко-биографического характера, позволившие определить место, время и людей повлиявших на формирование нового театра. В их числе: Бейли К., Вагапова Н.М., Виноградская И.Н., Клейман Ю.А., Любимова Е.Н., Попов А. Д., Ступников И. В., Смирнов Б. А., Цимбал И. С., Clurman H., Strasberg L., Smith W.
4. Вопросы этики актера, этики художественного творчества, этики искусства освещались в работах: Басина Е. А., Выготского Л. С., Калашникова Ю. С., Назарова В. Н., Сушкова Б., и оказали существенную теоретическую поддержку в написании данной работы.
5. Работы театроведческого характера: Алперс Б. В., Бачелис Т. И., Березкин В. И., Иванов М. С., Карнике Ш. М., Кауфман Д., Симонов П. В., Фокин В. В., Черкасский С. Д., Gordon M., Fergusson F., Roberts S. W., Stockton M., Willis R.

6. Для формирования целостного представления об этике театра и этике актера использовались рецензии на спектакли 1910-1950-х годов, опубликованные в Америке; видеофильмы: "Распутин и императрица", "Отверженные", "Сады Аллаха", "Разрисованная вуаль" режиссера Болеславского; фильмы 1930-1980-х годов, что помогло рассмотреть в рамках этики актера вопросы теории и практики актерского мастерства, различие и сходство театральных школ в Институте Ли Страсберга, Школы драмы Йельского Университета, Школы Тиш в Нью-Йоркском университете, актерского отделения в Стэнфордском университете. Также, для составления полноценной картины современной этики актера, в исследовании использовалась переписка американских и отечественных специалистов в области театра в последние годы.

Теоретическая и практическая значимость исследования.

Материалы диссертации и полученные результаты могут быть использованы при разработке учебных пособий, вузовских курсов по истории и теории зрелищных искусств, культурологии, философии, этике. Сделанные выводы могут быть использованы для дальнейшего анализа проблем в области театра, его истории, развития, современного понимания. Концепция исследования дает возможность всем без исключения заинтересованным лицам, продолжить поиски скрытых или незаслуженно забытых фактов развития и распространения театральной культуры России.

Логика диссертационного исследования представлена в следующем развитии: анализируется понятие театральной практики на опыте МХТ и теории К.С. Станиславского, рассматриваются черты и особенности театральной практики МХТ и Лабораторного театра Р. Болеславского как своеобразный диалог культур, развивших театральную практику

американского театра, его драматургию и сценографию. Система К.С. Станиславского основывается, прежде всего, на социокультурных и философско-эстетических истоках, представляет собой единство этического и эстетического, она неотделима от театральной практики МХТ и выражает особенность этики искусства через систему этики актера. *Социокультурные и исторические основы системы К.Станиславского и театральной практики МХТ* раскрываются посредством исследования понятия *театральной практики, ее культурно-философских истоков и кросскультурных параллелей*, которое представляется посредством культурно-исторической фактологии развития театра МХТ в предреволюционный период. Нами обозначена история возникновения замысла теоретической системы К.С. Станиславского и организации студии актера как фундамента создания нового театра, соответствующего духу и культурным запросам времени. В ходе исследования понятие «театральная практика» представлено как определение, выделены категории, образующие его смыслы. Определено, что театральная практика в целом представляет собой разновидность антропологической (С.С. Хоружий) и культурной практик и в этом определении театральная практика с необходимостью включает в себя и этические элементы как факторы нормативно-регулирующие, т.е. способствующие реализации основной цели – *преобразования личности актера и зрителя в творческом процессе*. Театральная практика в теории Станиславского и студийном коллективе Лабораторного Театра Р. Болеславского представляют собой *интегральный сплав теории* (эстетики и этики искусства), *антропологических практик, элементов профессиональной этики, в частности, в этике актера*. ***Театральная практика «Лабораторного театра» Р. Болеславского*** начинается с *Русской театральной революции*, обусловившей начало *театральной практики*

США в 20-х гг. XX столетия, представленный как *диалог культур*. В диссертационном исследовании показано, что взаимодействие культур основывается на культурном диалоге, который представляет собой взаимопроникновение в систему ценностей, ведущий к взаимообогащению и придающий опыту мировую культурную значимость. Проанализирована историография развития, рассмотрены основные принципы воспитания актеров в Лабораторном театре, обозначен портрет Болеславского как педагога и личности, использованы интервью и тексты воспоминаний учащихся и педагогов «Лабораторного театра» ранее не переводимых, воспроизведен репертуар театра-студии. Из этих уникальных материалов в диссертационном исследовании реконструирована атмосфера театральной практики «ЛЭБ», воссозданная выдающимися американскими театральными деятелями, воспроизводящими духовную творческую атмосферу русского театра на американской почве. Главным принципом театра-студии, (именно поэтому Болеславский избирает *студийный* принцип воспитания и обучения актера), было воспитание актера в духе *коллективного сотворчества*, что на почве американских индивидуалистических нравов и коммерциализации театра было достаточно сложно. Этическая составляющая, вплетенная в создание Лабораторного театра, неразрывно связана с аналогией становления театра МХТ. Болеславский воспринимал этику как инструмент театрального воспитания при обучении американских актеров

Личный вклад автора состоит в целостной этико-философской реконструкции театральной практики русского и американского театров в период 1911-1938, явившейся результатом диалога культур, а также в определении актерского искусства как симбиоза творческого мастерства и профессиональной этики.

Апробация диссертации. Ключевые идеи настоящего исследования, отдельно взятые пункты и положения были представлены в форме тезисов и статей, представленных на конкурсах, конференциях, семинарах: Научно-практическая конференция «Молодежь и наука – третье тысячелетие» (г. Тула, 2010 г.), III Тульский молодежный экономический конкурс инновационных проектов и идей (г. Тула, 2012 г.), «Межфакультетский научно-методологический семинар молодых ученых, аспирантов, магистрантов и бакалавров», сборниках различного уровня, а так же в журнале «Современные проблемы науки и образования» (№3, №5 2014). По теме диссертации опубликовано 11 научных работ, в том числе 3 статьи в рецензируемых научных изданиях, включенных в реестр ВАК МОиН РФ.

Диссертация обсуждена на кафедре философии и культурологии Тульского государственного педагогического университета им. Л.Н. Толстого и рекомендована к защите.

Структура работы: Диссертация состоит из введения, двух глав, включающих в себя четыре параграфа, заключения и библиографии

Глава 1. Социокультурные и методологические основания этики искусства в театральной практике К.С. Станиславского. Этика актера как профессиональная этика.

Театр насчитывает не одно тысячелетие своего существования. И каждый виток мировой истории, каждая социальная или культурная революция, волнение, прогресс или регресс, так или иначе отражается на деятельности театра, переживается, интерпретируется, переосмысливается им. Выбранный в данном исследовании временной промежуток был связан с огромным количеством исторических событий, повлиявших не только на театр, но и на человечество в целом, начиная от достижения науки и техники, и заканчивая формированием идеологий и государств. В это время появляются совершенно новые театры, такие как Театр Г Фукса и Театр Г. Крэга, Театр В.Э.Мейерхольда и Театр А.Я.Таирова, Театр Е.Б.Вахтангова и Театр Б. Брехта, Театр А. Арто и Театр Е. Гротовского, привнесшие новое видение работы на сцене.

Возникает неизбежный вопрос, что произошло? Почему появилось такое большое количество новых идей и театров? Что за события заставили театр так живо реагировать? Какова была почва для создания новых театров и реструктуризации старых?

Театр 19 века, характеризуется, как громкий, страстный монолог, позирование, специальные театральные уходы. За театральным чувством отсутствовали непростые жизненные эмоции и переживания. Взамен реалистичного характера обосновались штамповые сценические роли²¹.

Все это происходило не случайно. Положение театров в целом носило клубный характер, театр выступал как место встреч и демонстрации себя в обществе.

Но к началу 20 века уже чувствовались перемены, которые и стали

²¹ См.: Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Педагогика, 1986. с. 145

основой для данного исследования. Это касается и театров как в Америке, так и в России, которые верили, что почва для появления нового уже готова. Одним из значимых событий в театральной практике того времени было появление Системы Станиславского, особое внимание в которой уделялось этике актера, как важному элементу творческого процесса и профессионального мастерства.

Целью данной главы является выявление и интерпретация этических элементов театральной практики в Системе Станиславского в социокультурном контексте. В первом параграфе проводится анализ социальных и культурных предпосылок формирования театральной системы подготовки актера и режиссера в России, повлиявших на развитие этических представлений о театральной практике, определяются причины, приведшие к необходимости формирования этических элементов Системы. Во втором параграфе первой главы дается философская интерпретация этических элементов системы Станиславского, определяются элементы этики актера, анализируется значение этики актера для театральной практики, выявляется значение этических элементов в системе Станиславского для внутренней и внешней техники актера. Анализируется влияние Системы Станиславского, и, в частности, ее этических элементов на театральную практику США.

**1.1. Система К.Станиславского и театральная практика МХТ.
Понятие театральной практики: культурно-философские истоки и
кросскультурные параллели.**

Цель параграфа: Выявление социокультурных факторов, повлиявших на формирование и развитие этических представлений о театральной практике в Системе Станиславского.

Для достижения цели ставятся следующие **задачи**:

1. Определить социальные и культурные предпосылки к формированию театральной системы подготовки актера и режиссера в России.
2. Выделить понятие театральной практики, ее составляющие, философско-культурные истоки и основные характеристики.
3. Определить место и значение теоретической системы К.С. Станиславского, ее философские, эстетические и этические особенности.
4. Выявить социальные и культурные предпосылки театрального диалога России и США

Конец 19 - начало 20 века был временем бурного роста и расцвета российского театра. Это время стало революционным для всех театров в мире: новая профессия режиссера сформировала новую эстетику театра. В России данная тенденция отразилась особенно ярко, это был момент взлета всего русского искусства, названный впоследствии Серебряным веком. И театр вместе с поэзией, живописью, стенографией, балетом предстал в богатой гамме эстетических направлений, обращая на себя внимание мировой общественности.

Синонимом мирового театрального достижения можно смело назвать имя К. С. Станиславского с его идеями, и, созданным вместе с

Немировичем-Данченко, Московским художественным театром. Стоит отметить, что главным драматургом театра был А. П. Чехов, его “Чайка” до сих пор является символом театра. Однако первые пьесы Чехова, поставленные в театре Станиславского, оказались провальными. Причиной тому был не сам драматург или неготовность зрителя к восприятию новых произведений. Проблема заключалась в актерской игре, актеры казались восковыми, ненастоящими, от их игры исходили “позерство и наигранность”²². Требовались новые приемы игры, техника, новая система игры, которая позволила бы актеру стать действительно живым на сцене, ощутить полное перевоплощение, заставить зрителя переживать герою, поверить ему.

Термин «система» впервые появляется у Станиславского в июне 1909 года в рукописи «Программа статьи: моя система» (до этого Константин Сергеевич чаще всего употреблял название «новый психофизиологический метод»). С этого момента *основой* сценического творчества полагается правильное *творческое самочувствие*, а не талант и темперамент, как было в трудах до 1909 года.

В октябре 1908 года, отмечая десятилетний юбилей МХТ, в своей торжественной речи Станиславский сформулировал следующее: «После целого ряда подготовительных проб и исследований в области психологии и физиологии творчества мы пришли к целому ряду выводов, для изучения которых нам придётся временно вернуться к простым и реальным формам сценических произведений»²³.

Таким образом, руководитель театра фактически предложил подчинить формирование репертуара театра исследованиям в области актерского творчества.

²² Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1986. С. 140-147

²³ Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 414.

С 1911 года Система становится официально признанным *методом* работы МХТ. Произошло это после того как 4 августа 1911 года перед репетицией «Живого трупа» Немирович-Данченко обратился к труппе, настаивая на том, чтобы «новые методы работы были изучены артистами и приняты театром для дальнейшего руководства»²⁴. Он сам, по свидетельству Станиславского, «принялся за так называемое изучение системы очень хорошо и горячо», «проделал все упражнения, и проделал их недурно»²⁵.

Стало ясно, что для полноценных экспериментов в области методологии актерского творчества Станиславскому требуется отдельное пространство. Вспомнился опыт Студии на Поварской, созданной в 1905 году, для экспериментальной работы В.Э. Мейерхольда, которую тот вёл по поручению Константина Сергеевича. Так, в 1912 году возникла Студия МХТ. Именно туда в 1911 году переместились занятия с молодыми сотрудниками МХТ, начатые в Художественном театре.

Система К.С. Станиславского является теоретической частью *театральной практики*. Сущность и значение театральной практики как понятия в концепте театральной культуры представляется как определенная деятельность театральной общественности. П. Ершов наряду с другими авторами также предложил определенную аксиоматику коммуникативного поля, но для чисто прикладных целей — театрального искусства. Основная дихотомия, в рамках которой он строит свой анализ, это противопоставление "сильного" и "слабого".

В целом у П. Ершова вырисовался интересный набор правил коммуникативного поведения, учитывающий такие контексты, как "сильный/слабый", "борьба", "друг/враг" и пр. Каждое изменение

²⁴ Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 1. С. 431

²⁵ Цит. по: Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К.С. Станиславского: В 4 т. М., 2003. Т. 2. С. 295.

контекста у него влечет за собой изменение коммуникативного поведения²⁶.

В философско-антропологическом значении – смысловое определение театральной практики рассматривается как *«разновидность антропологической практики»* (С.С. Хоружий), как возможность преобразования личности в творческом театральном процессе²⁷. Описание театральной практики как разновидности антропологической практики можно найти у С.С. Хоружего, на семинаре, посвященном памяти Е. Гротовского «Театральная антропология Ежи Гротовского»²⁸. Основой театральной практики Гротовского была идея отказа от игры в пользу «тотального акта» и «маски». «Тотальный акт», по Гротовскому, заключается в том, что в процессе театрального действия снимается «маска», и обнажается внутренняя реальность актера как личности. «Тотальный акт» является главной целью театрального действия. Само театральное действие, согласно Гротовскому, это преобразование личности актера, практика самого себя и для себя. Таким образом, процесс театрального действия несет *очистительную функцию, элемент катарсиса, заключающийся в преобразовании личности в соответствии с ее внутренней реальностью*. Театральная практика как часть антропологической практики предполагает определенные *телесные практики*, что ставит театральную практику Гротовского в один ряд с практикой биомеханики В. Мейерхольда. К телесным практикам можно отнести и тренировки мышечной свободы, сосредоточенности, общения, внимания, видения, чувства правды.

²⁶ См.: Краткий курс лекций по дисц. реклама и связи с общественностью под н р. Н.Л. Деркач. Электронный ресурс: www.Studme.orgp://studme.org/ (Дата обращения: 5.09.2015)

²⁷ См.: Театральная антропология Ежи Гротовского. Заседание второе 20 января 2010 г. Институт синергийной антропологии/ http://synergia-isa.ru/?page_id=4767. Дата обращения 13.12.15.

²⁸ Там же. Дата обращения 13.12.15.

Антропологическая практика включает этические нормы и правила, как способы регуляции человеческих отношений.

В этическом значении театральная практика имеет отношение к *прикладной этике, частью которой является этика искусства*. Театральная практика, как она обозначена в теории Станиславского и практике Лабораторного Театра Р. Болеславского представляют собой *интегральный сплав теории (эстетики и этики искусства), антропологических практик, элементов профессиональной этики - этики актера*.

Дилемма, которая возникает в театральной практике: является ли свобода творчества свободой от нравственности? Существуют различные точки зрения на этику и эстетику искусства. С одной стороны, эстетические возможности художника не могут быть ограничены нравственными рамками, с другой – нравственные правила, чистота нравственных идеалов – необходимое качество искусства и художника: «Эстетика есть выражение этики — искусство выражает те чувства, которые испытывает художник. Если чувства хорошие, высокие, то и искусство будет хорошее, высокое, и наоборот. Если художник нравственный человек, то и искусство его будет нравственным»²⁹.

Действительно «для художника значимы определенные профессионально-этические нормы. Так, он должен уважать права собственности, никого не эксплуатировать в процессе создания своего произведения, никого не обманывать; стараться произвести качественный продукт и, конечно, быть до конца искренним и честным в своем творческом самовыражении. Хотя вовсе не обязательно, что для этого ему требуется специальный кодекс добродетелей или постановка специальных

²⁹ См.: Толстой Л.Н. Дневники // Собр. соч.: В 22 т. М, 1985. Т. 22. С. 56.

нравственных задач³⁰. «Вполне возможно, — писал И.В. Гёте, - что произведение искусства имеет нравственные последствия, но требовать от художника, чтобы он ставил перед собой какие-то нравственные цели и задачи, — это значит портить его работу»³¹.

Согласно современному представлению о прикладной этике «своеобразие этики в том, что по своей природе и назначению она призвана быть связующим и скрепляющим ценностным звеном культуры. Эта особенность заявляет о себе прежде всего в современной духовной ситуации постмодернистского кризиса традиционного знания и идеологии. Нарастание интегрирующей тенденции этики сопряжено с трансформацией ее предмета и места в культуре: с преобразованием ее из индивидуальной этики добродетелей в социальную этику институтов. Эта новая парадигма этики, являющаяся предпосылкой ее социокультурного приложения, призвана стать социально- коммуникативной и консолидирующей силой общества»³².

«Отнимите этику, - писал в этой связи Г.П. Федотов, — и не останется ни одной трагедии — ни греческой, ни французской, ни Шекспира. Анна Каренина наполовину погибла для людей нашего времени, которым непонятна нравственная коллизия Анны»³³.

Театральная практика как искусство актерского преображения представлено в трудах древнегреческих мыслителей (Платон, Аристотель). Согласно философско-эстетическим взглядам Платона цель искусства — подражание (мимесис). Изначально понятие «мимесис» как подражание относилось у Платона только к трагедии, не распространяясь на другие

³⁰ См.: Назаров В.Н. Прикладная этика. М., Гардарики, 2005. С. 235.

³¹ Гёте И.В. Максимы и рефлексии // Собр. соч.: В 10 т. М., 1980. Т. 10. С. 400.

³² Назаров В.Н. Прикладная этика. М., Гардарики, 2005. С.12.

³³ Федотов Г.П. В защиту этики // Федотов Г.П. Новый Град: (Сборник статей). Нью-Йорк: Издательство имени Чехова, 1952. С. 354–371.

виды искусства: творчество в искусстве театра, актер создает копию с копии, что соответствует платоновской концепции материального мира, как мира подобий идей. Мимесис не может открыть истину, потому что является лишь попыткой отобразить те вещи, которые сами по себе не являются истинными³⁴.

Аристотель также указывал на то, что причины появления поэзии – подражание и удовольствие от подражания, однако наибольшая способность к подражанию является той чертой, которая отличает человека от животного: «Как кажется, поэзию создали вообще две причины, притом естественные. Во-первых, подражать присуще людям с детства; они отличаются от других живых существ тем, что в высшей степени склонны к подражанию, и первые познания человек приобретает посредством подражания. Во-вторых, подражание всем доставляет удовольствие. Доказательством этому служит то, что мы испытываем пред созданиями искусства. Мы с удовольствием смотрим на самые точные изображения того, на что в действительности смотреть неприятно, например, на изображения отвратительнейших зверей и трупов. Причиной этого служит то, что приобретать знания чрезвычайно приятно не только философам, но также и всем другим, только другие уделяют этому мало времени.

Люди получают удовольствие, рассматривая картины, потому что, глядя на них, можно учиться и соображать, что представляет каждый рисунок, например, — “это такой то” (человек). А если раньше не случилось его видеть, то изображение доставит удовольствие не сходством, а отделкой, красками или чем-нибудь другим в таком роде. Так как нам свойственно по природе подражание, и гармония, и ритм, — а ясно, что метры части ритма, — то люди, одаренные с детства особенной

³⁴ См.: Платон. Собрание сочинений: В 4 т. М.: Мысль, 1993–1994.

склонностью к этому, создали поэзию, понемногу развивая ее из импровизаций»³⁵.

В отличие от Платона, который считал искусство снятием копии с копии, Аристотель считает, что искусство – это *особый способ познания*, подражание истинным вещам, а не их подобиям. Таким образом, по Аристотелю подражание, например, неким событиям, возможно только через воспроизведение действий, через повторение этих событий: если повторить эти события устно, они не смогут передать истинной сути исходных событий. *Передача истинной сути события, по Аристотелю, возможна через его воспроизведение действием*. При этом в процессе драматического действия вещи могут быть представлены более красивыми или безобразными, чем они являются в обычной жизни. Суть драматического действия заключается не в полном воспроизведении реальности, а в мимесисе: *припоминании* знакомых событий, не через точное воспроизведение вещей, а через передачу *эмоций, ассоциаций; в узнавании подобного, в переживании жизни героя*, что вызывает особое удовольствие, и, в конечном итоге, приводит к катарсису – как актера, так и зрителя.

В трагедии актер воспроизводит страсти и пороки героя: страх, гнев, отчаяние, жестокость, которые приводят героя к несчастью. Увлеченный зритель сострадает герою, поскольку, согласно Аристотелю, сострадать легче именно тогда, когда чьи-то страдания происходят рядом, в непосредственной близости от наблюдателя. Произошедшее несчастье вызывает сострадание у зрителя; грядущее несчастье – страх. Сострадание и страх, по Аристотелю, являются страстями, которые могут стать как пороками, так и добродетелями. Поэтому этический смысл трагедии, согласно одному из толкований Аристотеля, принадлежащего Г.Э.

³⁵ Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск: Литература, 1998. - С. 1064-1112.

Лессингу³⁶, заключается в преобразовании страстей страха и сострадания в добродетели посредством *катарсиса*.

Достижение катарсиса, согласно Аристотелю, зависит от ряда условий:

1. Полное воспроизведение действием того или иного события, достигаемое посредством сочетания шести элементов трагедии: фабула, характеры, мысли, сценическая обстановка, текст и музыкальная композиция: «Итак, в каждой трагедии непременно должно быть шесть (составных) частей, соответственно чему трагедия обладает теми или другими качествами. Эти части: фабула, характеры, мысли, сценическая обстановка, текст и музыкальная композиция. К средствам воспроизведения относятся две части, к способу воспроизведения одна, к предмету воспроизведения три, и кроме этого — ничего. Этими частями пользуются не изредка, а, можно сказать, все поэты, так как всякая трагедия имеет сценическую обстановку, и характеры, и фабулу, и текст, и музыкальную композицию, и мысли. Важнейшая из этих частей — состав событий, так как трагедия есть изображение не людей, а действий и злосчастия жизни. А счастье и злосчастье проявляется в действии, и цель трагедии (изобразить) какое-нибудь действие, а не качество. Люди по их характеру обладают различными качествами, а по их действиям они бывают счастливыми или, наоборот, несчастными. Ввиду этого поэты заботятся не о том, чтобы изображать характеры: они захватывают характеры, изображая действия. Таким образом, действия и фабула есть цель трагедии, а цель важнее всего»³⁷.

2. Искусство актера, в котором нужно следовать правилам изображения характеров: благородство; соответствие характеров

³⁶ Лессинг Г.Э. Из Гамбургской драматургии / <http://17v-euro-lit.niv.ru/>. Дата обращения: 11.12.15 г.

³⁷ Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск: Литература, 1998. - С. 1064-1112

действующим лицам; правдоподобие изображения; последовательность поступков³⁸.

3. Необходимость ясного представления создателя драмы о том, что он изображает: «по возможности следует сопровождать работу и телодвижениями. Увлекательнее всего те поэты, которые переживают чувства того же характера. Волнует тот, кто сам волнуется, и вызывает гнев тот, кто действительно сердится. Вследствие этого поэзия составляет удел или богато одаренного природой, или склонного к помешательству человека. Первые способны перевоплощаться, вторые — приходить в экстаз»³⁹.

Достижение катарсиса в результате изображения трагедии и наблюдения за трагедией приводит, как утверждал Аристотель, к преобразению, преобразованию душевных качеств. *Катарсис достигается путем театральной практики, в которой можно обозначить ряд указанных Аристотелем характерных элементов: воспроизведение событий, приводящее к мимесису, при верном сочетании шести элементов трагедии; вовлеченность автора и актеров трагедии, которое предполагает верное изображение характеров; наличие таланта или переживание экстаза у автора трагедии.*

Таким образом, центральным вопросом у Аристотеля становится вопрос о преобразовании *личности* в процессе наблюдения за трагедией и изображения трагедии, *что позволяет определить театральную практику, направленную на преобразование личности (катарсис) как разновидность антропологической практики.* Аристотель впервые обратил внимание на то, что целью драматического действия должен быть

³⁸ Там же. С. 1064-1112.

³⁹ Там же. С. 1064-1112.

катарсис, т.е. преображение душевных качеств как актера, так и создателя драмы, так и зрителя.

Подчеркивая нравственную значимость катарсиса, Гегель определял моральную ценность искусства, которое способствует эмоциональному очищению духа: «искусству предназначена необычайно действенная роль в осуществлении цели разума, ибо оно готовит почву для моральности, так что, когда последняя приходит, то уже находит сделанной половину работы, а именно, освобождение от уз чувственности»⁴⁰.

Рассматривая этику искусства как *феномен прикладной этики*, В.Н. Назаров подчеркивает, анализируя высказывания Шиллера о воздействии искусства на нравственность («Искусство оказывает нравственное действие не только потому, что доставляет наслаждение путем нравственных средств, но и потому, что наслаждение, доставляемое искусством, само служит путем к нравственности»⁴¹), что оно действует на человека: 1) посредством формирования эстетического удовольствия на нравственной основе и 2) посредством формирования «эстетических нравов», например прекрасного или возвышенного поведения, на основе которого в человеке пробуждаются благородные нравственные чувства⁴².

Театральная практика включает в себя, также, *театрально-зрительскую* практику, которая влияет не только на развитие творческих способностей театральных деятелей, но и способствует развитию ценностных представлений в социуме. Театрально-зрительская практика стимулирует развитие творческих способностей, гармонизирует деятельность людей через систему культурных ценностей. Именно «социокультурные особенности театральной аудитории дают приращение знаний, позволяющих укрепить институционные основы театра, активизировать

⁴⁰ Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1973. Т. 4. С. 54.

⁴¹ Шиллер Ф. О нравственной пользе эстетических нравов // Собр. соч.: В 7 т. М., 1957. Т. 6. С. 486.

⁴² Назаров В.Н. Прикладная этика. М., Гардарики, 2005. С. 233.

поиск новых способов организации диалога со зрителем, придать большую эффективность функции интегратора общественных связей»⁴³. Таким образом, театральная практика – целостное событие, которое охватывает *организацию сценического образа, сценического действия и результат* как возможность эстетического воздействия на зрителя, т.е. «донесенность» сценической идеи средствами театрального искусства.

Создание Первой студии МХТ в рамках эволюции Системы имеет первостепенное значение в плане анализа творческого развития Лабораторного театра: ведь именно здесь произошло формирование Болеславского как режиссера и учителя, кроме того, многие ключевые фигуры американского театрального образования - выходцы именно из Первой студии (наряду с Р. Болеславским, М. Чехов, М. Успенская, В. Соловьева, А. Жилинский, И. Лазарев). Уникальный опыт создания и эволюции Первой студии, хорошо известный Болеславскому, как её непосредственному участнику, принимался им в расчет, более того, служил образцом при организации Лабораторного театра.

Основные принципы Системы К.С. Станиславского: аналитический период создания Системы: антропологические (телесные практики) и основы эстетики и этики актера

В работе Первой студии начального периода были исследованы как базовые основы, так и элементы творческого самочувствия актера. Сосредоточение актера на внутренней технике для Станиславского были программными в театральной практике 1906-1915 годов: в практике МХТ, так и в руководстве Первой студией. Великий режиссер-теоретик Станиславский понимал значение театральности в сценической деятельности актера, однако считал, что одним из главных факторов

⁴³ См.: Чепеленко К. О. Социокультурные особенности современного провинциального театра. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата социологических наук. Саратов, 2008. С. 3.

сценического успеха и мастерства является *творческое самочувствие*, которое - результат ощущения сценического образа, «вхождения» в театральный образ. Именно достижение творческого самочувствия актером понималось им как исключительное мастерство в овладении внутренней техникой. «Подобно доктору Штокману, - записал Станиславский уже в 1924 году, - я сделал великое открытие и познал давно известную истину о том, что самочувствие актёра на сцене в момент, когда он стоит перед тысячной толпой и перед ярко освещённой рампой, - противоестественно и является главной помехой при публичном творчестве. Этого мало, - я понял, что при таком душевном и физическом состоянии можно только ломаться, представлять - казаться переживающим, но жить и отдаваться чувству невозможно»⁴⁴.

Театральность, таким образом, понималась им не как показное переживание, а как истинная искренняя передача чувств и переживаний, определяющая исключительное *достоинство* и мастерство актёра, в котором творческое самочувствие, ощущение «включенности» в сценический образ, являются прямо пропорциональными естественности, искренности чувств и переживаний сценического героя. Только таким образом возможно «перевоплощение» актёра в образ.

Творческое самочувствие актёра, как *главная установка* в создании сценического образа, определялась соответствующими принципами обучения в Первой студии, которые определили дальнейшее развитие Системы.

1. *Принцип использования аффективной памяти* в творчестве актёра, получившей, затем первостепенное значение в театральной деятельности Р. Болеславского, заключался в том, что функцию обращения к внутренней реальности в системе выполняет аффективная память и принцип опоры на

⁴⁴ Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. Т. I. С. 373.

подсознание при работе над ролью. Станиславский полагает, что актер может и должен жить в роли не чужими, а только своими собственными чувствами. Он вводит понятие *аффективной памяти*, считая, что именно с помощью аффективной памяти актер вызывает в себе необходимые по ходу сценического действия переживания, испытанные им когда-то при соответствующих обстоятельствах его собственной жизни. Как справедливо подчеркивает Г.В. Кристи, «такой прием заставлял актера в поисках нужного ему для создания сценического образа материала все время обращаться к жизни, к своему личному опыту, искать в нем знакомые ему чувствования, аналогичные с переживаниями действующего лица пьесы, Станиславский всегда считал жизненный опыт актера шире и интереснее его актерского опыта. Поэтому вслед за Щепкиным он требовал от актера в работе над ролью "идти от жизни", а не от привычных условностей сцены...»⁴⁵.

2. Принцип тренировок мышечной свободы и др.

Считая принцип аффективной памяти одним из существенных в театральной практике, Станиславский продолжал исследование других элементов творческого самочувствия, поиски *способов их тренинга и развития*, считая, что упражнение элементов в подготовительной работе артиста и есть его работа над собой. В течение всего рассматриваемого нами периода Станиславский развил тренировки мышечной свободы, сосредоточенности, общения, внимания, видения, чувства правды.

3. Принцип связи творчества и бессознательного. Имманентное и трансцендентное в театральной практике.

В понимании Станиславского связь творчества и *бессознательного* безусловна. Сверхъсознание - источник творческого поиска и трансцендентального знания. В конце жизни, в предисловии к «Работе

⁴⁵ Кристи Г. В., Прокофьев В. Н. Комментарии // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. С. 477.

актера над собой» (1938), Станиславский будет указывать на ключевое значение шестнадцатой главы «Подсознание в сценическом самочувствии артиста» своей книги, в которой для него — «суть творчества и всей системы»⁴⁶. Роль сверхъсознания в системе элементов творческого самочувствия по Станиславскому настолько велика, что многие исследователи театра, системы Станиславского уверены, что именно Станиславский ввёл это понятие - *сверхсознание* - в психологию и в науку о творчестве актёра⁴⁷.

Станиславский еще в рукописи 1916-1920 годов «Работа над ролью. "Горе от ума"» объясняет смысл своих представлений. Он утверждал, что «единственный подход к бессознательному - через сознательное», а «единственный подход к сверхсознательному, ирреальному - через реальное, через ультранатуральное, то есть через органическую природу», проводя параллели с учением буддизма: «индусские йоги, достигающие чудес в области под- и сверхсознания, дают много практических советов в этой области. Они также подходят к бессознательному через сознательные подготовительные приемы, от телесного - к духовному, от реального - к ирреальному, от натурализма - к отвлеченному. И мы, артисты, должны делать то же»⁴⁸.

Проводя параллели с индийской философией, Станиславский не стремится к тому, чтобы дать развернутые определения этим понятиям, прибегая к образным примерам сценической деятельности актёров. В американском издании «Работы актёра над собой» (1936) приводится

⁴⁶ Станиславский К.С. Работа актёра над собой. М.: Азбука, 2015. С. 29.

⁴⁷ Такие утверждения можно встретить в: Manderino N. Stanislavski's Fourth Level: A Superconscious Approach to Acting. Los Angeles, 2001. P. 4; Stanislavski and America. NY, 1964. P. 104.; Черкасский С.Д. Йогические элементы системы Станиславского. [Электронный ресурс] / С.Д. Черкасский. - URL: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:ikq_p_ogp_sJ:sias.ru/upload/voprosy_teatra/2010_1-2_252-270_chekasskiy.pdf+&cd=1&hl=ru&ct=clnk&gl=ru (дата обращения 2.12.2015 г.).

⁴⁸ Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. С. 157.; См.: Черкасский С.Д. Йогические элементы системы Станиславского. [Электронный ресурс] / С.Д. Черкасский. - URL: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:ikq_p_ogp_sJ:sias.ru/upload/voprosy_teatra/2010_1-2_252-270_chekasskiy.pdf+&cd=1&hl=ru&ct=clnk&gl=ru (дата обращения 2.12.2015 г.).

абзац, который из русского издания был изъят цензурой или самим Станиславским. В тексте показана работа Названова над этюдом сжигания денег, когда он, в порыве вдохновения, оказывается на берегу «океана подсознания» (А.Н. Торцов). Этот процесс происходит стадийно: Названов бессознательно тербит обёртку денег: А.Н. Торцов объясняет, актер «на пороге» к подсознанию, Названов смотрит на часы: объяснение связывается с «большой волной» вдохновения, Названов пристально оценивает убытки, комментарии: вода добралась до его пояса, а когда Названов погружается в сосредоточенную неподвижность, Торцов шепчет зрителям: «Сейчас он в океане подсознания»⁴⁹.

Система К. Станиславского с такими метафизическими принципами не вписывалась в советскую идеологию. Видимо, с этим связано то, что на протяжении долгого времени комментирование Системы Станиславского доказывали, что «сверхсознание» и «подсознание» - синонимы. Комментарии 50-х годов определяют «сверхсознание» – как понятие, заимствованное Станиславским из идеалистической философии и психологии. <...> В конце 20-х годов Станиславский отказался от термина "сверхсознание" и заменил его термином "подсознание", который более точно выражает его взгляды на природу творчества актера и находится в соответствии с современной научной терминологией»⁵⁰.

А.М. Смелянский, подчеркивая наличие разделение понятий сверхсознания и подсознания, показывает, что «не только театроведы, но и психологи пытаются осмыслить в научном плане некоторые практические наблюдения Станиславского, в частности, настойчивое

⁴⁹ Stanislavski C. An Actor Prepares. NY, 1936. P. 274-275.; См.: Черкасский С.Д. Йогические элементы системы Станиславского. [Электронный ресурс] / С.Д. Черкасский. - URL: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:ikq_p_ogp_sJ:sias.ru/upload/voprosy_teatra/2010_1-2_252-270_chekasskiy.pdf+&cd=1&hl=ru&ct=clnk&gl=ru (дата обращения 2.12.2015 г.).

⁵⁰ Кристи Г. В., Прокофьев В. Н. Комментарии // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. С. 495.

разделение им понятий "подсознания" и "сверхсознания" артиста»⁵¹. Смелянский ссылается на П.В. Симонова, который полагает, что Станиславский не просто употребляет эти понятия как синонимы, обнаруживая их существенное различие творческого акта. Сверхсознание есть особый вид неосознаваемого психического. Если «подсознание» обращено индивидуальными приспособительными реакциями организма, автоматизированными навыками, оттенками эмоций и их внешним выражением, то «сверхсознание участвует в формировании гипотез, "бескорыстных" (познавательных) мотиваций, сверхсознание осваивает те сферы действительности, прагматическая ценность которых сомнительна, неясна»⁵². Именно сверхсознание артиста является областью «открытий, изобретений, новостей. Сверхсознание открывает неизвестное, подсознание подбрасывает штамп. В источнике сверхсознания формируются самые сумасшедшие творческие проекты, самые неожиданные художественные гипотезы, которые в большой степени противостоят консерватизму сознания, охраняющего нас от всего случайного, сомнительного, не апробированного практикой»⁵³.

Источником обоснования идей сверхсознания и подсознания Константин Сергеевич мог опираться и на труды немецкого философа Эдуарда фон Гартмана (1824-1906), чья книга «Философия бессознательного» (1869) была необычайно популярна в России в течение многих лет⁵⁴. В личной библиотеке Станиславского хранятся выписки из статьи 1915 года «Подсознание и его патология»⁵⁵ С.Л. Суханова.

⁵¹ Смелянский А. М. Профессия - артист // Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. С. 26.

⁵² Смелянский А. М. Профессия - артист // Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. С. 26.

⁵³ Смелянский А. М. Профессия - артист // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. С. 26.

⁵⁴ Анализ структуры бессознательного по Гартману, как источник идей Станиславского находим в: Ellenberg H. The Discovery of the Unconscious. NY, 1970. P. 210.

⁵⁵ Суханов С. Л. Подсознание и его патология // Вопросы философии и психологии 1915. № 26: 128. С. 368-369.

По замечанию П.В.Симонова, Станиславский «проницательно уловив недопустимость объединения термином "подсознание" всего, что не осознается - от деятельности внутренних органов до творческих озарений, - ощутил настоятельную нужду в каком-то другом понятии, которое обозначало бы только высшие и наиболее сложные механизмы творчества. Последнюю категорию неосознаваемых процессов он назвал "сверхсознанием"»⁵⁶

Станиславский рассматривает связь подсознания и сверхсознания: «...чтоб завязать общение со своим сверхсознанием, надо, чтоб артист умел "взять некие пучки мыслей для того, чтоб их бросить в свой подсознательный мешок". Пища для сверхсознания, материал для творчества заключается в этих "неких пучках мыслей"»⁵⁷. Эта мысль в дальнейшем прослеживается в рукописи «Работа над ролью. "Горе от ума"», и в репетициях Достоевского⁵⁸.

Философско-исторические основания представлений Станиславского о подсознании и сверхсознании в театральной практике - в западноевропейской философии середины XIX века, в соединении с идеями и Сеченова, и Рибо, определяются увлечением Станиславским философией и практикой йоги, которые привели его к убеждению, что многие творческие проблемы могут быть решены посредством работы подсознания. Итогом плодотворных вспышек подсознания служит создание роли доктора Штокмана актером Станиславским. Пример подобной актерской работы приводится в восьмой главе книги Станиславского «Работа актера над собой в творческом процессе воплощения», где он показывает работу актера Названова, который неожиданно «почувствовал», вошел в образ персонажа по имени

⁵⁶ Симонов П. В. Сознание, подсознание, сверхсознание // Наука и жизнь. 1975. № 12. С. 45-51.

⁵⁷ Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 4. С. 144.

⁵⁸ См.: Станиславский репетирует: Записи и стенограммы репетиций. М., 1987. С. 73-74.

«критикан» в результате случайно испорченного грима⁵⁹. Таких примеров творческого озарения достаточно много. Станиславский, хотя и не предлагает своего строгого определения подсознания и способов его действия, но, опираясь на актерский опыт, систему подсознательного и сверхсознательного в практическую работу актера. Для него - это тайна, управляемая природой и косвенно доступная через сознательную психотехнику актёра.

Реконструируя идеи Станиславского, философские источники, подтверждающие опыт взаимодействия подсознательного и сверхсознательного, мы можем утверждать, что для Станиславского сверхсознание идентично трансцендентному. В этом плане бессознательная жизнь человека имеет две составляющие – «подсознание» (имманентное), свойственное каждому человеку и «сверхсознание» (трансцендентное) - высшее сознание. Искусство через *опыт театральной практики* и, соответственно, опыт актера (имманентное) соприкасается с сверхсознанием (трансцендентным). Отсюда, на наш взгляд, понимание Станиславским высокого назначения искусства как идеала прекрасного, которое проецируется трансцендентным и фокусируется в опыте как точки *соединения имманентного и трансцендентного*. Именно поэтому театральная практика и значение актера, созидающего эту практику, принимает особый смысл: игра актера – это трансформация высших идеалов Прекрасного, источник творческого вдохновения и истинного артистизма. На наш взгляд, этот принцип является своеобразным *метафизическим* основанием этики актера – этики достоинства актерского мастерства, которое объединяет такие нравственные черты как искренность, жертвенность, профессионализм.

Важно подчеркнуть, что Станиславский не дает метафизического

⁵⁹См.: Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 3. С. 234-238 и далее.

объяснения этим понятиям, определяя как «сверхсознание» и «подсознание». Однако, дальнейший анализ Системы дает основание таким образом определить метафизические принципы и обоснования этики актера как элемента театральной практики.

4. *Принцип опоры на подсознание в работе над ролью.* Практический опыт Станиславского привёл его к убеждению, что многие творческие проблемы могут быть решены, если актёр перестанет думать о них постоянно, доверится интуиции, работе подсознания и позволит ответам возникать самим собой. Примером таких плодотворных вспышек подсознания - счастливая история создания роли доктора Штокмана самим Станиславским, или пример из его книги «Работа актера над собой в творческом процессе воплощения», где актер Названов неожиданно почувствовал персонажа по имени «критикан» в результате случайно испорченного грима⁶⁰.

Как известно, первая половина десятых годов XIX столетия была отмечена удачами в применении Системы в спектаклях МХТ реалистической направленности - «Месяц в деревне» (1909), «Живой труп» (1911), «Провинциалка» (1912), «Хозяйка гостиницы» (1914). Вместе с тем, начиная с репетиций «Гамлет» (1910-1911) накапливаются проблемы - актер, занятый лишь внутренней техникой, теряет способность играть «сверхчеловеческие страсти» Шекспира или жанровую и стилевую драматургию («Мнимый больной», 1913). По словам самого Станиславского, возникает «вывих между внутренними побуждениями творческих чувств и воплощением их своим телесным аппаратом»⁶¹. Кульминация осознания этих проблем происходит в работе над Пушкинским спектаклем (1915).

⁶⁰ См.: Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 3. С. 234-238.

⁶¹ Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 1. С. 426-427.

Творческая встреча Станиславского с пушкинским стихотворным словом, с лаконизмом и музыкой речи поэта, имела огромное значение и, как отмечает Т.И. Бачелис, «заставила пересмотреть всю наработанную к этому времени внутреннюю технику, задуматься снова над материалом актёрского творчества и над важностью его внешних выразительных средств»⁶². «Правда чувств», «логика чувств» как основной художественный материал актерского творчества сменилась «правдой действия» и «логикой действия»⁶³. Чувство вместо предмета, материала и цели искусства стало одним из слагаемых сценического образа.

Но предстояло пройти через ещё один творческий кризис - кризис марта 1917 года, связанный с творческой неудачей Станиславского в роли Ростанева в пьесе «Село Степанчиково» (репетиции шли в 1916-1917 годах), произошел творческий перелом и переосмысление Системы, возникли предпосылки её изменений и создание новой «синтезирующей» фазы.

В течение многих лет Станиславский работал над изменением своего учения. Это произойдет лишь в последнее десятилетие его жизни. Этот период можно определить как переход от аналитического к синтезирующему этапу развития Системы. Но именно с «ростаневского» кризиса 1917 года и продолжающиеся исследования внешнего творческого самочувствия - начинаются поиски, вектор которых ведет к синтезирующим подходам Станиславского тридцатых годов к новому, *целостному* пониманию актерского искусства.

Выводы:

К формированию этических элементов системы Станиславского в России привели следующие социокультурные факторы:

⁶² Бачелис Т. И. Станиславский и Мейерхольд// Мейерхольд: режиссура в перспективе века. С. 483.

⁶³ Там же.

1. Появление профессии режиссера. Именно режиссерская деятельность определяла первые шаги работы актера в театре, способствуя формированию его этических норм через внутреннее и внешнее построение роли.

2. Всеобщий подъем русской культуры, в том числе и в вопросах этики, в начале 20 века, вызванный, прежде всего, общим ростом уровня жизни и экономики. Крупная меценатская деятельность позволила многим мелким театрам получить достаточное количество ресурсов для достижения своих целей и задач, в их числе стоит и МХТ.

3. Новые пьесы стали нести в себе гораздо более сложную психологию чувств, требующую от актера полной отдачи как физической, так и эмоциональной. Новым открытием стала этика актера, способствующая более глубокой проработанности роли и спектакля в целом. Устаревшая техника актера не позволила бы передать всю страсть и эмоции главного героя. Это и вызвало потребность к формированию новой системы подготовки актера не только в России, но и во всем мире.

4. Установлено, что Станиславский впервые вводит понятия художественной и актерской этики, как необходимое условие нового, целостного подхода к актерскому искусству, определяющее синтезирующий характер его системы.

5. Творчество актера Художественного театра и его этика, оказалась необходимы для ряда решений основных внутри профессиональных противоречий нового американского театра, связанного с отсутствием собственного театрального опыта. Это способствовало открытию большего числа актерских школ и студий, где американские актеры смогли понять законы актерского искусства,

актерской этики по Станиславскому, которые, в свою очередь, - в отсутствии упорядоченной системы воспитания актёров - сыграли важную роль как «кузница кадров» для американского театра и кино XX века.

1.2 Этика актера в контексте театральной практики

Цель параграфа: философская интерпретация этических элементов Системы Станиславского и определение их значения в театральной практике

Для достижения цели поставлены следующие **задачи**:

1. Выделить этические элементы системы Станиславского
2. Проанализировать влияние этических элементов на основные аспекты развития Системы на базе МХТ Станиславским.
3. Выявить значение этических элементов в системе Станиславского для внутренней и внешней техники актера
4. Определить влияние этики на синтезирующий подход в системе Станиславского.

Станиславский как художник сформировался, прежде всего, на величайших традициях русского искусства и литературы XIX века, явился продолжателем этих традиций в новых исторических условиях. Поэтому его реформы в области театрального искусства приобрели всеобщее значение, и в обогащенном виде, в новом качестве органически вошли в художественную культуру. В учении Станиславского характерным является то, что он соединяет эстетику и этику, эстетические и этические ценности в театральном искусстве. Направленность художественных, эстетических устремлений рассматривается Станиславским сквозь призму этики театра, актера, режиссера и других деятелей театральной сцены.

Одной из главных задач Системы Станиславского было дальнейшее развитие и углубление этических принципов в искусстве. Великий режиссер понимает, что этические элементы Системы призваны обеспечить высокие цели искусства. Этот синтез этических и эстетических

ценностей в театральной практике обеспечивался и определялся поиском практических методов и методического инструментария в достижении синтезирующего подхода для создания сценического образа в спектакле. Важным представляется рассмотрение синтезирующего подхода сквозь призму *искусства переживания*, как его понимал в то время Станиславский. Особенности искусства переживания расширяют *возможности* актерского мастерства, раздвигают *сценические рамки театральной практики*. Искусство переживания по Станиславскому характеризуются следующими чертами.

Во-первых, искусство переживания в театре, по мнению Станиславского, обращено, прежде всего, к жизни, к реальной действительности. Именно здесь заключен обширный и неисчерпаемый материал для художественных обобщений и актерских находок. Поэтому *смысл* искусства переживания в актерском искусстве и практике определяется его *реальным содержанием*.

Во-вторых, искусство переживания обладает неограниченностью сферы проявлений, если направлен к одной цели – служению прекрасному. *Предметом* искусства переживания как способа творческой интенции может быть любое жизненное явление, прекрасное, обыденное или безобразное, если служит большой, благородной идее. В этом плане эстетическое начало актерского таланта, его чутье прекрасного и высокого, должно возобладать над пошлостью и ничтожностью обыденности: «Талант должен быть эластичен, то есть чуток к художественной красоте. Художественно то, что облагораживает и возвышает самого артиста и присутствующих при его творчестве зрителей. И напротив, все, что потакает мелким чувствам человека или его похоти - не художественно. И в этом случае не следует бояться реализма и правды, чтоб не впасть в обратную крайность. Мещанская щепетильность не вяжется со смелостью

таланта, а узкий и прямолинейный кодекс приличия и нравственности не отвечает свободному и широкому размаху таланта»⁶⁴.

В третьих, искусство переживания раскрывают, также, *единство эстетического и этического* в искусстве, раскрывая *художественное, как смысл прекрасного*, как возможность *проявления* таланта, способ его «прорыва» в истинное бытие, которое расширяет рамки обыденной жизни, сознания, дает возможность ощущения высоты прекрасного в свободе справедливого и истинного. Художественное – рождает *целостность* театральной практики, когда сопричастность к искусству посредством сопереживания, объединяет зрительскую аудиторию со сценическим действием, с образами, созданными актерами. Таким образом, Станиславский, следуя методу искусства переживания, необычайно расширяет возможности сценического творчества, столь суженные и обедненные в старом театре.

Следовательно, рамки реалистического искусства раздвигаются, расширяются, что составляет одну из основных целей искусства переживания. Это не было утверждением специфического, узкого направления в искусстве театра, а выработкой новых, более высоких принципов реалистического творчества в нем.

Предметом сценического творчества должны стать важные явления жизни, которые выражают существенные процессы ее развития и способны вызвать живой отклик у зрителя, обогатить его духовно. Необходимо было переосмыслить все виды и жанры театра в свете принципов искусства переживания и разработать для них другую технологию. Это было постоянной заботой Станиславского, и многое ему

⁶⁴ Симонов П. В. Категория сознания, подсознания и сверхсознания в творческой системе Станиславского // Бессознательное: Природа. Функции. Методы. Исследования. Тбилиси, 1978. С. 518-527.

удалось сделать в этом направлении. Немало осталось и нерешенных проблем. Однако важно подчеркнуть направленность исканий Станиславского.

Последние годы жизни Станиславского были наполнены, несмотря на его тяжелую болезнь, напряженной работой. Его день был расписан буквально по минутам. Деятельность Станиславского, хотя он почти не выходил из квартиры, была многосторонней. Он занимался с артистами Художественного театра, с учениками созданной им оперно-драматической студии, встречался с самыми разнообразными театральными деятелями, продолжал писать свои труды, живо откликался на общественные события и продолжал ежедневно совершенствовать свою изумительную артистическую технику. Вся эта многообразная работа была пронизана одним стремлением, направлена к одной цели: не только передать своим современникам те знания и те принципы театрального творчества, которые были выстраданы в течение более чем полувековой деятельности в театре. В это время он отказывается от создания новых спектаклей и новых ролей, сосредоточившись на теоретической работе о театре, желая оставить будущим поколениям артистов основы учения о театре, которые будут способствовать новым смыслам театральной практики.

В то же самое время отсутствие непосредственного практического участия в театральной практике не означало отсутствия тесных творческих связей с театральной жизнью: он встречался с актерами и режиссерами, помогал выпускать спектакли. Примечательно то, что эти встречи были с различными людьми разных профессий, и каждая встреча была связана с проблемами совместной работы, передачи опыта, эмоций, идей, обсуждение концепций спектаклей. Одновременно возникали вопросы определения того, что является существенным, жизненным в искусстве

актера, режиссера, театра.

Именно в это время, Станиславским была определена идея синтезирующего подхода в театральной практике, как идея реформации театральной работы, причем, смыслом театральной реформы - изменение отношения и мотивации к созданию и организации театральной работы всех сотрудников театра, создателей творческого действия - спектакля. В этом плане в создании спектакля, как одного из *элементов* театральной практики, предполагалось обретение настроенности *внутренней творческой готовности* актера к роли в соединении с внешним образом сценического героя. Такой подход давал «возможность актеру найти свою роль, переходя от внутренней техники к внешнему образу и наоборот»⁶⁵. Поэтому в театральной практике предполагалось создание некоей целостной картины «от общей концепции спектакля, к каждой реплике актера и наоборот»⁶⁶.

Таким образом, синтезирующий подход в понимании театральной практики Станиславским определялся идеей *коллективной целостности творческого созидания театрального действия*, которое, во-первых, объединяло всех создателей этого спектакля, как целостное событие, которое представляло собой *организацию сценического образа и сценического действия и результат* как возможность эстетического воздействия на зрителя, т.е. «донесенность» сценической идеи средствами театрального искусства. Во-вторых, коллективная целостность театрального события предполагало воспитание *этической мотивации, готовность* участников творческого процесса к *коллективной созидательности*. В этом смысле реформы Станиславского трудно представить вне этических норм, призванных помочь всем театральным

⁶⁵ Попов А. Д. Творческое наследие: В 3 кн. / Редкол.: Ю. С. Калашников и др. М.: ВТО, 1980. Кн. 2. С. 479

⁶⁶ Там же.

деятелям в поисках нужной сценической формы, своего зрителя. Ведь «этика определяет границы и способы воздействия на нравственное сознание и поведение человека»⁶⁷. В четвертых, коллективный труд в театральной практике, предложенный Станиславским, определял и *результат*, который демонстрировал *художественное единство* театральных постановок, что было, несомненным творческим достижением теоретического наследия великого режиссера и теоретика.

Таким образом, в театре представлен синтезирующий подход работы, вызванный желанием создания спектакля драматургами, режиссерами, артистами, художниками, музыкантами, гримерами, костюмерами и людьми других профессий. Этика необходима, прежде всего, для урегулирования работы всех деятелей театра, стремящихся к созданию спектакля. Этические требования, предъявляемые работникам театра, влияют как на художественный, так и на профессиональный характер их деятельности.

Говоря о художественном аспекте, стоит, прежде всего, упомянуть, что в задачи этики актера или артистической этики входит ликвидация помех, способных повлиять на «охлаждение чувств, страстности, и препятствий, мешающих деятельности творческого таланта, увлечению и стремлению творческой воли каждого из коллективных творцов»⁶⁸. Часто бывает, что данный негатив создается путем неверного поведения самими деятелями искусства, из-за ошибочного представления о творческой работе, непонимания сути искусства, а порой, из-за эгоизма и самолюбования.

Этика помогает творческой личности обойти все препятствия и искушения при работе над ролью, позволяет актеру остаться в пределах

⁶⁷ Назаров В.Н. Прикладная этика: Учебник. - М., Гардарики, 2005. с. 234.

⁶⁸ Фокин В. В. Беседы о профессии. СПб., 2006. С. 51.

чистого творчества. Так же, кроме художественных аспектов, есть еще и профессиональные моменты этики театра, касающиеся правил внутренней дисциплины театра. Эти моменты связаны, прежде всего, с тем, что спектакль, назначенный в определенное время должен обязательно состояться, исключениями считаются лишь немногочисленные форс-мажорные обстоятельства. В их числе также стоят моменты знания текста, внутренняя дисциплина театра и т.д.

В достаточно большом количестве трудов, высказываний и писем К. С. Станиславского, можно часто встретить утверждение, что самое главное в его системе, в его учении о театре — этика, этические требования к работникам театра.

Много лет он работал над книгой по вопросам этики. Как сообщают комментаторы книги К. С. Станиславского «Статьи. Речи. Беседы. Письма⁶⁹», за несколько дней до смерти Константин Сергеевич приготовил для работы папку с надписью «Этика», в которой были собраны все его рукописные материалы о театральной этике. Смерть помешала Станиславскому завершить начатый труд.

Реконструируя и анализируя многочисленные заметки, письма и труды Станиславского, можно констатировать, что он придает большое значение вопросам этики искусства, которые заключены в *коллективном* сотворчестве, сформулированном в следующем этическом принципе: «Каждый работник театра, начиная от швейцара, гардеробщика, билетера, кассира, с которыми прежде всего встречается приходящий к нам зритель, кончая администрацией, конторой, директором и, наконец, самими артистами, которые являются сотворцами поэта и композитора, ради которых люди наполняют театр,— все служат и всецело подчинены

⁶⁹ Станиславский К.С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. Искусство, М., 1953.

основной цели искусства»⁷⁰.

В исследовании «Этика» К. С. Станиславского отражены многие идеи, которые он так и не успел завершить, но представляющие серьезный интерес для данного исследования. Этика искусства в театральной практике, по мнению Станиславского, связана не только с театральными принципами коллективного сотворчества, но и с самой атмосферой театра, без которой творчество непродуктивно. Духовное пространство театра определяется, прежде всего, порядком и здоровыми отношениями в театре. Об этом Станиславский достаточно часто упоминает, считая, что они обусловлены не просто правилами внутреннего распорядка, необходимыми для эффективной работы. Театр – это храм Искусства, особый посредник между людьми и Искусством; творческий процесс – это акт служения чистому Искусству, который должен быть окружен определенным ритуалом. Все сотрудники должны охранять свой театр от разных жизненных проблем и тревог. Каждый, кто заходит в театр, должен за дверьми оставлять все свои невзгоды и проблемы. В этом случае возникнут благоприятные условия для творчества и актерского самочувствия: «В театр нельзя входить с грязными ногами. Грязь и пыль вытирайте при входе, калоши оставляйте в передней вместе со всеми мелкими заботами, дрязгами и неприятностями, которые портят жизнь и отвлекают внимание от искусства. Между тем актеры вносят всякие житейские мерзости, сплетни, интриги, пересуды, клевету, зависть, мелкое самолюбие»⁷¹.

Нравственное самочувствие, по Станиславскому, основа творческого процесса, оно необходимо для достижения художественных целей в искусстве и творчестве. Это - главное условие и основная мотивация для

⁷⁰ К. С. Станиславский. Собрание сочинений, Т. 3, стр. 264, в 8 Т.. М., «Искусство», 1960.

⁷¹ К. С. Станиславский. Этика. М.: ЛитРус, 2014. с. 5.

создания «предрабочего», творческого состояния, сформулированном в нравственном постулате: «Люби искусство в себе, а не себя в искусстве, и тогда творчество станет гораздо плодотворнее»⁷². В этом постулате заключен глубокий нравственный смысл, определяющий такие черты как самоотверженность, самоотречение и подвижничество в искусстве, которые коррелируются художественной практикой и образами русских актеров и актрис, с принципами этики творчества Л.Н. Толстого и А.П. Чехова.

В понимании Станиславского, в его размышлениях о творческой ауре театра, работе актера этика искусства тесно связана с профессиональной этикой, во всяком случае, этика творчества, созданная режиссером, охватывает целый спектр профессиональных добродетелей и пороков. Так, профессиональные пороки актера – это борьба за первенство, гордыня, тщеславие, склонность к интригам. Станиславский подчеркивает, что борьба за первенство актеров и режиссеров, ревность к успехам искренне мешают работе театра: «Мы прикрываем свое самолюбие, зависть, интриги всевозможными красивыми словами вроде «благородное соревнование», но сквозь них все время просачиваются ядовитые испарения дурной закулисной актерской зависти и интриги, отравляющие атмосферу театра»⁷³. Он предостерегает от подобного падения, осознавая, что вернуться к нормальной работе практически невозможно. Поэтому коллективное сотворчества в театре предполагает наличие инициатора, идейного вдохновителя, лидера, направляющего всю работу. Зрители и все работники театра является *сотворцами* спектакля. И любой, кто портит эту работу, должен быть признан «вредным». Если зрителя обидит билетер или в театре грязь, холод, начало задерживается, то все это теряет свое

⁷² Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М. 1974., с 212

⁷³ Станиславский К. С. Этика. ЛитРус. 2014. с. 8.

общественное, художественное, воспитательное значение. «Зритель, как и артист, является творцом спектакля и ему, как и исполнителю, нужна подготовка, хорошее настроение, без которого он не может воспринимать впечатлений и основной мысли поэта и композитора»⁷⁴. Эффективность творчества определяется *коллективным творческим процессом*, единым движением к всеобщей цели. Основная проблема - это *взаимодействие артистов и сотрудников театра*, косвенно относящихся к сцене. «Обычное явление в жизни театра - антагонизм между артистической и административной частями, между сценой и конторой. В царские времена это погубило театр. Название «контора императорских театров» - в свое время стало именем нарицательным, лучше всего определяющим бюрократическую волокиту, застой, рутину и прочее»⁷⁵. Административная составляющая театра должна приобщиться к творчеству актера, а не довлеть над ним, решая когда и что играть. Так или иначе, все сотрудники, не задействованные на сцене, соприкасаются с важными сторонами творческой жизни артиста и могут оказать помощь и поддержку, создавая порядок, спокойствие, отсутствие суеты за сценой. Однако если всего этого не обеспечить, то творчество и восприятие становится практически невозможным, или же требует мужества и сил для борьбы с тем, что ему противостоит, а это ведет к плохой роли, спектаклю, театру.

Станиславский особое внимание уделяет тем актерам, которые вливаются в театральный коллектив. Хорошо понимая актерскую профессию, он обращает внимание на трудность вхождения в новый коллектив, когда у актера возникает искушение личного профессионального утверждения перед новыми сотрудниками. В этике

⁷⁴ Там же. С. 19

⁷⁵ Там же. С. 20.

творчества Станиславского представлены этические нормы для подобного рода актеров, которые облегчают трудности «вхождения» в пространство нового коллектива: «В театре часто наблюдается такое явление: самые большие требования к режиссерам и к начальствующим лицам предъявляют те из молодежи, которые меньше всех умеют и знают. Они хотят работать с самыми лучшими и не прощают тем, кто не может проделать с ними чудес. Как мало основания в таких требованиях начинающего»⁷⁶. Поэтому новым актерам не следует привередничать, критиковать, вставать в позу, проявлять тщеславие. Умный, творческий актер будет внимательнее всматриваться и перенимать опыт у всех участников труппы, независимо от их вклада в спектакль.

Служение искусству требует полной концентрации внимания: так, обращаясь к актерам, Станиславский предупреждает о работе в пол-голоса, спустя рукава. Очень часто актеры, задействованные в разных театрах, на разных ролях, прибегая с одной сцены и вклиниваясь в другую, вынуждены, из-за усталости, проговаривать свой текст, без эмоций и нужных интонаций. Такое поведение ведет к искажению роли, что мешает партнерам спектакля и творческой атмосферы в целом. «Это бессмысленное болтание текста вывихивает роль, так как актер привыкает к ремесленной игре. А вы знаете, как всякий вывих портит правильную линию действия»⁷⁷.

Проблема этики искусства, согласно Станиславскому, связана с определением *нравственных границ искусства*. Так, например, по мнению Станиславского, возник небывалый переход от «Сальвини, Ермоловой, Дузе» (их творчество в работе не рассматривается) к неприличным номерам, фарсам с порнографией.

⁷⁶ К. С. Станиславский. Этика. ЛитРус. 2014. с. 9.

⁷⁷ Там же. С. 9.

Станиславский подчеркивает, что творческий профессионал в театральном деле должен четко осознавать и чувствовать ту грань, которая отделяет прекрасное от пошлого, искусство от ремесла и т.д.: «неразборчивость и беспринципность в нашем искусстве привела театр к полному упадку, как у нас, так и за границей»⁷⁸.

Этика искусства раскрывает, согласно Станиславскому, *профессиональные нормы творчества актера*. Творчество – это профессиональная постоянная работа для творческого человека, которая воспитывает художественный вкус, творческий профессионализм и дисциплину: творческая профессиональная работа – эта работа в течение всей жизни.

Профессиональные нормы *внутренней художественной дисциплины* в понимании Станиславского заключаются *нравственной мотивации* самосовершенствования, что требует нравственного самоанализа. Интриги, ссоры и прочие традиционные для театра проблемы, можно избежать только *личным примером и уверенностью в своей и общей правде*: «собственный пример - самое лучшее доказательство не только для других, но главным образом для себя самого. Когда вы требуете от других того, что сами уже провели в жизнь, вы уверены, что ваши требования выполнимы, вы по собственному опыту знаете, трудно оно или легко»⁷⁹. Личный пример, таким образом, определяет требования по отношению к другим.

Этика искусства Станиславского включает понятия *артистической этики* и *сценического восприятия* как важных и необходимых аспектов работы актера. В основе артистической этики - *профессиональная дисциплина*, которая связана с поддержанием творческой формы, которая

⁷⁸ Там же. С. 11.

⁷⁹ Там же. С. 12.

«обязывают артиста готовиться дома к каждой репетиции. Пусть считается постыдным и преступным, когда режиссеру приходится повторять несколько раз одно и то же. Забывать режиссерских замечаний нельзя. Можно их не сразу усвоить, можно возвращаться к ним для их изучения, но нельзя впускать их в одно ухо и тут же выпускать в другое. Это - провинность перед всеми работниками театра»⁸⁰. Внутреннюю художественную дисциплину формирует плотная подготовительная работа вне стен театра. Этика творчества актера определяет его профессиональное качество, которое связано с *постоянной духовной практикой*. Станиславский подчеркивает, что настоящее театральное искусство, а не ремесленная подделка, созданное актерским вдохновением, независимо от систематических тренировок, творческих тренингов. Однако актеры очень часто пренебрегают домашними тренировками, ссылаясь на свою занятость. Не практикуясь ежедневно, актер рискует потерять *профессиональное качество* творческого мастера.

В этике искусства Станиславский большое значение придавал *достоинству* актера как профессионалу, имеющему высокую духовную миссию служения театру. Именно поэтому он высоко ценит выполнение норм нравственного поведения не только в театре, но и вне его, считая такое поведения нормой не только нравственного этикета, но и профессионального поведения. Так как актер является представителем своей труппы, театра, то он ни в какой мере не имеет ни нравственного, ни какого-нибудь иного права, вести себя ниже достоинства человека искусства. «Это обязывает артиста с достоинством вести себя вне стен театра и оберегать его имя не только на подмостках, но и в своей частной жизни»⁸¹.

⁸⁰ Там же. С. 29.

⁸¹ Там же. С. 37.

У К.С. Станиславского на всем протяжении жизни в искусстве тема этики сопряжена с театром, сценическим творчеством, творчеством артиста, с любым его литературным начинанием. При рассмотрении этических проблем К.С. Станиславский стремится «осознать внутреннюю необходимую связь этического и эстетического. При этом для него становится все более очевидным, что нравственное начало должно пронизывать все сценическое творчество, всю жизнь театра.

Все определеннее и настойчивее Станиславский утверждает, что этика в театре является основой большого искусства, помогает держать театр в фарватере подлинного творчества. Так, в его работе, относящейся предположительно к 1912-1913 годам, находим утверждение: «Этика. В дисциплине — душа театра». Дальше эта же мысль выражена еще более полно и точно: «Этика и техника оберегают процессы творчества от засорения ненужными задачами и чувствами»⁸².

Таким образом, в само понятие передового театрального искусства, отвечающего высоким общественным и эстетическим требованиям, Станиславский включает этику как решающее условие жизни и развития искусства.

Воспроизведем важнейшие пункты раздела «Этика», поскольку они позволяют сделать весьма принципиальные выводы:

1. Этика, по отношению к искусству.
2. Этика по отношению к себе.
3. Этика в отношениях с партнерами (коллективное творчество).
4. Этика сотворчества (по отношению к поэту, художнику, режиссеру, костюмеру).
5. Этика по отношению к театру в целом.
6. Этика обращения с публикой.

⁸² Станиславский К. С. Этика. М.: Лит.Рес, 2014. С. 12

В приведенном плане, отчетливо проступает весьма существенная тенденция - с вопросами этики Станиславский связывает все вопросы творчества театра и его организации, при этом он стремится через постановку этических проблем вскрыть особенности театрального искусства как искусства синтезирующего. Этическое по Станиславскому тесно связано с эстетическими задачами и ценностями театральной практики, являясь моральными регуляторами театральной практики: «этические нормы должны стать регулируемыми элементами театральной деятельности, этика должна охватывать все стороны театральной жизни, всю организацию театрального дела»⁸³.

Пожалуй, это одно из тех немногих высказываний Станиславского, где с такой исключительной ясностью выступают взаимопроникновение и взаимосвязь этики и эстетического творчества. Этика создает в момент творчества необходимые условия для плодотворной и большой работы»⁸⁴.

Таким образом, Система Станиславского представляет собой *синтез* эстетических и этических ценностей, которые выполняют соответствующие функции в *театральной практике*. *Коллективное сотворчество* в театре определяет *художественное единство театральной практики*, оценивается высокими творческими результатами, которые зависимы от этических регуляций и норм, поддерживающих профессиональный уровень и мастерство актера. Станиславский был одним из величайших теоретиков театра, создавших основы этики искусства и профессиональной этики актера.

Выводы

Анализ работ Станиславского позволил выделить следующие особенности этики актера:

⁸³ Калашников Ю. С. Театральная этика Станиславского. М.: ВТО, 1960. 147 с.

⁸⁴ Калашников Ю. Этические основы системы К.С. Станиславского. М.: Всероссийское театральное общество, 1956. 56 с. С. 15.

1. Представления Станиславского об этике актера сводятся к синтезу этики творчества и профессиональной этики. Этика творчества рассматривается как необходимость достижения художественных целей в искусстве и творчестве. Этическим смыслом театрального творчества, по Станиславскому являются самоотверженность и самоотречение. Знание меры любви к себе в искусстве – основная профессиональная добродетель этики творчества. Вопрос о нравственных критериях искусства и об ответственности творческой личности перед обществом также относится к этике творчества, и при этом, служит переходным звеном от этики творчества к профессиональной этике актера.

2. Профессиональная этика актера, по Станиславскому, заключается в самодисциплине, в правилах взаимоотношений с партнерами, публикой, театром, драматургами. При этом подчеркивается коллективный характер профессиональной этики – ее всеобщность и обязательность для всех театральных работников помогают добиться общей цели – служения чистому искусству.

3. Станиславский включает этику как решающее условие жизни и развития искусства. Он использовал этические элементы для синтеза своей Системы, превратив ее в полноценную структуру, позволяющую вывести актерское и режиссерское творчество на принципиально новый уровень.

Исходя из вышесказанного, можно сделать следующие **выводы по главе:** Социальные и культурные тенденции, возникшие в начале 20 века в России стали настоящим вызовом для всех трупп и театров России. Новые пьесы стали нести в себе гораздо более сложную психологию чувств, требующую от актера полной отдачи как физической, так и эмоциональной. Новым открытием стала этика актера, способствующая более глубокой проработанности роли и спектакля в целом. Устаревшая техника актера не позволила бы передать всю страсть и эмоции главного

героя. Это и вызвало потребность к формированию новой системы подготовки актера не только в России, но и во всем мире.

Установлено, что Станиславский впервые вводит понятия художественной и актерской этики, как необходимое условие нового, целостного подхода к актерскому искусству, определяющее синтезирующий характер его системы. При этом, этика творчества и профессиональная этика актера неразрывно связаны в системе Станиславского. Основанием этики творчества, по Станиславскому, служит добродетель знания меры любви к себе в искусстве; этический смысл театрального творчества – в самоотверженности и самоотречении ради искусства. С другой стороны, добродетель ответственности творческой личности перед обществом, помогает определить нравственные границы в искусстве, разрешая основную проблему этики искусства – о соотношении искусства и нравственности. Вопрос о нравственных критериях в искусстве стоит в Системе Станиславского между этикой творчества и профессиональной этикой актера, являясь соединяющим звеном между ними.

Установлено, что профессиональная этика актера, по Станиславскому, содержит в себе элементы нормативности – правила внутреннего распорядка театра, правила дисциплины и самодисциплины, правила взаимоотношений между театральными работниками, зрителями, драматургами и самими актерами. При этом данные правила связывают между собой всех работников театра, подчеркивается их всеобщный и обязательный характер.

Созданный Станиславским театр МХТ, выступил как площадка для появления и распространения Системы, не только в России, но и за ее пределами. Творчество актеров Художественного театра и этика актера, оказались необходимы для решений профессиональных противоречий и в

новом американском театре, связанных с отсутствием собственного театрального опыта. Это способствовало открытию большего числа актерских школ и студий, где американские актеры смогли понять законы актерского искусства, актерской этики по Станиславскому. Так, в отсутствии упорядоченной системы воспитания актёров в США, этические элементы Системы Станиславского оказали также существенное влияние и на формирование традиций актерского мастерства в американском театре и кино XX века.

Глава 2. Театральная практика «Лабораторного театра»

Р. Болеславского

Цель данной главы заключается в анализе особенностей театральной практики в американском театре на основе работы Лабораторного театра Р. Болеславского. В первом параграфе предполагается выявить специфику работы Лабораторного театра в условиях американской театральной системы, проследить основные аспекты развития Системы Станиславского на базе Лабораторного театра, выявить значение этических элементов Системы Станиславского для Лабораторного театра. Во втором параграфе предполагается рассмотреть основные этические элементы в работе Р. Болеславского, проследить их влияние на театральную практику проанализировать процесс поиска сценической этики в американском театре.

Необходимо обратить внимание на то, что история американского театра определилась с середины XIX века: это была страна, у которой не было основ театрального искусства, театр Америки того времени представлял собой набор мелодраматических постановок, достаточно низкого и примитивного уровня. Только с XX века в театральной практике американского театра утверждаются эпические и драматургические жанры. Как подчеркивают некоторые исследователи, история американского театра разделяется на периоды *до гастролей МХТ Станиславского* и *после гастролей МХТ*⁸⁵.

Важным программным заявлением явилась статья руководителя «Лабораторного театра» Болеславского «Театр-лаборатория», впервые увидевшая свет в журнале Theatre Arts Magazine, в июле 1923 года.

⁸⁵ Артемьева Е. А. Осмысление Системы Станиславского в американской театральной культуре [Электронный ресурс] / Е. А. Артемьева // ГИТИС. - 2008. - http://old.gitis.net/rus/postgraduate/notices/a/artemyeva_auto.shtml. Дата обращения 13.12.15.

Болеславский довольно эмоционально говорит о производной театра, где нельзя «думать, искать, создавать»⁸⁶, даже «нельзя трудиться над спектаклями, премьеры которых уже объявлены еще до начала сезона»⁸⁷. Решение просматривается в создании лабораторного, исследовательского центра, где как в МХТ Станиславского, удалось объединить труппу, репетируя «Евгения Онегина» «костяк верных актеров», ищущих «новые театральные горизонты»⁸⁸.

Р. В. Болеславский уверен, что «создание лабораторных театров повсеместно, даст признание театру как социальному регулятору, который будет так же важным, обязательным и неизбежным, как школа и университет»⁸⁹. Данные театры, не требуя больших денежных вложений, создадут культурные и духовные сферы огромной силы, «восстанавливая культуру целой страны и создавая новые творческие образы, влияющие на формирования общества»⁹⁰.

⁸⁶ Boleslavsky R. The Laboratory Theatre // Theatre Arts Magazine. 1923. Vol. 7. No. 3. P. 245.

⁸⁷ Boleslavsky R. The Laboratory Theatre // Theatre Arts Magazine. 1923. Vol. 7. No. 3. P. 246.

⁸⁸ Там же, с. 245.

⁸⁹ Там же, с. 247.

⁹⁰ Там же, с. 249.

2.1. Русская театральная революция и театральная практика США в 20-х гг. XX столетия: диалог культур.

Цель параграфа: проследить становление Лабораторного театра, режиссерскую деятельность Р. Болеславского в США.

Для достижения цели поставлены следующие **задачи:**

1. Проанализировать театральную деятельность Р. Болеславского.
2. Выявить основные элементы театрального обучения в Лабораторном театре.
3. Проследить вклад Лабораторного театра в американскую театральную систему.

В данном исследовании рассматривается межкультурное общение, которое базируется на обмене системами ценностей, приводящей к обогащению и установлению мировой культурной значимости. Диалог культур представляется как широкий спектр взаимодействия стран, который ведет ко всеобщему наполнению национальных систем ценностей. В книге “Раса и история” (2000 г.) Леви-Стросса указано, что “... интегрированное общение с иной культурой уничтожает идентичность двух сторон”⁹¹, настаивая, что диалог это методологически выверенный принцип понимания культуры. Диалог подталкивает стороны к изучению, открывая новые возможности познания культуры, саморазвитию, проявляя наиболее существенные свойства культуры в межкультурном диалоге.

Общение двух и несколько культур были и являются главными в развитии общества. Во все времена, долгие тысячелетия шел процесс

⁹¹ "Клод Леви-Стросс. Раса и история." / Клод Леви-Стросс. - 2009. [Электронный ресурс]: http://slavya.ru/levi-stross/rasa_hist.htm

обмена культурами, создавая уникальную человеческую цивилизацию. Коммуникация это система диалогов где формируется место общения подразумевающая понимание и выяснение всех индивидуумов некой общей идеей блага с целью обеспечения совместных условий для самореализации⁹².

Взаимодействие культур это диалог системных ценностей обеих культур, уважение, понимание приводящий к обогащению и обеспечивающий статус в мировом культурном эквиваленте. «Используя диалог культур, следует видеть, прежде всего, человеческие ценности нескольких культур»⁹³.

Этот процесс, процесс диалога культур особенно ярко прорисовывается в первой четверти XX века, с начала гастролей Московского Художественного театра в Европе и США (1923–1924 гг.) и выхода в свет в Нью-Йорке на английском языке книги К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве» (1924). Возникло ярко выраженное взаимодействие художественных идей России и Запада, так как К. С. Станиславским было предложено (в новом качестве) освоение школы актерского искусства и закономерностей профессиональной режиссуры.

Впервые была обнародована система актерского творчества, которая базировалась на законах органической природы сценического поведения, впитавшего открытия в области физиологии и психологии творческой личности.

Как в Европе, так и в Америке появилось огромное количество литературы по «Системе», которая в США будет названа «Метод» и будет осваиваться в знаменитом «Театре Групп» (Адлер С., Казан Э., Клерман Г.,

⁹² См.: Кокшаров Н.В. Диалог культур: взаимодействие культур. Электронный ресурс: <http://credonew.ru/content/view/352/28/> Дата обращения: 5.11.2015.

⁹³ Там же.

Кроуфорд Ч., Страсберг Л.). Благодаря этому родился не только один из лучших западных театров («Театр Групп»), но и будет воспитана большая плеяда американских великих актеров театра и кино (М. Брандо, Р. Стайгер, Дж. Дин, П. Ньюман, Р. Ниро, Н. Вуд). Законы творчества, открытые благодаря театральному гению К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, в области режиссуры предопределили становление весьма значимой американской режиссеры и сценографии Элиа Казана, главного «короля Голливуда», так и большинства великих французских постановщиков («Картель четырех»). Вопрос взаимосвязи, обмена России и Запада творческими идеями крайне объемна.

Культурные вызовы XX столетия не могли обойти стороной и американский театр. Аналогичные проблемы, в театральной жизни стояли и у театральных деятелей США, столкнувшись с новыми вызовами современного зрелищного искусства. К началу 1920-х годов стремительно развивающийся театр США - по определению Б.А. Смирнова, «самым молодым театром в структуре европейского классического искусства»⁹⁴, - во многом преодолел свое отставание от театра европейского. Произшедшие за предыдущее десятилетие изменения охватили все стороны американской театральной жизни. Заявив о себе первыми О'Ниловскими пьесами, быстро набирала силы национальная драматургия (Барри Ф., Лоусон Г., Райе Э., Трэдуэлл С., Хоуард С.), что во многом было связано с движением «малых театров» («Вашингтон Сквер Плейере», «Провинстаун Плейере», основой театра «Гилд», и др.).

В это время в театральной практике США произошло «размежевание функций продюсера и режиссера, коммерческой заинтересованности в кассовом успехе и независимого художественного мышления»⁹⁵,

⁹⁴ Цимбал И. С. Американские актеры первой половины XX века. Л., 1989. С. 12.

⁹⁵ См.: Клейман Ю. А. Американская режиссура первой трети XX века. СПб., 2011.

режиссура выделилась в самостоятельную творческую профессию. Начиная с 1920-х годов, история американского театра измеряется не только именами актеров-звёзд или хозяев театральных зданий, но и именами режиссеров (А. Хопкинс, Ф. Мёллер, Дж. Лайт, Г. Мак-Клинтик, Р. Мамулян и др.). Кроме того, движение «новой сценографии» выдвинуло ярких и самобытных художников (Р.Э. Джонс, Н. Бел Геддес, Л. Симонсон, за ними - М. Горелик, Б. Аронсон, Д. Мильцинер, Д. Унслагер), творческие поиски которых «вошли в историю сценографии мирового театра XX века»⁹⁶.

Однако американский театр первой четверти XX века остается, по преимуществу, *актерским* (среди его наиболее крупных актерских индивидуальностей - Дж. Барримор, Л. Баримор, Э. Барримор, А. Лант, Л. Фонтанн, П. Лорд, Дж. Игле, Е. Ле Галльен, Л. Тейлор, К. Корнелл и др.). Это связано с бродвейской системой построения спектакля: вокруг актера-звезды, с ожиданиями зрителей и критики. Поэтому «наиболее значительные... театральные достижения 1910-30-х годов, в первую очередь, связаны с яркими и самобытными актерскими именами»⁹⁷. Недаром Страсберг называет начало 1920-х годов, на которое пришелся его первый опыт зрительского приобщения к театру, «золотым веком актерского мастерства»⁹⁸.

Гастрольное присутствие зарубежных театров на сценах Нью-Йорка являлось существенной частью американской театральной жизни и выявляло открытость молодой американской нации к влиянию извне в области театрального творчества. На сценах Нью-Йорка, который, конкурируя с Лондоном и Парижем, мог бы претендовать на звание театрального гастрольного центра, были показаны спектакли ирландского

⁹⁶ Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. Кн. 2: Первая половина XX в. М., 1977. С. 395.

⁹⁷ Цимбал И. С. Американские актеры первой половины XX века. С. 5.

⁹⁸ Strasberg L. A Dream of Passion. P. 13.

Театра Аббатства и французской «Старой Голубятни» Ж. Копо, постановки Х. Гренвилл-Баркера, М. Рейнхардта и ряда немецких режиссеров.

Гастроли МХТ начались с Нью-Йорка, в январе 1923 года в театре Эл Джонсон. В первом сезоне, прошедшем до июня 1923 года, были представлены спектакли американским зрителям в Бостоне, Нью-Йорке, Чикаго и Филадельфии, такие постановки как: «Вишневый сад», «На дне», «Три сестры», «Царь Фёдор» и отрывки из спектаклей «Провинциалка» и «Братья Карамазовы». Во втором сезоне (с ноября 1923 по май 1924) театр МХТ увеличил количество гастролей и репертуар. Такие постановки как: «Вишневый сад», «На дне», «На всякого мудреца довольно простоты», «Братья Карамазовы», «Царь Фёдор», «Хозяйка гостиницы», «Доктор Штокман», были продемонстрированы людям многих американских городов: Бостон, Бруклин, Нью-Йорк, Вашингтон, Детройт, Кливленд, Нью Хейвен, Нью-Арк, Питсбург, Филадельфия, Хартфорд, Чикаго. Во время нескольких сезонов за год своего нахождения в Америке МХТ показал более 350 спектаклей, это даже больше, чем, проведенное за морем время вместе взятым. Поездка Московского Художественного Театра довольно скоро преобразовалась в «русский театральный прорыв», который поразил театральную Америку. Все без исключения критики писали о «поглощении США российским театром», о том, что Нью-Йорк стал для артистов МХТ «еще одним домом» (первые Москва и Петроград). Станиславский пишет: «МХТ в США можно назвать теперь настоящим американским театром»⁹⁹.

Стоит отметить, что успех МХТ был неоднозначным. Театр в Америке был вполне успешен и поэтому рассматривал игру русских актеров с нескольких точек зрения. И рассматривая более внимательно

⁹⁹ Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. С. 90.

отзывы критиков в США можно найти среди огромного количества восторженных откликов и несколько негативных в адрес МХТ.

Не акцентируя внимание на весь материал, обратим внимание лишь на некоторые составляющие. В данный негативный отзыв попадает оформление спектакля, которое по версии театральных критиков США, устарели лет на двадцать. Театральная критика, представленная талантливым автором Корбиным оценила декорационную составляющую МХТ «разительно хуже бродвейского аналога»¹⁰⁰. Другим моментом был репертуар, который попросту не воспринимался американской публикой. Отметим, что и Станиславский попрекал берлинские гастроли 1922 года: «Играя сцену прощания с Машей в «Трех сестрах», я чувствую стеснение. После того, что было нельзя страдать над тем, что офицер уходит, а его спутница остается одна. А. П. Чехов не вдохновляет. Наоборот. Не тянет его ставить...»¹⁰¹. Подобные моменты трудно упустить, что, конечно же, способствовало «переписыванию» Системы Станиславского.

Подведя итог критическим отзывам о гастрольной деятельности МХТ, один из лучших критиков театра Янг С., который довольно долго работал с Болеславским говорил: «Актеры не показали новую драму <...>, более того наши актеры так же хороши <...>, сцендвижение МХТ вообще не в состоянии нас удивить <...> - их движения основываются на школах, которые в большом количестве были представлены в спектаклях Беласко Д. и Ирвинга Г. Реальность или иллюзия, которая появляется в их декорациях намного отстает от кабака Джонсома Р.Э., в спектакле «Анна Кристи». Важность Московского Художественного Театра для нас <...> это *моральные и этические* (курсив мой – Е.К.) свойства»¹⁰².

¹⁰⁰ Карнике Ш. М. Станиславский в фокусе // Дом Актера [газета Московского отд. СТД РФ]. 1999. Июль.

¹⁰¹ Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. С. 29.

¹⁰² Young S. Immortal Shadows. A Book of Dramatic Criticism. NY, 1948. P. 18-19.

В МХТ зрителю Нью-Йорка нравилось то, чего не было у себя дома: *творческого единения* исполнения. И все без исключения театралы Америки тут же поняли то что им не доставало, а именно школы для актера. Стало ясно, что работа актеров МХТ базируется на огромном и проработанном фундаменте¹⁰³.

Для того, чтобы выяснить важность понимания спектаклей МХТ всеми театральными деятелями США, осознать эту жажду научиться у Станиславского, необходимо понять главные театральные-профессиональные противоречия театра Америки, которые были выявлены и показаны благодаря анализу театральной истории начала 20 века: успехи театра Америки ни как не подкреплялись становлением актерской школы, так как, театральная практика США в то время в основном находилась на стадии освоения теории театрального воспитания.

Спектакли Московского Художественного Театра показали зрителям Америки и всем театральным деятелям – Школу актера»¹⁰⁴. Это оказалось самым важным для дальнейшего развития американского театра. Приём МХТ в Америке был не просто радушным: на протяжении всего пребывания МХТ в Америке Станиславского и его актеров приглашали уроки актерского мастерства. Причем сам Станиславский, получая предложения об организации различных студий и театральных школ, но и «действительно задумывается об этом, анализирует, структурирует»¹⁰⁵. В частности, в одном из писем, адресованном вашингтонским актерам в марте 1924 года, Константин Сергеевич формулирует: «Чтобы воспитать нового актера, нужно погрузить его в верную художественную атмосферу. Полагаю, что это наиболее тяжелый момент. В Москве мы всегда могли

¹⁰³ Ковалев Е.С. Американские гастроли МХТ 1923-1924 годов и их воздействие на американскую актерскую школу. // Современные проблемы науки и образования. 2014. № 3. URL: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=13324>. (дата обращения 09.05.2015).

¹⁰⁴ Там же

¹⁰⁵ Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К.С. Станиславского. Т. 3. М., 2003. С. 332.

найти такую атмосферу. Создать в Америке что-то похожее, думаю - дело долгих лет упорного труда»¹⁰⁶.

Среди руководителей театральных школ, возникших в Америке в 1920-е - 1930-е годы и существовавших порой долгие десятилетия, были замечательные актеры и педагоги - Мария Успенская, Тамара Дайкарханова, Лев и Варвара Булгаковы, Михаил Чехов, Вера Соловьева и Андриус Жилинский, Иван Лазарев и Мария Астрова. Значение их театрально-педагогического труда обозначен в исторической перспективе: по мнению М. Гордона, «несколько поколений актёров Америки, где в последствии обнаружили голливудские звезды, учились Системе Станиславского под их зорким наблюдением»¹⁰⁷.

Хотя, как раз Лабораторный театр, руководимый Р.В. Болеславским стал, важным центром обучения американского актера 1920-х годов теории и практики Системы К. С. Станиславского и оказавший огромное воздействие на становление национальной американской школы актера. «The Laboratory Theatre, или Лабораторный театр, а с 1925 года получивший официальное название Американский лабораторный театр, (The American Laboratory Theatre), но среди его учеников, актеров называемый просто «Лэб», The Lab, был официально открыт в июне 1923 года.

Будущий директор Мириам Стоктон, в своих записях отметила, что практика Болеславского в театре «Принцесс» была «будто новая вера, освободившая и пробившая американский театр»¹⁰⁸, воссоединила всех американских театральных деятелей, в свою очередь в апреле 1923 года они поступили с приглашением к Болеславскому создать в США новый

¹⁰⁶ Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. С. 78-79.

¹⁰⁷ Ступников И. В., Любимова Е.Н. Сценическое искусство США // История западноевропейского театра: В 8 т. М., 1988. Т. 8. С. 203.

¹⁰⁸ Stockton M. Report and Synopsis of Growth of the Laboratory Theatre from June 1, 1920 - June 1, 1928. Uht. no: Roberts J. W. Richard Boleslavsky. P. 108.

театр. В данном театре необходимо было создать новые идеалы и принципы, которые Болеславский высказал в своих лекциях «Творческий театр».

Состоявшиеся впоследствии переговоры помогли выявить основные принципы нового театра. Болеславский указывал, что принципы Московского Художественного Театра не смогут стать основой на территории американского театра. Требовался не только *импорт* русских художественных идей, но и *появление американского, настоящего театра*¹⁰⁹. В качестве основополагающих принципов нового театра Р. Болеславский и М. Стоктон записали следующее: «1. Данный театр обязан, произрасти здесь, и вплестись корнями своими в почву Америки; 2. Пусть это будет не спеша, возвращая молодых американских актеров любого театрального дела; 3. Он обязан стать осмысленным и организованным как живой социальный монолит, воссоздающий себя и себе подобных с каждым новым поколением из творческих идей и драматургии своей эпохи»¹¹⁰.

¹⁰⁹ Ковалев Е.С. Лабораторный театр и режиссерская деятельность Р. В. Болеславского 1920-1930-х годов. // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – № 5. URL: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=14496>. (дата обращения 09.05.2015).

¹¹⁰ American Laboratory Theatre, 1928-1929: Brochure. P. 2. Uht. no: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 108.

2.2. Лабораторный театр: студийность и коллективизм как принципы театральной практики

Театр «Лэб» был торжественно открыт в октябре 1923г. Как утверждает Г. Клерман, эта удивительная школа явилась местом, “где американских актеров одним из первых показали актерскую технику МХТ”¹¹¹. «Обучение актера в "Лабораторном театре" строилось на дисциплине, затрагивающим все мелочи, всеобъемлющим и имеющим свою уникальную структуру. За 7 лет работы "Лабораторного театра" его обучение прошли более 500 актеров (часть из них проходила обучение по два или три года, другие учились всего пару месяцев, и приобщение к идеям Станиславского в США, обязаны следующие поколения выпускников "Лабораторного театра"»¹¹².

Базовые принципы воспитания актера, пропагандируемые «Лэб», были представлены Болеславским ещё в статьях «Художественный театр» и повторно в лекции 1923 года «Первые уроки мастерства актера». По Р. Болеславскому, программа обучения воспитания актера включает в себя общее развитие «внешних эмоциональных элементов», «внутренних эмоциональных элементов» и общую культуру. И каждый год в школе «Лабораторного театра» предлагались несколько курсов по подготовке тела, голоса, ума и духа актера.

Тренировка тела (телесная практика актера) подразумевала огромное количество гимнастических и ритмически-танцевальных уроков: Е. Андерсен-Иванцова преподавала балет, уроки гимнастики и пластики лица преподавал талантливый русский балетмейстер М. Мордкин, Э. Финдлей, Л. Сильф обучал балету и корретипующую ритмику, фехтованию учил Д. Мурай. В первом сезоне класс балета вел Скотт, воспитанник знаменитого

¹¹¹ Clurman H. The Fervent Years: the Group Theatre and the Thirties. Da Capo. 1985. P. 11.

¹¹² Willis R. The American Lab Theatre//Tulane Drama Review. 1964. Vol. 9. No. 1.P. 112.

Фокина. Как мы видим, не все они были работали в области драматического театра (скажем лишь, что Мордкин имел отношение к работе с молодежью в МХТ, на его счету постановка танцев в спектакле «Мнимый больной»), однако каждый из них был мастером своего дела (примером может послужить Андерсен-Иванцова, которая в прошлом была в составе московского Большого театра и имела отличный послужной список ролей таких как Аврора в «Спящей красавице» и Одетта-Одилия в «Лебедином озере»)¹¹³.

Тренировка голоса и речи была на занятиях дикции, которыми руководили английский актер Клю, а занятия по классу фонетики у несравненной М. МакЛин, работа голоса и пение у М. Дессоф. Затем, с сезона 1927-1928гг, были введены специальные курсы для студентов актерской труппы связанных с проблемами сценической речи [Correct Speech for the Stage], которую преподавал профессор У. Тилле из Университета Колумбии, а У. Дагетт обучал специальным занятиям по колониальному языку, когда ставили спектакль «Алая буква». О. Бернер давал уроки для студентов по накладке сценического грима¹¹⁴.

С самых ранних пор «Лабораторный театр» старался развить у своих студентов художественный кругозор. Для этого проводились уроки, которые проводили приглашенные специалисты - двое «знаменитых сценографов Америки»¹¹⁵, речь идет о Р.Э. Джонсе и Н. Бел Геддесе, они были постоянными лекторами, а постоянные тренинги бродвейского критика и драматурга С. Янга сформировались в конце концов в настоящий курс. Среди иных гостей-лекторов были и композиторы, в частности Д. Мур, и французский режиссеры, а именно Ж. Копо,

¹¹³ Ковалев Е.С. Лабораторный театр и режиссерская деятельность Р. В. Болеславского 1920-1930-х годов. // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – № 5. URL: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=14496>. (дата обращения 09.05.2015).

¹¹⁴ Там же

¹¹⁵ Roberts J. W. Richard Boleslavsky. P. 146.

итальянские драматурги, такие как Л. Пиранделло. Вели свои беседы с актерами и Дж.П. Бейкер, «Мастерская 47» из Гарварда, из которой в последствии так же вышло довольно много театральных деятелей Америки¹¹⁶.

Такой совместный художественный опыт всех педагогов «Лабораторного театра» и их умение, совмещенное с методическими разработками Р. Болеславского, показанные в театральных программах, безусловно открывают американским театроведам пути для утверждения, что “«Лабораторный театр» скорее всего сформировался как первая школа в США, дающая всеобъемлющее обучение актера”¹¹⁷.

Сердцевиной учебной программы «ЛЭб» были занятия по актерскому мастерству, которые вели Ричард Болеславский и Мария Успенская. О союзнице Болеславского - замечательной актрисе и выдающемся учителе Марии Алексеевне Успенской в данном исследовании заострять внимание не будем, оставив эту возможность, для изучения в будущем.

Творческий опыт Р. Болеславского был сконцентрирован в нескольких лекциях, беседах и демонстрациях, на которые довольно часто и постоянно собирались все без исключения студенты и актёры «Лабораторного театра». Данные своеобразные беседы, фактически и являлись тем основным курсом, где в памятках «Лабораторного театра» писали название занятий «Искусство театра». Р. Болеславский не часто беспокоился о затраченном времени на репетицию и беседы, иногда он мог заниматься весь день и частично ночи со студентами. А когда он занимался спектаклями в других театрах, то студенты «Лабораторного театра» практически не видели его¹¹⁸.

Но за всю историю «Лабораторного театра» авторитет Р.

¹¹⁶ Там же

¹¹⁷ Smith W. Real Life: The Group Theatre and America, 1931-1940. NY, 1990. P. 15.

¹¹⁸ Там же.

Болеславского у студентов был огромен. Главной чертой была его неподражаемая и «неотразимая харизма», увлеченность и энергия его уроков и советов, артистический талант, жажда жизни, легкость в разговоре, и конечно же - искренняя любовь к актерам, любовь, которая чувствовалась всегда, даже через все эти годы¹¹⁹.

Творческий деятель Р. Болеславский и атмосфера проводимых им занятий прекрасно описаны, в мемуарах Э. Грешем, довольно популярного драматурга, которая обучалась в «Лабораторном театре» с 1926 по 1927 год. В пример, она говорит о том, что почувствовала на первых уроках «ступор» студентов, и в это же время Р. Болеславский неожиданно для всех меняет весь урок и начинает демонстрировать им Джульетту, какая она, чем живет, как говорит. «И он стал Джульеттой! Когда все закончилось, все вздохнули разом от эмоций, а он радовался нам. Мы любили его»¹²⁰.

Однако, упоминая свои уроки, Э. Грешэм смогла не просто воссоздать радость молодой студентки, но и показала один из самых сложных моментов жизни «Лабораторного театра». В связи с тем, что школа давала огромную прибыль, чем вся группа актеров и её спектакли, Совет директоров был вынужден оказать воздействие на Р. Болеславского и потребовать зачисления всё большего и большего числа студентов. «Мы в прямом смысле обожали его, - пишет Грешем, - но это и была катастрофа: мы были как почитатели, пытающиеся идти за ним и волнующиеся за свою недоделанность. Он был поразительно вежлив, но никто из нас не подходил ему...»¹²¹.

Все данные истории бывшей воспитанницы открывают лишь часть огромного мира под названием «Лэб». Вся его жизнь, впрочем, как и

¹¹⁹ Smith W. Real Life: The Group Theatre and America, 1931-1940. NY, 1990. P. 15.

¹²⁰ Gresham E. Letters 5 April 1979, 13 March 1979. Цит. no: Roberts J. W. Richard Boleslavsky. P. 149.

¹²¹ Там же, с. 150.

любого другого театра, была связана со многими обстоятельствами художественного и экономического порядка.

Более конкретное исследование 7-ми лет жизни «ЛЭб» выходит за границы данного труда. Ведь главной нашей задачей стоит анализ метода воспитания актера Р. Болеславским через призму Системы Станиславского и эволюции его творческих идей, так же как и рассмотрение того, что студенты Р. Болеславского, а именно Л. Страсберг, получили, учась и работая в театре.

Рассмотрение основных работ Лабораторного театра целесообразнее провести в хронологическом порядке, пытаясь определить узловые события каждого из его семи сезонов, повлиявшие на характер театральной деятельности Болеславского.

Первый сезон 1923-1924 годов был нацелен на базовую учебную работу по актерскому мастерству. Первый дом «ЛЭб» находился в квартире на 60-й Ист Стрит. Но увлеченные студийцы в ходе занятий сценическим движением и эвритмией обрушили потолок ресторана, находящегося под помещениями «ЛЭб», и в январе 1924 года театр-школа вынужден был переместиться в двенадцать комнат брошенного особняка на углу 50-й Стрит и Парк Авеню. Учебный год закончился в апреле 1924 года, и перед окончанием весеннего семестра из 34 студентов школы были выбраны 16 человек, которым Совет театра предложил стать основателями «ЛЭб»¹²².

В течение второго сезона 1924-25 годов (с осени 1924 года «ЛЭб» продолжил работу уже по третьему адресу - на Мак Дугл Стрит) яснее определяется разделение школы и актерской группы - труппы театра. Теперь уже не все актеры, поступавшие в школу, рассматривались как кандидаты в актерскую группу. Школа стала приносить прибыль, отсюда

¹²² White S. Letters of. 6, 16, 26 Jan. 1924. Цит. no: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 125.

возникло давление - принимать всё больше и больше учащихся. Но обучение членов актерской группы продолжалось, не занятые в репетициях должны были посещать занятия. На лекции Болеславского собирались все - студийцы и первого, и второго года обучения, и актеры¹²³.

Среди записавшихся на осенний семестр 1924 года был Ли Страсберг. «Работа, которая здесь велась, - вспоминал он через пятьдесят лет, - имела, разумеется, решающее значение для моей карьеры и повлияла на всё, что я сделал в жизни... Болеславский представляет важнейшую веху в истории американского театра... Без него я даже не представляю, что бы было»¹²⁴.

Первый спектакль «Лэб» «Плащ русалки» Э. Ривз-Трубецкой репетировали долго - с весны 1924 года, предварительный показ для спонсоров состоялся 7 января 1925 года, а первый официальный спектакль - 14 апреля 1925 года. Болеславскому оказалась близка «морская» тема этой стилизованной под ирландскую легенду истории о дочери морского царя, полюбившей простого моряка. Как и в давней «Гибели "Надежды"», море стало постоянно присутствующим персонажем, полновластным участником спектакля. Ли Страсберг вспоминал, что Болеславский «создал характер моря, постоянное фоновое присутствие звуков моря с помощью человеческих голосов, и это было сделано потрясающе»¹²⁵. Стоит отметить, что в том, как тщательно Болеславский организовал хор голосов и шумов, звучащий из-за кулис, было столь же режиссуры, сколь и стремление сплотить коллектив.

Успешность показа «Плаща русалки» заставила Р. Болеславского и М. Стоктон решиться на переезд с июля 1925 года в большее помещение. Им становится дом на 58-ой Вест Стрит - La Salle School Building. Открылся он спектаклем «Двенадцатая ночь» Шекспира (преьера - 15 октября 1925

¹²³ White S. Letters of. 6, 16, 26 Jan. 1924. Цит. no: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 125.

¹²⁴ Strasberg L. Interview. 11 Oct. 1975. Цит. no: Roberts J. W. Richard Boleslavsky. P. 127.

¹²⁵ Там же, с. 159

года). «Двенадцатая ночь» Болеславского предстала перед нью-йоркской аудиторией скорее как «лихая фехтовальная схватка, или античный фарс, нежели классическая драма. И это оказалось успешным решением, потому что его основное режиссерское решение опиралось на самое главное, что было в "Лэб", - жизнерадостную команду молодых исполнителей и творчески азартных художников»¹²⁶.

В свой первый сезон для зрителей «Лэб», действительно, пробует работать как репертуарный театр, с 4 ноября 1925 года в репертуаре с Шекспиром играют «Плащ русалки». Как и в малом зале, этот спектакль пользуется серьезным успехом. Кроме того, выпускают «Алую букву» М. Стоктон (преьера - 7 января 1926 года). Но вялая, дробная инсценировка классического романа Натаниела Готорна не привела к удачному спектаклю. И хотя ряд критиков отмечал педагогическую ценность спектакля, «дающую уверенность, что идет строительство интересного театра будущего»¹²⁷, из репертуара следующего сезона Болеславский эту работу исключил.

В начале второго зрительского сезона 1926-27 годов, «Лэб» вновь переезжает - на сей раз на 58-ую Ист Стрит, в Terrace Garden. Здание существенно больше предыдущего: три этажа для школы и отдельное одноэтажное здание для театра, которое было переделано таким же образом, как помещение La Salle в прошлом году, но сцена стала вдвое больше, а зал вмещал 175 зрителей.

Первой премьерой в этом пространстве стала «Соломенная шляпка» Лабиша (преьера - 14 октября 1926 года, 57 представлений), которая соединяла в постановке Болеславского элементы фарса, музыкальной комедии, ревю и веселой арлекинады. Болеславский не скрывал, что

¹²⁶ Gordon M. Stanislavsky in America. P. 29.

¹²⁷ Special Correspondent. The Scarlet Letter // The Stage [London], 1926. 28 Jan. P. 22.

главной причиной постановки американской адаптации французской комедии были педагогические задачи: «мы ставим её ради обучения - танцы, песни, быстрые диалоги - такие вещи помогают актеру расти и совершенствовать технику»¹²⁸. Благоприятные отзывы о премьере отмечали неожиданную легкость и развлекательность спектакля.

Одновременно с репетицией этого спектакля шла разработка и другой пьесы, выбирая которую необходимо было связать ее с программной целью «Лэб», а именно стать настоящим американским театром, в основании которого легла американская драматургия. И здесь необходимо выделить проницательность Болеславского – поскольку именно он открыл для сцены великого классика американской драматургии как Торнтон Уайлдер. Его первая пьеса - «И зазвучит труба», была поставлена в плотном сотрудничестве с театром. В целом же анализ прессы об этом спектакле позволяет сделать вывод, что он не только упрочил нью-йоркскую репутацию Болеславского как режиссера и педагога, но и может быть отнесён к числу его лучших работ.

В течение всего сезона 1926-1927 годов Болеславский готовится к постановке пьесы Бюхнера «Смерть Дантона». Он сам сочиняет сценографию будущего спектакля, репетирует. Режиссер вдохновлён работой - никакая другая пьеса после пражского «Гамлета» не вызывала его столь страстной увлеченности. Нет сомнения, что Болеславскому было что сказать на тему революции, пусть даже французской. Однако полученное в начале января 1927 года предложение продюсера Р. Дженни отплыть 11 февраля в Лондон для постановки-переноса спектакля «Король-бродяга», одной из наиболее удачных работ Болеславского на Бродвее, о которой речь ещё впереди, ставит Болеславского перед

¹²⁸ Boleslavsky R. Letter to Herbert Stockton. 6 June 1926. Цит. no: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 180.

дилеммой - бросить репетиции в «ЛЭб» и отказаться от выношенного замысла ради почти гарантированных лавров в Лондоне (спектакль к тому времени уже с успехом прошёл в Нью-Йорке и по всей Америке), или остаться верным высоким принципам, столь страстно пропагандируемым им в беседах со студентами «ЛЭб», отказаться от коммерческого успеха и продолжить репетиции «Дантона» ради подлинной творческой самореализации¹²⁹.

22 января газеты сообщают, что следующей постановкой «ЛЭб» вместо «Смерти Дантона» Бюхнера станет «Гранит» К. Дане, премьера которого и состоялась 11 февраля 1927 года. Этот спектакль, поставленный Болеславским за 18 дней по современной английской пьесе, только что успешно сыгранной в Лондоне Сибилой Торндайк, окажется одним из самых успешных спектаклей Лабораторного театра и будет сыгран больше, чем любой другой спектакль театра - 70 раз. А в ночь премьеры сам режиссер уезжает в Лондон¹³⁰.

Осенью 1927 года «ЛЭб» переезжает в шестое свое помещение - в здание бывшей пивоварни в доме по 54-ой Ист Стрит. М. Стоктон удается достать денег, которые обеспечили «ЛЭб» наиболее удобное и просторное помещение за всю его историю, где театр и оставался до своего закрытия. Бесконечные переезды «ЛЭб» - это лишь одно из проявлений постоянных финансовых трудностей театра. Меценатов или спонсоров актерской лаборатории оказалось немного, пройдут годы, прежде чем идея поддержки театральной школы укоренится в американском сознании и приведет к возможности долголетнего существования Актерской студии Страсберга. А в 1920-е годы хронические финансовые проблемы «ЛЭб»

¹²⁹ Ковалев Е.С. Лабораторный театр и режиссерская деятельность Р. В. Болеславского 1920-1930-х годов. // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – № 5. URL: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=14496>. (дата обращения 09.05.2015).

¹³⁰ Roberts J. W. Richard Boleslavsky. P. 219.

были столь остры, что в момент недостатка средств, Мириам Стоктон была вынуждена даже заложить собственный дом, лишь бы театр мог продолжать работать. Историки американского театра единодушны в том, что “без самоотверженных организационных усилий М. Стоктон Лабораторный театр вряд ли просуществовал так долго”¹³¹.

Однако подготовка к третьему зрительскому сезону 1927-1928 годов была отмечена возрастающим напряжением между М. Стоктон (она стала административным директором) и Болеславским. Она упрекает его в постоянном отсутствии в «Лэб» и выпуске наполовину готовых спектаклей, он выражает усталость от постоянной необходимости «выбирать пьесы дешёвые в постановке», требует не уменьшить, как предлагает Стоктон, а увеличить количество стипендий для способных студентов¹³².

В актерской труппе тоже происходит ряд изменений. Она сокращена, взят курс на её профессионализацию. В «Лэб» приглашен возрастной бродвейский актер И. Саутер (впрочем, выразивший желание посещать и классы), рассматриваются и другие приглашения. В ряде случаев вновь записавшиеся студенты назначаются на небольшие роли в спектакли прежде, чем члены вспомогательного состава, прошедшие длительную учёбу в «Лэб», чем нарушается основной принцип: «обучение предшествует выходу на сцену». Отказываются от политики назначения нескольких составов, которая ранее имела в первую очередь воспитательную основу.

В сентябре 1927 года уходит С. Адлер; происходит конфликт Болея с Джорджем Ауэрбахом, прежде ведущим актером и опорой всей труппы, и в октябре 1927 режиссер требует его ухода из театра; в декабре 1927 года

¹³¹ См.: Carnicke S. Stanislavsky in Focus. 2nd ed. 2009. P. 5.

¹³² Laboratory Theatre Acts Norwegian Play //New York Times. 1927. 9 Dec. P. X 4.

Г. Бургесс, один из наиболее популярных актеров труппы, пишет небрежное письмо, сообщающее о болезни и переходе в «Нейбохуд». Досадные по отдельности, в сумме эти события предстают сигналами внутреннего неблагополучия.

И ближайшая премьера шекспировской пьесы, работа над которой была начата ещё в прошлом сезоне, но была прервана отъездом Болеславского в Лондон, подтверждает это. Спектакль «Много шума из ничего» Шекспира (премьера - 18 ноября 1927 года, 22 представления), несмотря на то, что критика находила в нём равно достоинства и недостатки, вызвал серьёзную неудовлетворенность внутри самого театра. Как пишет педагог по речи К. Маклин, «целая группа студентов нового набора даже взбунтовалась в прошлый четверг»¹³³ из-за того, что на сцену «Лэб» была допущена такая плохая сценическая речь.

В начале зимы выпустили «У врат царства» К. Гамсуна (премьера - 8 декабря 1927 года, 17 представлений), Болеславский приехал только на выпуск и тут же уехал из города для финальных репетиций мюзикла «Белого орла». Положительная рецензия «Нью-Йорк Тайме» отмечает «одно превосходное и одно хорошее исполнение, ... а что касается небольших ролей, остается желать состава получше, чем любители-профессионалы м-ра Болеславского»¹³⁴. Похоже, идеалы коллективного ансамблевого театра, вдохновлявшие «Лэб» при его создании и продемонстрированные в спектаклях первого сезона, утеряны.

Однако следующий спектакль - пантомима А. Шницлера «Свадебное покрывало» (премьера - 26 января 1928 года, 48 представлений) оказался удачей - и зрительской, и творческой. Обращение к литературному материалу, ставшему основой спектаклей-манифестов Мейерхольда и

¹³³ McLean C. Letter to Boleslavsky. 19 Nov. 1927. Цит. no: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 200.

¹³⁴ Laboratory Theatre Acts Norwegian Play //New York Times. 1927. 9 Dec. P. X 4.

Таирова в их полемике с искусством МХТ, в театре, пропагандирующем в Америке систему Станиславского, весьма примечательно и характеризует вектор интересов Болеславского, направленный в сторону «вахтанговской театральности». Спектакль внес важное разнообразие в формы воспитания актеров, а «творческий спор балетмейстера и художника привел, в конечном итоге, к единодушно отмечаемому критикой художественному единству спектакля, его целостности»¹³⁵.

Завершился сезон постановками двух французских пьес в режиссуре Болеславского. Первая из них, «Др. Стук» Ж. Ромейна, переведенная Х. Гренвилл - Баркером (преьера - 27 февраля 1928 года, 23 представления), вызвала у нью-йоркской критики сравнение со спектаклем Луи Жуве, причём не в пользу постановки Болеславского. Спектакль «Лэб» перевёл интеллектуальный фарс, который в Париже играли более-менее реалистично, в «причудливый гротеск» с шаржированной пластикой и яркими гримами актеров, что показалось многим обозревателям недопустимым своеволием по отношению к пьесе¹³⁶.

Следующая премьера - «Мартина» Ж.Ж. Бернара (преьера - 4 апреля 1928 года, 16 представлений) - стала успешной демонстрацией поэтического реализма, который был подвластен Болеславскому и был столь далек от привычного американцам натуралистического реализма Беласко. Постановка «Мартины», согласно Дж. Робертсу, «дала единственный ясный пример в работе "Лэб", когда Болеславский смог на практике реализовать свою убежденность, что художественное единство спектакля может возникнуть лишь в сотворчестве режиссера, художника и

¹³⁵ Черкасский С. Д. Союз балета и драмы: пантомима «Брачное покрывало» Шницлера в Лабораторном театре Ричарда Болеславского // Вестник Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой. 2011. № 2 (26). С. 253-263.

¹³⁶ Roberts J. W. Richard Boleslavsky. P.230.

актера»¹³⁷.

Любопытно, что и критика писала о компонентах спектакля не как обычно - по отдельности о постановке, об оформлении и об актерской игре. Напротив, все отмечали единомыслие и взаимную творческую поддержку создателей спектакля.

Несмотря на неудачу шекспировского спектакля и скромный коммерческий успех других постановок, Болеславский заканчивал сезон 1927-28 годов полный надежд и интересных планов на следующий год, который планировалось посвятить исключительно американской драматургии. Апрельская статья Ф. Фергюссона, опубликованная в издании театра «Партер», словно напоминала самому «Лэб» и его зрителям об одной из изначальных задач театра - укоренении на американской почве, воплощении американского репертуара и менталитета. «Если Болеславский и наиболее обещающие драматурги Америки заинтересуются друг другом, в выигрыше окажутся обе стороны»¹³⁸, - писал помощник Болеславского. Однако следующий сезон не состоялся - фандрайзинговая компания театра оказалась неудачной.

Неудивительно, что отмена театрального сезона привела к сокращению числа учащихся, записавшихся на осенний семестр. В течение сезона приглашенным друзьям показали пять экспериментальных постановок, но в сезон 1928-29 гг. спектакли для широкого зрителя не игрались. Болеславский редко появлялся в театре, хотя и продолжал вести занятия в школе. Отмена «американского сезона» сильно подорвала его веру в возможности творческой работы в «Лэб», и, по мнению Дж. Робертса, «оптимизм, с которым Болеславский начинал работать в Америке, превратился к этому моменту в оппортунизм, растущий

¹³⁷ Там же. Р. 207.

¹³⁸ Ferguson F. A Playreader's Viewpoint//The Pit. 1928. April. P. 7.

прагматизм и даже цинизм»¹³⁹.

Ряд последующих постановок Болеславского на Бродвее лишь усилили его неверие в возможность что-то сделать в американском театре. Болеславского захватывает, как он выражается, «польская тоска». После долгого перерыва он пишет старому другу Н.Ф. Монахову в Петербург: «Искусством можно заниматься только в России. Театральное искусство существует только у вас. Здесь, в Америке, я научился драться за жизнь, драться за рубль, драться за свое место в жизни»¹⁴⁰.

После ухода Болеславского из Лабораторного театра созданный им театр-школа прожил лишь год. К моменту «чёрного вторника» финансовые дела театра находятся в плачевном положении, и в июне 1930 года и Лабораторный театр, и его школа прекращают своё существование.

«Лэб» оказался одним из первых попыток в «театрах Америки создать на постоянной основе художественный коллектив, в составе которого были бы актеры школы Станиславского. Данная попытка не была полностью реализована. Театр, представивший себя яркими творческими началами, а именно: «Плащ русалки» и «Двенадцатая ночь», не смог продержаться на запланированной планке, и лишь немногие из его следующих постановок явились художественным событием, например «Мартина», одна из последних работ Болеславского в «Лабораторном театре»¹⁴¹. Каждодневные финансовые трудности исказили первоначальный замысел основателей театра, и в конце - концов данное событие привело театр к прекращению зрительских сезонов, а потом и к

¹³⁹ Roberts J. W. Richard Boleslavsky. P. 219.

¹⁴⁰ Цит. по: Монахов Н. Ф. Повесть о жизни. Л.; М., 1961. С. 174.

¹⁴¹ Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века: Исторический альманах. Вып. 2. / Ред.-сост. В. В. Иванов. М.: Эдиториал УРСС, 2006. 259 с.; Ковалев Е.С. Лабораторный театр и режиссерская деятельность Р. В. Болеславского 1920-1930-х годов. // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – № 5. URL: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=14496>. (дата обращения 09.05.2015).

полному закрытию. Все постановки «Лабораторного спектакля» были режиссированы Р. Болеславским, и их исследования дают шанс совершить существенные выводы о том, как прогрессировало его режиссерское искусство 1920-х годов»¹⁴².

Р. Болеславский, как и иной творческий человек, «прикасался к весьма существенным вопросам, когда создавал свою студию, театр. Этот вопрос прост: «Какое театральное окружение должно поспособствовать рождению театра нового типа»¹⁴³. Как считал Болеславский, череда идей, двигающая театр на рубеже столетий, к концу 20-х завершила свой бег. В следствии чего размышления Жак-Далькроза, Крэга, Рейнхардта, Станиславского, — были, проработаны каждым театром и в Америке конечно, как попытка нахождения выхода из тупика. В одном из заявлений Ричард Болеславский подчеркивает, что рожденное-новое, это не совсем то, что ни у кого не провоцирует внимание. Наоборот: форма, отредактированная в лабораторных условиях, может отлично работать, а значит и нравится. Главной загвоздкой был, по мнению, Болеславского, *подготовительный период актера*.

Дорога в студийном воспитании молодого актера и коллективный эксперимент, это единственный возможность построить новый театр. Перед выходом на подмости для игры профессионально, у актера должны быть инструменты для верного настроения, которое достигается набором приобретенных навыков и инстинктов. «Настрой — это и есть правильный ответ на поставленный вопрос»¹⁴⁴, — обсуждая, говорил он, настаивая на важности открытия «Лэб» на встрече в Институте Карнеги, связанной с

¹⁴² Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века: Исторический альманах. Вып. 2. / Ред.-сост. В. В. Иванов. М.: Эдиториал УРСС, 2006. 259 с.; Ковалев Е.С. Лабораторный театр и режиссерская деятельность Р. В. Болеславского 1920-1930-х годов. // Современные проблемы науки и образования. — 2014. — № 5. URL: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=14496>. (дата обращения 09.05.2015).

¹⁴³ Алперс Б.В. Театральные очерки: в 2-х т. М.: Искусство, 1985. С. 15.

¹⁴⁴ Смирнов Б. А. Театр США XX века. Л, 1976. С. 5

проблемами формирования «малых» театров в университетском театральном образовании. Но вся модель, которую предлагал Болеславский, образ его мышления, был получен из общения с русским «экспериментальным» театром на рубеже веков, в том числе и МХТ. «Проанализированные умозаключения, как и само название нового театра, безусловно приводят в воспоминаниях «Лабораторные опыты» Е. Б.Вахтангова. Здесь же можно представить и идеи *существенного формирования работы актера, идеализации его обучения, приобретения осознанными подходами к театральному творчеству*. Именно проникновение новых основ воспитания актера, восстановления форм его работы, конечно же выразительности, получит движение следующей сценической реформе, захватывающей все сферы театра.

Следующим вопросом, дающим возможность понять «росский генезис» слов Р. Болеславского — создателя «Лэб», является уверенность в четком овладении всеми театральными деятелями *некоей сценической этикой, основной системой представления, которая важна как мастерам, так и любителям*¹⁴⁵.

Читая слова Роя Генри Фрикена, в журнале «Тиетр Мэгэзин», о том, что Р. Болеславский, грезил о тех временах, когда «Лаборатория» станет «основной школой» для мелких творческих «групп» повсеместно: «выводы наших творческих поисков будут известны каждой художественной труппе, профи, полупрофессиональной или вообще любителям»¹⁴⁶. Не говоря о том, что через пару лет после своего открытия театр получил название American Laboratory Theater, основы «российских идей», художественного метода и студийности сохранились»¹⁴⁷.

¹⁴⁵ Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века: Исторический альманах. Вып. 2. / Ред.-сост. В. В. Иванов. М.: Эдиториал УРСС, 2006. С. 125.

¹⁴⁶ Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра 20 века. М., 2000. С. 49.

¹⁴⁷ Там же с. 50

Важным фактором была статья Р. Болеславского «Театр-Лаборатория», которая имела статус призыва или манифеста¹⁴⁸. Там в центре внимания ставится вопрос о *коллективном творчестве*. Список работающих над спектаклем приравнивал актеров и костюмеров, драматургов и вокалистов, реквизиторов и балетмейстеров. Каждый, по общей мысли, всеобщности театра, должен был следовать идеи Станиславского: «любить искусство в себе, а не себя в искусстве». Молодых актеров удивляло, что Р. Болеславский заставлял думать о театре «как о храме», вести себя «как в церковки»¹⁴⁹ — не сорить, не хихикать, не курить, и т. д. Как было сказано выше, все этические элементы, которые прописывал Станиславский, были представлены и на американской сцене в без искажений.

В театре должна быть управляемая советом коллегия директоров, которые несли на себе ответственность и поддержание прописанных студией в течении учебного года правил, и обязаны были бы дать гарантии каждому студенту, «что ему нет больше необходимости заботиться о собственном пропитании»¹⁵⁰. Решение денежного вопроса, позволило всем студентам театра-лаборатории полностью сфокусироваться на «обучении и оттачивании своего искусства»¹⁵¹.

Этические моменты и всеобщая ответственность были также взяты из опыта студий Московского Художественного Театра и учений Станиславского. Каждый актер знал, что ему никто не сможет обещать двух хороших ролей в сезон: «В театре актер назначен сегодня быть в

¹⁴⁸ Болеславский Р. Путь улана. Воспоминания польского офицера 1916-1918. М.: Центрполиграф, 2006. С. 73.

¹⁴⁹ Болеславский Р. Путь улана. Воспоминания польского офицера 1916-1918. М.: Центрполиграф, 2006. С. 73.

¹⁵⁰ Там же. С. 73.

¹⁵¹ Болеславский Р. Путь улана. Воспоминания польского офицера 1916-1918. М.: Центрполиграф, 2006. С. 73.

образе Гамлета, а завтра быть в роли нищего в массовых сценах. И данные роли должны быть сыграны в равной степени одинаково, хорошо — в с вложенным умением и со всем своим талантом»¹⁵².

Что же получилось у Болеславского? Правильного актера Р. Болеславский зовет «художественным актером» (creative actor), который любит «искусство в себе, а не себя в искусстве» и, того кто овладел *внутренним состоянием*. Без последнего этот театральный деятель просто механизм, повторяющий человеческие движения. Уроки с актерами в США, были связаны с пониманием внутренних элементов и внутренней техникой актера. На ранних этапах Р. Болеславский часто говорит такие словосочетания «*эмоции человеческого нутра*», «*внутренние жизненные эмоции*», «*стержень роли*» и т.д.»¹⁵³.

Телесная практика. Первая стадия, чему учится новичок студии, это уроки на «внимание» (читай - концентрация), чего возможно достичь, только освободив мускульный и ментальный зажимы. Уроки на «легкость мышц», концентрацию, эмоции, диалоги, «световосприятие и светоиспускание» Р. Болеславский вводит в каждодневную обязанность студентов занимающихся «курсом Станиславского»¹⁵⁴.

Здесь стоит остановиться поподробнее, т.к. отдельным пунктом воспитания актера была этика, позволяющая подойти к нужному “настрою”, о котором упоминал Р. Болеславский. Говоря об этике в театре, как регуляторе взаимодействия между актером, режиссером, драматургом, художником и другими участниками сцены, а так же универсальном способе подготовки актёра и успешном создании нужного образа, Болеславский говорит о четком выполнении именно тех, пунктов этики

¹⁵² Бейли К. Кино: фильмы, ставшие событиями. СПб: Академический проект, 1998. С. 92

¹⁵³ Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века: Исторический альманах. Вып. 2. / Ред.-сост. В. В. Иванов. М.: Эдиториал УРСС, 2006. С. 458.

¹⁵⁴ Там же. С. 458

какие были предложены Станиславским в книге “Этика” написанной, в 30-е годы.

Тем не менее, активные ученики на уроках Р. Болеславского обращали внимание на несколько логических нестыковок в основных элементах учителя, который искренне пытался найти ответы на некоторые противоречия. Главным моментом и своеобразным отклонением со Станиславским стал вопрос «аффективной памяти», и ее схожесть с «эмоциональной памятью»¹⁵⁵.

Касаясь определения аффекта как сильного, но не длительного момента реакции, то есть эмоциональный всплеск, возникающий в противовес на раздражители приходящие из вне. Р. Болеславский заставлял студентов овладеть техникой «призрака» и почувствовать себя в схожем состоянии. И здесь, по Р. Болеславскому, все зависит от развития «восприятия всех органов чувств», т.е. умения представить быстрые картинки из актерской жизни. Достаточно быстро «воспроизвести», при появлении похожего возбудителя, на всей ситуацией, получая, определенный импульс или движение к приобретению необходимого состояния. То есть запах, вкус, звук природы или духовых инструментов, цветов и света, который является напоминающей «атмосферой» чувственного события, которое и поныне может служить как «авто-подсказчиком»¹⁵⁶.

Музыкальные звуки, аккомпанемент в момент любовного кризиса двух молодых людей, как и запах рыбы, преобразуется, в «сенсорный стимул» приводящий к появлению тяжелого чувства разлуки, потери, тишины. Таким образом, Р. Болеславский считает, что актер видит путь к своему имманентному состоянию, где он уже не заблудится, ибо это

¹⁵⁵ Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века: Исторический альманах. Вып. 2. / Ред.-сост. В. В. Иванов. М.: Эдиториал УРСС, 2006.-356

¹⁵⁶ Там же 257

«память» приносит элемент мелодии, музыкальных инструментов. В 1925 г. Р. Болеславский написал для своих мыслей о «теории памяти» знаковую лекцию. Стало ясно, что аффективная память рассматривается как, некий, «путь» *между сознательным и бессознательным* в творчестве актера: он полагал, что органы чувств, вспоминая, «задерживают» в мозге необходимое, и, в определенный момент, «чувствительные стимулы» «достаются актером», превращаясь в «двигатель» его театральной игры¹⁵⁷. И другие элементы памяти («обычная», «моторная») — «помогают» действовать на чувства.

Конечно, Р. Болеславский осознавал, что материал, с общей точки зрения, интересный для восприятия человеческих способностей — всего лишь небольшая часть того, что содержит «эмоциональная память», и все же он полагал «невидимые рычаги» главным фактором, предопределяющим художественное чувство и поведение героя. В 1927 г. интерес Р. Болеславского с «аффективной памяти» незаметно перешел на вопрос *театрального действия*.

Изменения во взгляде Р. Болеславского касательно нового увлечения стало заметно, после публикации его очерка в «Тиетр Артс Монтли» с оглавлением «Основа игры» (1927). Сформулировав свои идеалы касательно актерства как сотворца «с ясными мыслями и пламенным сердцем», Р. Болеславский говорит об трудных моментах благодаря которым есть шанс попасть в «эмоциональную ловушку», стать невротиком — с эмоций, актерский акцент переходит в логику, технику, реальность игры, основываясь только на законы природы¹⁵⁸. В этом плане, прослеживаются моменты своеобразного дидактизма, «системы», которая будет определяться в книге, вышедшей в 1933 году и названная:

¹⁵⁷ Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра 20 века. М., 2000. стр. 50.

¹⁵⁸ Кауфман Д. Студийная система. // Америка. 1994. Январь. Кино Европы. с. 11.

«Сценическая игра: первые шесть уроков» (до написания каждый урок был опубликован в 1929-1932 годах в Тиетр Артс Монтли). Р. Болеславский полагал, что приобретенный режиссерский опыт позволит ему дать свои умозаключения актеру, предлагая наличие обязательных элементов, порядка в обучении деятеля театра; отсюда книга похожая на учебник, которая «разбита» на лекции, в котором прописаны все процессы обучения «театральным правилам», и разделенный на три стадии: «Сперва — нужно захотеть чего-либо. Это и будет являться вашей артистической волей. После — выразить словами свои желания, это и есть момент вашей техники актера или подготовки; и последнее произвести показ, воплотить в реальность, что будет являться актерским выражением или перевоплощением»¹⁵⁹.

Интересен поставленный вопрос, определяющий переходы от «я хочу» (мотивы поведения), к «я делаю» (непосредственно действие), которое заставляет вспоминать динамику формирования Системы Станиславского в последние годы жизни. «Задача» Р. Болеславского вначале показалась студентам достаточно легкой — все сводилось к тому, чтобы верно понять чего хочет и должен делать главный герой. И в этот самый момент вводится в свой лекционный оборот термин «spine», что в переводе означает хребет, который состоит из одинаково направленных к одной точке эмоциональных стремлений артиста¹⁶⁰.

Исходя из этого, в 1932-33 годах Р. Болеславский, по-своему интерпретируя, но все же подводит к пониманию «сверхзадача» и «сквозное действие» роли. Стоит отметить, что с поставленными в нашей работе задачам, нас интересует другой аспект исследования, как адаптации к «российской системе» под «американские планы», о чем постоянно

¹⁵⁹ См. об этом комментарии Г. В. Кристи и В. В. Дыбовского в кн.: Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. / Ред. В. Н. Прокофьев. Подгот. текста, вст. ст. и примеч. Г. В. Кристи. М., 1954. Т. 2. С. 499-500.

¹⁶⁰ Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра 20 века. М., 2000. стр. 185.

напоминал Р. Болеславский. В данном вопросе на помощь к нему пришла такая дисциплина как Этика, элемент приобщение американского актера к Системе Станиславского.

К числу американских исследователей Р. Болеславского, можно отнести Дж. У. Робертса, который подчеркивал, что Р. Болеславский и не отступил ни от одного из ключевых моментов воспитания актера, указывающих на Станиславского, а так же и не прибавил ничего «от себя». Но очень часто происходило смешивание в иерархии и взаимосвязи всех элементов, что конечно же важно. Все эти нюансы Р. Болеславский и относил к необходимости «американской адаптации», несмотря на то, что «американские предлагаемые обстоятельства» его не всегда устраивали. Что нужно было делать русскому режиссеру, работая в американском театре? Актеры в США, утверждает он, больше подвержены рациональному, прагматике, не беспокоятся о душе, волнуются о результате, ищут самые короткие пути к поставленной цели, экономят время и силы. И, если «Система» заработает в американском театре, значит она вполне рабочая, — заключал он¹⁶¹.

В связи с этим, приступая к работе, необходимо было поднять их эмоциональную часть, через *тренировку аффективной памяти* заставляя овладевать навыками образа через жизненные впечатления. Говоря о втором периоде работы своей «Лэб» и о действии, Р. Болеславский понимает особенности американских актерских школ, их навыки, эмоции и душевное состояние. Именно сейчас его «уроки» получают большой отклик от студентов, схватившихся за «экшн» «как за трос, чтобы перебраться» в образ¹⁶².

Именно здесь, этические элементы высказанные еще в Москве,

¹⁶¹ Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века: Исторический альманах. Вып. 2. / Ред.-сост. В. В. Иванов. М.: Эдиториал УРСС, 2006.-317

¹⁶² Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра 20 века. М.-, 2000. стр. 291.

Станиславским, начинают работать в полную силу. Каждый урок или репетиция всегда начинались с попыток донести до американского артиста важность соблюдения этического самочувствия в театре. А успех выполнения этих этических норм способствовали более подробному пониманию Системы в американском театре.

В момент перехода Р. Болеславского в «Станиславского», мы можем заметить некие психологические преобразования. Он говорил, как вспоминала участница Лэб, Ш. Уайт, о *дидактизме, абсолютной серьезности, требованиях всепоглощающего погружения на работе конечно дисциплины*, которые не все студенты выдерживали¹⁶³. И как же это не состыкуется с прошлым Р. Болеславским, который был неприятен Л. А. Сулержицкому и Вахтангову в репетиционный период «Праздника мира»: «Отсутствие внимания, легкомыслие, несерьезность, неуважение к товарищам-актерам, даже когда работа ведется в полном эмоциональном напряжении... Уже сегодня он, шестой раз подряд не является на репетицию без уважительной причины!.. Удовольствие от работы, стала с ним, страданием...»¹⁶⁴.

Но, тем не менее, студенты «Лабораторного театра» Р. Болеславского очень любили. И эта любовь и уважение «русским театром» передается радужными откликами Ш. Уайт, которая говорит о том, что Р. Болеславский «стремился научиться процессу игры, и нас тоже, так, чтобы была полностью оправдана модель обучения применимая, и к российским актерам»¹⁶⁵. В данном случае этика понимается актерами США, как *строительный материал*, помогающий построить современный и

¹⁶³ Иванова М. С. Болеславский Ричард Валентинович // Русское зарубежье: Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века: Энциклопедический биографический словарь. М., 1997. С. 101..

¹⁶⁴ Письмо Е.Б.Вахтангова Л.А.Сулержицкому от 27 марта 1913 // Вахтангов Евгений. Сборник / Сост., ред., коммент. Л. Д. Вендровской, Г. П. Кантерева. М., 1984. С. 120.

¹⁶⁵ Иванова М. С. Болеславский Ричард Валентинович // Русское зарубежье: Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века: Энциклопедический биографический словарь. М., 1997. С. 101..

достойный спектакль. Работая через этику, можно было выстроить методически выстроенную от “основ”, то есть общей картины спектакля, до вершины “кончика”, то есть нахождения харизмы героя»¹⁶⁶.

А значит, следующий вопрос касается «метода» Р. Болеславского и Системы Станиславского из МХТ, который является важным. В последствии, его назовут «*проверкой системы*».

Чтобы были более понятны различия и причины не стыковок метода Р. Болеславского и М. Чехова и его последователей, — о чем ясно говорил Г. С. Жданов¹⁶⁷, — обращаясь к определенным интерпретациям К. С. Станиславского и основателя «Лэб». Для начал нужно выяснить положение высказанные в тезисах, Болеславским: главное, о чем говорит Болеславский, это факт, «игры, которая вплетается в каждодневный день и связана с ней»¹⁶⁸. Актер, добавляет Р. Болеславский, не способен точно вычленить те элементы собственной жизни, когда он действительно искренен, а когда обманывает, «подыгрывает», — минута, когда он «настоящий», а когда — «носит маску». Как считает создатель «Лэб», «сколько всего можно увидеть» просто, когда кто-то встречает улыбкой знакомых. Игра, соответственно является важной частью присущего человеческой породе свойства, которое не приобретается специально в театральных школах. Актер - начинающий, уже все «познал». Однако процесс театральной игры происходит иначе, чем «жизнь – как игра»¹⁶⁹.

Акцентируя внимание на мысли Р. Болеславского, об актере в театре, который совершенно осознано делает то, что непринужденно и спонтанно делает в жизни. Что заставляет человека играть в жизни? Часто это касается стремления быть лучше конкретный, без компромиссный,

¹⁶⁶ Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века: Исторический альманах. Вып. 2. / Ред.-сост. В. В. Иванов. М.: Эдиториал УРСС, 2006.-126

¹⁶⁷ Интервью Г. С. Жданова М. Г. Литавриной. Калифорния. Февраль. 1995. с. 8.

¹⁶⁸ Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра 20 века. М.-, 2000. стр.135

¹⁶⁹ Там же.

честный, по мнению Р. Болеславского, «идеализм». Уточняя мысль Болеславского, можно сказать, что актер на сцене проигрывает, фиксирует, прорабатывает собственные эмоции, не так ярко проявленные в жизни вне сцены, но обусловленные в жизни тоской по идеалу, красоте: «человек на сцене делает сознательно то, что спонтанно и бессознательно делает в жизни... Что толкает человека к игре в жизни? Очень часто — это стремление казаться лучше — определенный, неумышленный, искренний, по слову Болеславского, «идеализм». Чувство красоты, являющееся врожденным инстинктом, стремление к самосовершенствованию, тяга к идеалу — вот «пружины», заставляющие человека вести себя чуть-чуть «лучше», изящнее, изысканней, чем хотелось бы. Отсюда избыточность декорирования, формальностей, процедур, сопровождающих те или иные акты жизни человека, от рождения до смерти»¹⁷⁰. Так, на примере пьесы Горького «На дне» Болеславский показывает, что здесь чувствуется «тяга к совершенству и «преодолению дисгармонии», выраженная ярчайшим образом. Но при этом Горький не рисует «настоящую» ночлежку — он приподнимает, «усовершенствует» этих отверженных»¹⁷¹.

Таким образом, как отмечается в «Мнемозине», идеал нравственности и красоты является главным стремлением театрального действия. Театр это не место для высказывания чего попало, а «образчик красоты». : «момент этический и эстетический здесь явно превалирует над «пропагандистско-идеологическим». Театр — не трибуна идей, а «учитель красоты». В воззрениях Болеславского видны отголоски эстетизма и натурфилософских увлечений «серебряного века». Он говорит о красоте первозданного человека, о вечности и незыблемости законов природы: следование им и приведет к искомому результату, а не всевозможные «измы», в которых

¹⁷⁰ Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра 20 века. М.-, 2000. стр.135

¹⁷¹ Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра 20 века. М.-, 2000. стр. 291.

увяз современный театр»¹⁷². Кроме того, в самом актерском творчестве, в профессии актера, отмечается преемственность понятий идеал-красота-природа: «Обращение актера к законам природы позволит ему увидеть саму жизнь как ряд волевых усилий к достижению идеала: «я влюблен — я добиваюсь взаимности»; «я честолюбив — я борюсь за воплощение моих амбиций в жизни» и т.д.»¹⁷³. На этом построены представления Болеславского об игре актера: актер должен быть эмоционален, охвачен чувствами своего персонажа, героя: «Болеславский следует как традиции «Парадокса об актере» Дидро, так и принципам построения «Записок режиссера» Таирова: он сопоставляет различные точки зрения на игру актера, высказывавшиеся его предшественниками (для Коклена игра — это умение обманывать, для Тальма — это ментальный процесс, полностью контролируемый разумом, и т.д.). При этом он сам опирается на идеи и высказывания, говорящие о том, что для того, чтобы трогать своей игрой других, актер сам должен переживать, быть растроганным. Себя он причисляет к последователям «школы эмоционалистов» и считает эмоцию важнейшим элементом актерского творчества. «Система», с позволения сказать, позиция Болеславского выглядит актероцентристской, но им делается важная оговорка о «коллективном творчестве и его незыблемых законах»»¹⁷⁴.

Коллективное творчество невозможно без непосредственного участия руководителя, наставника, в конкретном случае – режиссера: «его единую «сигнальную» волю должны выполнять все, от звезды до последнего рабочего сцены, причем каждый из них должен делать свое дело, вне зависимости от его «веса» в спектакле, по максимуму, и, наконец, — «закон коллективного творчества» — проникнуться духом и сознанием

¹⁷² Там же. С.291

¹⁷³ Там же, с. 292.

¹⁷⁴ Там же, с. 292.

значения общего дела, понять, что нет «отдельного», своего успеха в спектакле, но только — общий. Нет ни одной театральной профессии, которая могла бы существовать «вне спектакля» — как драматург, который должен «заразить» актеров определенными желаниями, стремлениями, так и художник должен быть на каждой репетиции, прожить с актерами все этапы подготовки спектакля»¹⁷⁵.

В этих словах отчетливо прослеживается учение Станиславского. Так же как и в МХТ, Лабораторный театр стал своего рода “храмом” для своих актеров, режиссеров, драматургов и художников»¹⁷⁶.

Это нас приводит к пониманию того что, Болеславский за короткий промежуток времени смог принять и воссоздать все наработки Станиславского касательно вопросов этики. Ведь не случайно, и мы это хорошо видим по данной работе, методика обучения актера у Болеславского и методика обучения у Станиславского в вопросах этики схожи с Системой в целом.

Безусловно “американский театр” привнес свои коррективы в освоение этики. Многие актеры не выдерживали тех нагрузок, требований которые предъявлялись к ним, многое не получалось и у самого Болеславского, порой слишком разный был подход в создании спектакля. Однако ни на одно мгновение не возникало сомнения в правильности выбранного пути, ни у режиссера-учителя, ни у его американских учеников¹⁷⁷.

Таким образом, Болеславский, так же как и Станиславский

175 См.: Ковалев Е.С. Ричард Болеславский. Сценическая этика в американском театре // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л.Н. Толстого: научный журнал. Тула, 2012. № 1. С. 72-89. URL: <http://tsput.ru/fb/hum/1/index.html#72>. (дата обращения: 15.04.2013).

¹⁷⁶ Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века: Исторический альманах. Вып. 2. / Ред.-сост. В. В. Иванов. М.: Эдиториал УРСС, 2006.-216

¹⁷⁷ Ковалев Е.С. Ричард Болеславский. Сценическая этика в американском театре // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л.Н. Толстого: научный журнал. Тула, 2012. № 1. С. 72-89. URL: <http://tsput.ru/fb/hum/1/index.html#72>. (дата обращения: 15.04.2013).

утверждает, что этика в театре является основой большого искусства, помогает держать театр на уровне высокого творчества. А это значит что, в само понятие передового театрального искусства, отвечающего высоким общественным и эстетическим требованиям, Болеславский включает этику как решающее условие жизни и развития искусства в мире, и в Америке в частности.

Выводы:

Основными этическими особенностями в театральной деятельности Р. Болеславского были следующие аспекты:

1. Болеславский был убежден в необходимости овладения всеми актерами некоей сценической этикой, базовой системой игры, которая необходима и мастерам, и любителям. Это базовая основа могла быть воспринята всеми театрами в мире как фундамент, на котором появляется возможность строить, создавать, творить всем без исключения участникам сцены.

2. В своем творчестве Болеславский во главу угла ставил принцип коллективного творчества. Перечень создателей спектакля уравнивал актеров и портных, драматургов и хористов, реквизиторов и сценографов. Все они, по мысли создателя театра, должны руководствоваться принципом Станиславского: «любить искусство в себе, а не себя в искусстве».

3. Этика, по мнению Болеславского, в необходимый для актера момент, позволяла подойти к нужному творческому «настрою». Он так же интерпретировал ее, как *регулятор* взаимодействия между актером, режиссером, драматургом, художником и другими участниками сцены.

4. Болеславский, по-своему формулируя, но все-таки подходит к понятиям «сверхзадачи» и «сквозного действия» роли. В процессе приобщения «русской системы» под «американские задачи», Болеславский

берет на вооружение этику, как инструмент поддержки американского актера в изучении Системы Станиславского.

Исходя из вышесказанного, можно сделать следующие *выводы по главе*.

Так же как и другие театральные деятели начала 20 века, Болеславский считал, что только внедрение новых принципов подготовки актера, обновления форм его игры, прежде всего ее выразительности, даст толчок дальнейшей театральной реформе, захватывающей все стороны театра: мизансцену, сценографию и прочее. Одним из этих принципов была этика актера, что подчеркивает преемственность идей Станиславского в американском театре.

В методе Болеславского особое место занимает принцип коллективного творчества. Основная цель коллективного творчества – служение искусству («любить искусство в себе, а не себя в искусстве»). При этом знание меры любви к себе, как профессиональная добродетель, одинаково относится ко всем работникам театра.

По мнению Болеславского, этика несет воспитательные функции, формируя профессиональное мастерство актера, давая актеру возможность обрести нужный творческий настрой. Этические правила выполняют также регулирующую функцию, определяя взаимоотношения между актерами и другими работниками театра.

Как создатель Лабораторного театр, Ричард Болеславский отмечен преемственной связью, опытом актеров и режиссеров МХТа, его, Первой студии и содержательным развитием его творческих поисков московского периода, перенесенных им в американский театр.

Заключение

Социальные и культурные тенденции, возникшие в начале 20 века в России стали настоящим вызовом для всех трупп и театров России. Новые пьесы стали нести в себе гораздо более сложную психологию чувств, требующую от актера полной отдачи как физической, так и эмоциональной. Новым открытием стала этика актера, способствующая более глубокой проработанности роли и спектакля в целом. Устаревшая техника актера не позволила бы передать всю страсть и эмоции главного героя. Это и вызвало потребность к формированию новой системы подготовки актера не только в России, но и во всем мире.

В исследовании рассмотрено движение театральной мысли и практики от ранних работ К.С. Станиславского по созданию этики актерского творчества через опыт её освоения и развития уже в театральной этике Р.В. Болеславского. Эта тема развернута в широком историческом контексте; анализируется деятельность важнейших театральных организмов России и Америки рассматриваемого периода - Московского Художественного театра, его Первой студии, и Американского Лабораторного театра.

Театральная деятельность МХТ и творческое новаторство К.С. Станиславского обрело свою известность в начале XX столетия. Все его творчество было подчинено решению вопроса *преображения личности* в театре. Дилемма этой проблемы в следующем: театр, художественные практики преобразуют личность или театр, опыт сценической игры служит, по словам Платона» «повитухой» в становлении и развитии человека. Современная философская мысль отвечает на этот вопрос с точки зрения синергической антропологии: «художественные практики не создают личностного ядра человека, но лишь помогают ему “сбыться”, развивают его» (С.С. Хоружий). Примерно также ответил бы на этот К.С.

Станиславский, создавая уже в зрелый период свои знаменитые заметки «Этика», посвященные этике искусства и этике актера.

Цель и задачи нашего исследования, посвященные театральной практике К.С. Станиславского 1911-1938 гг., были направлены на решение данной дилеммы. В чем смысл творческого преображения актера, насколько истинно это перевоплощение, в чем тайна актерского вдохновения? Анализируя тексты великого режиссера, его ученика Р. Болеславского, проводившего опыты по реализации системы К.С. Станиславского в американском театре, проникаемся мыслью о метафизической архитектонике театральной практики, вернее ее теоретической части, которая проецируется на телесные тренинги (практики) актера, на выстраивании методик по аффективной памяти, припоминании, узнавании, которые прорываются при частом повторении, в актерское вдохновение.

В чем заключен метафизический смысл вдохновения актера? Это было предметом размышлений Чехова, Толстого, Сомерсета Моэма... Платон определял этот процесс припоминанием, Аристотель знанием, Станиславский - соприкосновением подсознания (имманентное) и сверхсознания (трансцендентное) в театральной практике актера, в его уникальном опыте перевоплощения. Вдохновение – результат, ценностная коннотация, рожденная встречей, вспышка подсознания как припоминание души, вхождение в информационный портал смыслов, где все очевидно. Вдохновение нуждается в *организации театрального пространства*, тем более, что русский театр, театр Чехова и Станиславского, того времени не был актерским театром, как это было в Америке. Вдохновение, являясь целью актерского перевоплощения, должно быть организовано. Так считал К.С. Станиславский, выстраивая свою систематическую теорию. На это должны быть направлены все силы

театрального коллектива: от гардеробщицы до директора театра. Весь коллектив должен быть нацелен на результат – донести до зрителя идею прекрасного, правду, а не фальшь, высокое вдохновение перевоплощения, а не кривляние и театральность, которую Станиславский считал недостойной высокого актерского звания. Таким образом, театр – это коллективный труд.

В нашем диссертационном исследовании мы задались вопросом о понятии, которое объединяет теоретические положения системы, ее принципы и метафизические основания, с организацией театрального спектакля. С этой точки зрения наиболее емкой и определенной было понятие *театральной практики*, которая обозначена в диссертации как целостный культурный феномен, объединяющий теорию и практику театрального мастерства, это – коллективное производство, коллективный труд, объединенный одной целью, где четко распределены обязанности, где нет выдающихся (т.е. заостренных на одной роли), где все равны, так как выполняют великое дело преобразования личности, как актера, так и зрителя.

Этика занимает значительное место в системе К.С. Станиславского, важной составляющей театральной практики, сфокусированной на воспитании *этической мотивации, готовности* участников творческого процесса к *коллективной созидательности. Достижение цели* - в *художественном единстве* театральных постановок. Нравственная регуляция определяет *коллективное сотворчество* нормативными требованиями к субъектам театральной практики. Этическая составляющая театральной практики МХТ под теоретическим руководством К.С. Станиславского определяется в диссертации как синтез теории *теории* (эстетики и этики искусства), *антропологических практик, элементов профессиональной этики, в частности, в этике актера.*

Этика творчества и профессиональная этика актера неразрывно связаны в системе Станиславского. Основанием этики творчества, по Станиславскому, служит добродетель знания меры любви к себе в искусстве; этический смысл театрального творчества – в самоотверженности и самоотречении ради искусства. С другой стороны, добродетель ответственности творческой личности перед обществом, помогает определить нравственные границы в искусстве, разрешая основную проблему этики искусства – о соотношении искусства и нравственности. Вопрос о нравственных критериях в искусстве стоит в Системе Станиславского между этикой творчества и профессиональной этикой актера, являясь соединяющим звеном между ними.

Определено, что профессиональная этика актера, по Станиславскому, содержит в себе элементы нормативности – правила внутреннего распорядка театра, правила дисциплины и самодисциплины, правила взаимоотношений между театральными работниками, зрителями, драматургами и самими актерами. При этом данные правила связывают между собой всех работников театра, подчеркивается их всеобщный и обязательный характер.

В диссертационном исследовании проанализировано развитие театральной практики К.С. Станиславского от ранних работ по созданию этики актерского творчества через опыт её освоения и развития уже в театральной этике Р.В. Болеславского. Эта тема развернута на фоне широкого исторического и культурного контекста; анализируется деятельность важнейших театральных организмов России и Америки - Московского Художественного театра, его Первой студии, и Американского Лабораторного театра.

Режиссерское творчество К. С. Станиславского и его ученика Ричарда Болеславского в значительной мере опиралось на принципы и правила

этики искусства и профессиональной этики актера. Именно этическая составляющая театральной деятельности во многом определила новые методы актерской игры, работы над ролью, в значительной мере оказала влияние на формирование театра нового типа, как в России, так и в США. Творчество актеров Художественного театра и этика актера, оказались необходимы для решений профессиональных противоречий в новом американском театре, связанных с отсутствием собственного театрального опыта. Это способствовало открытию большего числа актерских школ и студий, где американские актеры смогли понять законы актерского искусства, актерской этики, по Станиславскому. Так, в отсутствие упорядоченной системы воспитания актёров в США, этические элементы Системы Станиславского оказали также существенное влияние и на формирование традиций актерского мастерства в американском театре и кино XX века.

Болеславский, также как и Станиславский большое значение придавал принципу коллективного творчества. Основная цель коллективного творчества – служение искусству («любить искусство в себе, а не себя в искусстве»). Этика, по Болеславскому, несет воспитательные функции, формируя профессиональное мастерство актера, давая актеру возможность обрести нужный творческий настрой. Этические правила выполняют регулирующую функцию, определяя взаимоотношения между актерами и другими работниками театра.

В исследовании предпринят комплексный анализ истории и театральной программы Лабораторного театра (1923-1930), уникального театра-школы, где Болеславский не только осваивал уроки Станиславского в новых условиях, но и содержательно продолжал исследование этических элементов творчества. «Лэб» стал местом приобщения к этике Станиславского и принципам художественного

театра сотен будущих практиков театра и кино Америки. Понимание Болеславским того, что он вступает в молодую, но уже имеющую свое лицо театральную культуру, заставило руководителя «ЛЭб» четко сформулировать одну из важнейших задач нового театра - формирование этики театра. Лабораторный театр не только должен был стать местом приобретения актерской профессии, основанной на изучении органических законов творчества и постижении системы Станиславского, он должен был воспитать творцов нового театра во всех областях театрального дела и укорениться в американской почве.

В диссертационном исследовании показано, что линия наследования идей Станиславского и развития Системы в американском театре идёт через работу Лабораторного театра Ричарда Болеславского (1923-1930) к театру «Групп» (1931-1941) и далее к существующим и поныне Актерской Студии (Actors Studio, основанной в 1947 году) и Институту театра и кино Ли Страсберга (The Lee Strasberg Theatre & Film Institute, основанному в 1969), Консерватории Стелы Адлер (Stella Adler Conservatory of Acting, основанной в 1949 году), актерской программе школы «Нейбохуд Плейхаус» Сэнфорда Майснера (Neighborhood Playhouse School, работающей под руководством Майснера с 1940 года). Именно в этих различных школах, выросших из системы Станиславского, сформировался американский актерский стиль второй половины XX века. Это один из многочисленных примеров культурного диалога в театральной практике СССР и США. В этом плане подтверждаются мысли, высказанные М.М. Бахтиным и являющиеся актуальными в современную и противоречивую эпоху: «Чужая культура только в глазах другой культуры раскрывает себя полнее и глубже.... Один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим, чужим смыслом..., между ними начинается как бы диалог, который

преодолевают замкнутость и односторонность этих смыслов, этих культур... При такой диалогической встрече двух культур они не сливаются и не смешиваются, но они взаимно обогащаются¹⁷⁸.

¹⁷⁸ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. - М., 1986. С.354.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Алперс Б. В. Театральные очерки: В 2 т [Электронный ресурс] / Б. В. Алперс // Искусство. - 1977. - Режим доступа: <http://teatrlib.ru/Library/Alpers/Ocherk1/>
2. Аристотель. Поэтика. // Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории : [Сборник]. – Минск : Литература [Минск], 1998 . – 1391 с. - С. 1064-1112.
3. Аникст А.А. Бояджиев Г. Н. Шесть рассказов об американском театре / А. А. Аникст, Г. Н. Бояджиев. - М., Искусство: 1963. - 152 с.
4. Артемьева Е. А. Осмысление Системы Станиславского в американской театральной культуре [Электронный ресурс] / Е. А. Артемьева // ГИТИС. - 2008. - Режим доступа: http://old.gitis.net/rus/postgraduate/notices/a/artemyeva_auto.shtml
5. Барро Ж.-Л. Размышления о театре / Ж.-Л. Барро. - М., Иностранная литература: 1963. - 304 с.
6. Басин Е. А. Этика художественного творчества / Е. А. Басин. - М., БФРГТЗ "Слово": 2011. - 240 с.
7. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет / М. М. Бахтин. - М.: Худож. лит., 1975. - 502 с.
8. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества [Электронный ресурс] / М. М. Бахтин, сост. С. Г. Бочаров, примеч. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. // М.: Искусство, 1979. - Режим доступа: <http://teatrlib.ru/Library/Bahtin/esthetic/>
9. Бейли К. Кино: фильмы, ставшие событиями. СПб: Академический проект, 1998.
10. Бертенсон С. Л. В Холливуде с В. И. Немировичем-Данченко, 1926-27 [Электронный ресурс] / С. Л. Бертенсон, сост. К. Аренский //

- Montrey. California: K. Arensburger, 1964. - Режим доступа: <http://dc.lib.unc.edu/cdm/item/collection/rbr/?id=28203>
11. Библер В. С. Культура. Диалог культур (опыт определения). — Вопросы философии, 1989, № 6.
 12. Болеславский Р. Путь улана. Воспоминания польского офицера 1916-1918. М.: Центрполиграф, 2006
 13. Болховитинов Н. Н. История США: В 4 т. [Электронный ресурс] / Н. Н. Болховитиков // М., Наука, 1985. - Режим доступа: <http://www.twirpx.com/file/238979/>
 14. Бродская Г. Ю. Алексеев-Станиславский, Чехов и другие: Вишневоградская эпопея: В 2 т [Электронный ресурс] / Г. Ю. Бродская // М.: Аграф, 2000. - Режим доступа: http://teatr-lib.ru/Library/Brodskaya/epopeya_2/
 15. Брук П. Блуждающая точка [Электронный ресурс] / П. Брук. - М., Артист. Режиссер. Театр: 1996. - Режим доступа: <http://teatr-lib.ru/Library/Brook/point/>
 16. Брустин Р. Идея художественного театра в Америке [Электронный ресурс] / Р. Брустин. Режиссерский театр от Б до Ю. - М., МХТ, 1999. - Режим доступа: http://teatr-lib.ru/Library/Dir_th/dir_th1/#_Тoc360712307
 17. Вахтангов Е. Документы и свидетельства [Электронный ресурс] / Ред.-сост. В. В. Иванов // М., Индрик, 2011. - Режим доступа: <http://teatr-lib.ru/Library/Vahtangov/vah1/>
 18. Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись: В 4 т. [Электронный ресурс] / И. Н. Виноградская. - М., МХТ, 2003. - Режим доступа: http://teatr-lib.ru/Library/Stanslavsky/Letopis_1/

19. Выготский Л. С. Психология искусства [Электронный ресурс] / Л. С. Выготский. - М., Педагогика, 1987. - Режим доступа: http://teatr-lib.ru/Library/Vygotsky/Psychology_art/
20. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1973. Т. 4.
21. Гёте И.В. Максимумы и рефлексии // Собр. соч.: В 10 т. М., 1980. Т. 10.
22. Гладышева К. А. Система Станиславского и формирование национальной актерской школы в США/К.А. Гладышева // Русская классика и мировой театральный процесс. - М., 1983. - 163-174 с.
23. Голенпольский Т. Г., Шестаков В. П. «Американская мечта» и «американская действительность». / Т.Г. Голенпольский, В.П. Шестаков, - М.: Искусство, 1981, - 207 с.
24. Гордова Э.Е., Гордов Ю.В. Повышение эффективности деятельности экономических предприятий за счет внедрения этических кодексов. Известия Тульского государственного университета. Экономические и юридические науки. 2014. № 2-1. С. 130-135.
25. Горчаков Н. М. Режиссерские уроки К. С. Станиславского. / Н. М. Горчаков - М.: Искусство, 1951. - 565 с.
26. Давыдова М. Ю. Конец театральной эпохи. / М.Ю. Давыдова - М.: ОГИ, 2005. - 382 с.
27. Данилевский Н. Я. Россия и Европа. — М.: «Книга», 1991.
28. Драматургия и театр. 1918-1945 [Электронный ресурс] / Ред. Г. Н. Севастьянов (отв. ред.), И. В. Галкина, Л. В. Поздеева // История США: В 4 т. - М.: Наука, 1985. Т. 3. 1918-1945. - Режим доступа: <http://lib.sale/istoriya-ssha-uchebnik/dramaturgiya-teatr-59054.html>
29. Ершов П. М. Технология актерского искусства / П.М. Ершов // ВТО – М., 1959. – 308 с.

30. Завадский Ю. А. Об искусстве театра / Ю.А. Завадский // ВТО – М., 1965 - 347 с.
31. Западное искусство: XX век: Проблема развития западного искусства XX века. / Дмитрий Буланин, - СПб., 2001 - 374 с.
32. Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера. 2-е изд. / Б.Е. Захава // Искусство, - М., 1969. - 319 с.
33. Земляков Ю.Д., Гордова Э.Е., Гордов Ю.В. Структурно-функциональные компоненты профессиональной этики. Вестник Международной академии системных исследований. Информатика, экология, экономика. 2013. Т. 15. № -2. С. 9-13.
34. Иванова М. С. Болеславский Ричард Валентинович / М.С. Иванова // Русское зарубежье. Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века // Энциклопедический биографический словарь. М.: РОССПЭН, 1997. - 98-100 с.
35. Иллюстрированная история мирового театра / Ред. Дж. Р. Браун. // М.: Бартельсманн Медиа Москау АО, - 1999. - 582 с.
36. История западноевропейского театра: Учеб. пособие. / Искусство, М., // Под общ. ред. Г. Н. Бояджиева, Е. Л. Финкельштейн. - 1970. Т. 5. 1871-1918. - 639 с.
37. История зарубежного театра: Учебник / Отв. ред. Л. И. Гительман. // Искусство-СПБ, - 2005. - 575 с.
38. История русского драматического театра: от его истоков до конца XX века / Отв. ред. Н. С. Пивоварова. - М.: ГИТИС, 2005. - 735 с.
39. Калашников Ю. С. Театральная этика Станиславского. / Ю.С. Калашников // М.: - ВТО, 1960. - 147 с.
40. Калашников Ю. Этические основы системы К.С. Станиславского. М.: Всероссийское театральное общество, 1956. 56 с.

41. Калмановский Е. С. Книга о театральном актере: Введение в изучение актерского творчества. / Е. С. Калмановский // Искусство, Л., - 1984 - 223 с.
42. Кауфман Д. Студийная система. // Америка. 1994. Январь. Кино Европы.
43. Кино США: Актеры: Энциклопедия / Ред. Е. Н. Карцева. // М.: Материк, 2003 - 387 с.
44. Кириллов А. А. Театральная система Михаила Чехова / А.А. Кириллов // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века: Вып. 3 // Ред.-сост. В. В. Иванов. М.: АРТ, 2004. - 495-516, 615-621 с.
45. Ковалев Е.С. Американские гастроли МХТ 1923-1924 годов и их воздействие на американскую актерскую школу. // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – № 3.; [Электронный ресурс] Доступно по ссылке URL: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=13324>.
46. Ковалев Е.С. Галерейный бизнес – бизнес, где еще нет конкуренции. // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л.Н. Толстого: научный журнал. Тула, 2012. № 2. С. 69-71. [Электронный ресурс] Доступно по ссылке <http://tspu.ru/fb/hum/2/index.html#68>.
47. Ковалев Е.С. Лабораторный театр и режиссерская деятельность Р. В. Болеславского 1920-1930-х годов. // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – № 5.; [Электронный ресурс] Доступно по ссылке URL: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=14496>.
48. Ковалев Е.С. Ричард Болеславский: поиск сценической этики в американском театре. // Научные ведомости БелГУ. – Серия

- «Философия. Социология. Право». – Белгород: Изд-во БелГУ, 2013. – 26 (166) вып. 26. - С. 252-260.
49. Ковалев Е.С. Ричард Болеславский. Сценическая этика в американском театре // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л.Н. Толстого: научный журнал. Тула, 2012. № 1. С. 72-89. [Электронный ресурс] Доступно по ссылке URL: <http://tsput.ru/fb/hum/1/index.html#72>.
50. Кокорин А. К. Вам привет от Станиславского / А.К. Кокорин // Советский писатель, М., - 2001- 223 с.
51. Комов Ю. А. Голливуд без маски / Ю.А. Комов // Искусство, М., - 1982. - 208 с.
52. Коренева М. М. Творчество Юджина О'Нила и пути американской драмы. // Наука, М., - 1990. - 336 с.
53. Кристи Г. В. Книга К. С. Станиславского «Работа актера над собой» / Г.В. Кристи // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. - Искусство, М., - 1954. Т. 2.
54. Крыжицкий Г. К. О системе Станиславского / Г.К. Крыжицкий // Госкультпросветиздат. М., - 1954. - 96 с.
55. Крымова Н. А. Станиславский-режиссер. Н.А. Крымова // Искусство, М., - 1971. - 144 с.
56. Литаврина М. Г. Американская игра и «русский метод»: попытка интеграции (Ричард Болеславский и его нью-йоркский «Лабораторный театр») / М. Г. Литаврина // Мнемозина. Исторический альманах. Вып. 2. М.: - Эдиториал, 2000. - 374-391 с.
57. Лифинцева Т. П. «Диалог как структура бытия в религиозном экзистенциализме Мартина Бубера». История философии. Вып. 1. М.: ИФ РАН, 1997.

58. Марков П. А. К спорам о системе Станиславского / П.А. Марков // Марков П.А. О театре.: В 4 т. Т. 4. - Искусство, М., - 1976. - 248-262 с.
59. Матвеев Павел Евлампиевич. Моральные ценности : диссертация ... доктора философских наук : 09.00.05 Москва, 2007 - 452 с.
60. Мейерхольд В. Э. Наследие. М.: ОГИ, 1998. Т. 1. 742 с. // Новое издательство, 2006. - Т. 2. - 663 с.
61. Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века: Исторический альманах. // Артист. Режиссер. Театр. М., 1996. - Вып. - 3 // Ред.-сост. В. В. Иванов. // Артист. Режиссер. Театр, - 2004. - 638с.
62. Матвеев Павел Евлампиевич. Моральные ценности: диссертация доктора философских наук: 09.00.05 Москва, 2007 - 452 с.
63. Мокульский С. С. О театре. / С.С. Мокульский // Искусство, М., -1963. - 544 с.
64. Немирович-Данченко В. И. Театральное наследие: - В 2 т. // Искусство, М., - 1952. - Т. 1. // Статьи. Речи. Беседы. Письма. - 442с.
65. Орлов Ю. М. Московский Художественный Театр. / Ю.М. Орлов // Легенды и факты. - М., - АРТ, 1993. - 222с.
66. Платон. Собрание сочинений: В 4 т. М.: Мысль, 1993–1994. 2872 с.
67. Поламишев А. М. Мастерство режиссера: Действенный анализ пьесы. М.: Просвещение, 1982. 224 с.
68. Попов А. Д. Творческое наследие: В 3 кн. / Редкол.: Ю. С. Калашников и др. М.: ВТО, 1980. Кн. 2.

69. Прокофьев В. Н. В спорах о Станиславском. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Искусство, 1976. 368 с.
70. Пудовкин В. И. Работа актера в кино и «система» Станиславского // Вопросы мастерства в советском киноискусстве. М.: Госкиноиздат, 1952. С. 79-130. То же: Пудовкин В. И. Работа актера в кино и «система» Станиславского // Пудовкин В. И. Избранные статьи. М.: Искусство, 1955. С. 204-254.
71. Пыжова О. И. Америка. Уроки Станиславского // Пыжова О. И. Призвание. М., 1974. 155-182 с.
72. Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство 1908-1917. М.: Наука, 1990. 268 с.
73. Сбоева С. Г. Таиров. Европа и Америка. Зарубежные гастроли Московского Камерного театра. 1923-1930. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2010. 688 с.
74. Сенелик Л. Ли Страсберг // Московский Художественный театр: Сто лет. М.: МХАТ. 1998. Т. 2. С. 167.
75. Сибиряков Н. Н. Станиславский и зарубежный театр. М.: Искусство, 1967. 202 с.
76. Силантьева И. И., Клименко Ю. Г. Актер и его Alter Ego. М.: Грааль, 2000. 564 с.
77. Симонов П. В. Категория сознания, подсознания и сверхсознания в творческой системе Станиславского // Бессознательное: Природа. Функции. Методы. Исследования. Тбилиси, 1978. С. 518-527.
78. Смелянский А. М. Профессия - артист // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. М.: Искусство. 1989. С. 5-38.

79. Смирнов Б. А. Влияние русского классического искусства на американскую сцену XX века// Русская классика и мировой театральный процесс. М., 1983. С.152-162.
80. Смолина К. А. Сто великих театров мира. Вече, 2002. 480 с. [С. 390-394. - Гилд и Групп].
81. Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. / Редкол.: О. Н. Ефремов (гл. ред.) и др.; Предисл. О. Н. Ефремова; Подг. текста, вступ. статья, коммент. И. Н. Соловьевой; Моск. Худож. акад. Театр СССР им. М. Горького; Научн.-иссл. сектор Школы- студии (вуза) им. Вл. И. Немировича-Данченко при МХАТ СССР им. М. Горького. М.: Искусство, 1988. Т. 1. Моя жизнь в искусстве. 621 е.; Т. 2. Работа актера над собой. Ч. 1 : Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика / Ред. тома и авт. вступ. статьи. А. М. Смелянский; Подгот. текста и коммент. Г. В. Кристи, В. В. Дыбовского. 1989. 508 е.; Т. 3. Работа актера над собой. Ч. 2. Работа над собой в творческом процессе воплощения. Материалы к книге / Общ. ред. А. М. Смелянского; Вступ. ст. Б. А. Покровского. М.: Искусство, 1990. 505 е.; Т. 4. Работа актера над ролью: Материалы к книге / Сост., вступ. ст., подгот. текста, коммент. И. Н. Виноградской. М.: Искусство, 1991. 398 е.; Т. 5. Кн. 1. Статьи. Речи. Воспоминания. Художественные записи / Сост., вступ. статья, коммент. И. Н. Соловьевой. М.: Искусство, 1993. 630 е.; Т. 6. Часть 1: Статьи. Речи. Отклики. Заметки. Воспоминания. 1917-1938. Часть 2: Интервью и беседы. 1896–1937 / Сост., ред., автор вступ. статьи и коммент. И. Н. Виноградская. М.: Искусство, 1994. 638 е.; Т. 7. Письма. 1874-1905 / Вступит, ст. А. М. Смелянского. Коммент. 3. П. Удальцовой. М.: Искусство, 1995. 734 е.; Т. 8. Письма. 1906-1917 / Сост., коммент. И. Н. Соловьева. М.: Искусство, 1989. 591 е.; Т. 9. Письма. 1918— 1938 /

- Сост. И. Н. Виноградской, Е. А. Кеслер; Коммент. И. Н. Виноградской, З. П. Удальцовой.: М.: МХАТ, 1999. 840 с.
82. Ступников И. В., Любимова Е. Н. Сценическое искусство США // История западноевропейского театра: В 8 т. М.: Искусство, 1988. Т. 8. С. 194-252.
83. Суханов С. Л. Подсознание и его патология // Вопросы философии и психологии 1915. № 26: 128. С. 368-369.
84. Сушков Б. Ф. Театр будущего. Школа русского демиургического театра. Этика творчества актера. М.: Гриф и Ко, 2010.
85. Толстой Л.Н. Дневники // Собр. соч.: В 22 т. М, 1985. Т. 22. С. 56.
86. Трепакова А. В. Ценности американского кино. Жанры, образы, идеи. М.: Издательство «КДУ». 2007. 112 с.
87. Чепеленко К. О. Социокультурные особенности современного провинциального театра. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата социологических наук. Саратов, 2008.
88. Черкасский С.Д. Режиссерско-педагогическая деятельность Р.В. Болеславского и Л. Страсберга 1920-х – 1950-х годов как опыт развития системы Станиславского: автореф. дис. на соиск. учен. степ. д-ра искусствоведения : 17.00.01 / Сергей Дмитриевич Черкасский; [С.-Петербур. гос. акад. театр. искусства]. СПб, 2012. – 54 с. - Библиогр.: с. 52-54 и в подстроч. примеч.
89. Черкасский С.Д. Режиссерско-педагогическая деятельность Р.В. Болеславского и Л. Страсберга 1920-х – 1950-х годов как опыт развития системы Станиславского: дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.01 / Сергей Дмитриевич Черкасский. – СПб, 2012. – 373 с.

90. Черкасский С.Д. Йогические элементы системы Станиславского. [Электронный ресурс] / С.Д. Черкасский. - URL: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:ikq_p_ogp_sJ:sias.ru/upload/voprosy_tetra/2010_1-2_252-270_chekasskiy.pdf+&cd=1&hl=ru&ct=clnk&gl=ru – 2.12.2015 г.
91. Черкасский С.Д. К вопросу о логике развития системы Станиславского, или время читать Страсберга / С.Д. Черкасский // Театр. Живопись. Кино. Музыка. Ежеквартальный алманах. № 4 - 2011. М.: Издательство «ГИТИС», 2011. 182 с. – С. 39-56.
92. Чехов М. А. Путь актера. Жизнь и встречи. О технике актера. М.: АСТ: Олимп: Астрель, 2001. 416 с.
93. Федотов Г.П. В защиту этики // Федотов Г.П. Новый Град: (Сборник статей). Нью-Йорк: Издательство имени Чехова, 1952. С. 354–371.
94. Фокин В. В. Беседы о профессии. СПб., 2006.
95. Хабермас Ю. Теория коммуникативного действия (Фрагменты) — Пер. А. Б. Рахманова // Личность. Культура. Общество: журнал. — 2004, № 1 (21). С. 303—312.
96. Цимбал И. С. Американские актеры первой половины XX века. Л., 1989
97. Шиллер Ф. О нравственной пользе эстетических нравов // Собр. соч.: В 7 т. М., 1957. Т. 6
98. Элиаде М. Мефистофель и андрогин. - Спб.: “Алтейя”, 1998.

На английском языке

99. A History of Russian Theatre / Ed. R. Leach, V. Borovsky. Cambridge; NY: Cambridge University Press, 1999. 446 p.

100. Adler S. *Stella Adler on Ibsen, Strindberg, and Chekhov* / Ed. B. Paris. NY: Knopf, 1999. 352 p.
101. Allen D. *Performing Chekhov*. London: Routledge, 2000. 263 p.
102. *American Actors and Actresses: A Guide to Information Sources* / Ed. S. M. Archer. Detroit: Gale Research, 1983. 710 p.
103. Archer J. *The Russians and the Americans*. NY: Hawthorn Books, 1975. 220 p.
104. Bartow A. *The Director's Voice: Twenty-One Interviews*. NY: Theatre Communications Group, 1988. 382 p.
105. Belasco D. *Creating Atmosphere // Directors on Directing. A Source Book of the Modern Theatre* / Ed. T. Cole, H. K. Chinoy. Indianapolis; NY: The Bobbs-Merrill Company, 1963. P. 125-137.
106. Benedetti J. *The Art of the Actor. The Essential History of Acting, from Classical Times to the Present Days*. NY: Routledge. 2007. 245 p.
107. Blanchard F. C. *Professional Theater Schools in the Early Twentieth Century // History of Speech Education in America* / Ed. K. R. Wallace. NY: Applenton-Century-Crofts, P. 618-620.
108. Blum R. A. *American Film Acting. The Stanislavski Heritage*. Michigan: UMI Research Press, 1984.
109. Blumenfeld R. *Stagecraft: Stanislavsky and External Acting Techniques: A Companion to Using the Stanislavsky System*. Montclair; NY: Limelight Editions, 2011. 384 p.
110. Carnicke S. M. *Stanislavsky In Focus: An Acting Master for the Twenty-First Century*. 2nd ed. London; NY: Routledge, 2009. 252 p.
111. Cheney S. *The Theatre. Three Thousand Years of Drama, Acting and Stagecraft*. NY: David McKay Company, 1972. 710 p.

112. Crohn Schmitt N. Actor and Onlookers: Theater and Twentieth-Century Scientific Views of Nature. Evanston: Northwestern UP, 1990. 163 p.
113. Directory of the American Theatre 1894-1971 / Ed. O. L. Guernsey, Jr. NY: Dodd, Mead & Company, 1971. 343 p.
114. Edwards C. The Stanislavsky Heritage: Its Contribution to the Russian and American Theatre. NY: New York University Press, 1965. 345 p.
115. Farber V. Stanislavsky in Practice: Actor Training in Post-Soviet Russia. NY: P. Lang, 2008. 235 p.
116. Fergusson F. The Notion of Action // Stanislavski and America / Ed. E. Munk. Greenwich. Conn.: A Fawcett Premier Book, 1967. P. 85-87.
117. Gorchakov N. M. Stanislavski Directs / Transl. M. Goldina. NY: Funk & Wagnalls, 1954. 410 p.
118. Gordon M. Stanislavsky in America: An Actor's Workbook. London; NY: Routledge, 2010. XIV. 194 p.
119. Hapgood E. R. Note by the Translator // Stanislavski C. Creating a Role. NY: Theatre Arts Books. 1961. P. XI-XIII.
120. Henderson M. C. Theater in America: 250 Years of Plays, Players and Productions. NY: Abrams, 1996. 352 p.
121. Hewitt B. Theatre USA. 1665 to 1957. NY; Toronto; London: McGraw-Hill Book Corp., 1959. 528 p.
122. Hohman V. J. Russian Culture and Theatrical Performance in America, 1891-1933. NY: Palgrave Macmillan, 2011. 209 p.
123. Ignatieva M. Stanislavsky and Female Actors: Women in Stanislavsky's Life and Art. Lanham, MD: University Press of America, 2008. 140 p.

124. Jones A. Artaud and Strasberg. *A Quest for Reality*. [Lexington, K.Y.]: L.P.I., 2008. 94 p.
125. Krasner D. Strasberg, Adler and Meisner: *Method Acting // Twentieth Century Actor Training* / Ed. A. Hodge. London; NY: Routledge, 2000. P. 129-150.
126. Leiter S. L. *The Encyclopedia of the New York Stage. 1920-1930*. Westport; London: Greenwood Press, 1985. 1331 p.
127. Levin I., Levin I. *The Stanislavsky Secret: Not a System, Not a Method, but a Way of Thinking*. Colorado Springs: Meriwether Publishing. 2002. 105 p.
128. Londre F. H., Watermeier D. J. *The History of North American Theater*. NY: Continuum, 1998. 541 p.
129. Lyon J. K. *Bertolt Brecht in America*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1980. 408 p.
130. Magarshack D. *Stanislavsky: A Life*. 2nd edn. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1975. 416 p. [1st. ed. - 1950].
131. Manderino N. *All about Metod Acting*. Los Angeles: Manderino Books, 1985. 180 p.
132. Marowitz Ch. *Stanislavsky and the Method*. NY: Citadel Press, 1964. 174 p. [Originally published as *The Method as Means*, 1961].
133. Marsh F. *The Case Against the Stanislavski "System"*. NY: Vantage Press, 1966. 79 p.
134. McTeague J. H. *Before Stanislavsky: American Professional Acting Schools and Acting Theory 1875-1925*. Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1993. 296 p.
135. Merlin B. *Beyond Stanislavsky: The Psycho-Physical Approach to Actor Training*. NY: Routledge, 2001. 263 p.

136. Milling J., Graham L. *Modern Theories of Performance: From Stanislavski to Boal*. NY: Palgrave (St. Martin's Press), 2001. VIII, 198 p.
137. Mirsky D. S. *A History of Russian Literature from its Beginnings to 1900*. NY: Vintage Books, 1958. 383 p.
138. Moore S. *The Stanislavski System: The Professional Training of an Actor*. NY: Penguin Books, 1977. 96 p.
139. Morgan J. V. *Stanislavski's Encounter with Shakespeare: The Evolution of a Method*. Ann Arbor. MI: UMI Research, 1984. 162 p.
140. Parke L. *The Method as a System for Today's Actor: Since Stanislavski and Vakhtangov*. Hollywood: Acting World Books, 1985. 272 p.
141. Pitches J. *Science and the Stanislavsky Tradition of Acting*. London; NY: Routledge, 2006. 225 p.
142. Probst G. F. *Erwin Piscator and The American Theatre*. NY: Peter Lang, 1991. 211 p.
143. Rand R., Scordia L. *Acting Teachers of America: a Vital Tradition*. NY: Allworth Press, 2007. 265 p.
144. Reinhardt G. *The Genius: A Memoir of Max Reinhardt by his Son Gottfried Reinhardt*. NY: Knopf, 1979. 420 p.
145. Ribot T. *The Memory of Feelings // Ribot T. The Psychology of the Emotions*. London: Walter Scott, Ltd., 1 897. [Originally published as *La Psychologie des Sentiments*. Paris, 1896.]
146. Richards T. *At Work With Grotowski on Physical Action*. London; NY: Routledge, 1995. 135 p.
147. Roach J. R. *The Player's Passion: Studies in the Science of Acting*. Newark: University of Delaware Press, 1985; Ann Arbor: University of Michigan, 1993. 255 p.

148. Roberts, J. W. *Richard Boleslavsky: His Life and Work In The Theatre*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1981. 288 p.
149. Roose-Evans J. *Experimental Theatre from Stanislavsky to Peter Brook*. 4th ed. London: Routledge, 2002. 225 p.
150. Rudnitsky K. *Russian and Soviet Theatre, 1905-1932 / Transl. R. Permar, ed. L. Milne*. London: Thames and Hudson, 1988. 320 p.
151. *Russians in Britain: British Theatre and the Russian Tradition of Actor Training / Ed. J. Pitches*. London; NY: Routledge, 2012.
152. Senelick L. *The Chekhov Theatre: A Century of Plays in Performance*. Cambridge; NY: Cambridge UP, 1997. 441 p.
153. Slonim M. *Soviet Russian Literature: Writers and Problems 1917-1967*. NY; London: Oxford University Press, 1967. 343 p.
154. Smith K. *Acting Technique, Teachers and Methods: Stanislavski, Strasberg, Adler, Meisner, Grotowski and More*. Webster's Digital Services, 2011. 138 p.
155. Sprung G. *Hot Ice: Shakespeare in Moscow. A Director's Diary*. Winnipeg: Blizzard Publishing, 1991. 152p.
156. Stanislavsky K. *My Life in Art / Transl., ed. J. Benedetti*. London; NY: Routledge, 2008. 452 p.
157. Styan J. L. *Max Reinhardt*. Cambridge: Cambridge UP, 1982. 171 p.
158. *The Moscow Art Theatre Letters / Ed. J. Benedetti*. NY: Routledge; Theatre Arts, 1991. 377 p.
159. *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre. Vol. 2. America / Editor D. Rubin*. London; NY: Routledge, 1996. 627 p.
160. *Theatre in Revolution: Russian Avant-Garde Stage Design, 1913-1935 / Ed. N. V. N. Baer, J. E. Bowlt*. London: Thames and Hudson, 1991. 207 p.

161. Training of the American Actor / Ed. A. Bartow. NY: Theatre Communications Group, 2006. 285 p.
162. Twentieth Century Actor Training / Ed. A. Hodge. London; NY: Routledge, 2000. 251 P
163. Wandering Stars: Papers on Russian Emigre Theatre from 1900-1940 / Ed. L. Senelick. Iowa City: University of Iowa Press, 1992. 241 p.
164. Whyman R. The Stanislavsky System of Acting: Legacy and Influence in Modern Performance. Cambridge. UK; NY: Cambridge University Press. 2008. 297 p.
165. Worrall N. The Moscow Art Theatre. London; NY: Routledge, 1996. 243 p.

Электронные ресурсы

166. Клод Леви-Стросс. Раса и история. / Клод Леви-Стросс. - 2009. [Электронный ресурс]: http://slavya.ru/levi-stross/rasa_hist.htm. Дата обращения: 10.12.15.
167. Кокшаров Н.В. Диалог культур. URL: <http://credonew.ru/content/view/352/28/>. (Дата обращения 12.09.2015).
168. Краткий курс лекций по дисц. реклама и связи с общественностью под н р. Н.Л. Деркач. Электронный ресурс: www.Studme.orgp://studme.org/ (Дата обращения 5.09.2015).
169. Лессинг Г.Э. Из Гамбургской драматургии / <http://17v-euro-lit.niv.ru/>. (Дата обращения: 11.12.15 г.)
170. Театральная антропология Ежи Гротовского. Заседание второе 20 января 2010 г. Институт синергийной антропологии/ http://synergia-isa.ru/?page_id=4767. (Дата обращения 13.12.15.)

171. James Reynolds // The Oxford Companion to American Theatre / G. Bordman, T. H. Hirschak. Oxford. 2004. URL: http://novella.mhhe.com/sites/0073382183/student_view0/bibliography.html (дата обращения 11.08. 2015).
172. Lee Strasberg // Gale Encyclopedia of Biography. URL: <http://www.answers.com/topic/lee-strasberg> (дата обращения 15.08.2015).
173. The Theatre: Max Reinhardt // Time. 1923. 28 April. URL: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,880624,00.html> (дата обращения 15.05. 2015).
174. Theater: Stanislavsky's Ghosts // Time. 1965. 12 Feb. URL: <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,840571,00.html> (дата обращения 19.12.2013).
175. The Theatre: New Plays in Manhattan // Time Magazine. 1934. 10 Dec. URL: <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,748164,00.html> (дата обращения 23.04.2013).
176. Wordsworth W. Complete Poetical Works // URL: <http://www.bartleby.com/145/ww260.html> (дата обращения 23.02.2015).
177. Lee Strasberg Theatre and Film Institute. URL : <http://www.strasberg.com>
178. Internet Broadway Database. URL: <http://www.imdb.com>