

УДК 176.7

ЛАБОРАТОРНЫЙ ТЕАТР И РЕЖИССЕРСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ Р. В. БОЛЕСЛАВСКОГО 1920–1930-Х ГОДОВ

Ковалев Е.С.

Тульский государственный педагогический университет им. Л.Н. Толстого. Россия, 300026, г. Тула, пр. Ленина, 125, e-mail: kowalev.e@gmail.com

В статье ведется речь о рождении американского творческого театра, через внедрение и укоренение российских театральных традиций. Указаны основополагающие принципы создания Театра лаборатории и основная его программа. Представлены материалы, подтверждающие факт того, что Лабораторный театр стал первой попыткой в американском театре организовать постоянный творческий коллектив. Эта уникальная школа-театр стала местом, где американских учащихся впервые обучали актерской технике. За семь лет существования "Лэб" его посещали около пяти сотен студентов, некоторые учились два или три года, другие брали уроки лишь несколько месяцев, и распространение идей Станиславского в Америке во многом обязано последующей деятельности воспитанников "Лэб".

Ключевые слова: Лабораторный театр, программа, студия, воспитание актера, система, театральные традиции.

LABORATORY THEATRE AND THE WORK OF THE STAGE DIRECTOR R. V. BOLESLAVSKY 1920–1930

Kovalev E.S.

Tula State Pedagogical University by Leo Tolstoy. Russia, 300026, Tula, Lenin Avenue 125, e-mail: kowalev.e@gmail.com

The article is about the birth of the American creative theatre through the introduction and establishment of Russian theatrical traditions. It shows the fundamental principles of the Theatre Laboratory and its main program. The article presents the materials confirming the fact that Laboratory Theatre was the first attempt in American theatre to organize a permanent creative team. This unique school-theater became the place where the American students were first taught of acting technique. During the seven years of "Lab" it was visited by about five hundred students, some of them studied for two or three years, the others took lessons for a few months, and the dissemination of Stanislavsky's ideas in America owes a lot to the activity of "Lab" follow up students.

Keywords: Laboratory Theatre, program, studio, actor education, system, theatrical traditions.

Лабораторный театр, The Laboratory Theatre, с марта 1925 года официально именуемый Американским лабораторным театром, The American Laboratory Theatre, но чаще называемый его участниками попросту «Лэб», The Lab, – был юридически создан 29 июня 1923 года.

Будущего директора Мириаму Стоктон – ту самую, которая записала, что лекции Болеславского в театре «Принцесс» были «словно приход новой веры, которая могла освободить и пробудить американскую культуру» [10, с.108], можно поблагодарить за объединение группы американских деятелей искусства, которые ещё в апреле 1923 года выступили с предложением к Болеславскому учредить в Америке новый театр. В этом театре должны были быть всецело построены идеалы и принципы, которые были высказаны Болеславским в его лекциях «Творческий театр».

Произошедшие затем переговоры помогли определить основополагающие принципы нового дела. Болеславский прозорливо отмечал, что принципы МХТ не могут быть механически перенесены на территорию американского театра. Необходим был не просто

импорт русских театральных идей, но рождение американского творческого театра. В качестве основополагающих принципов нового театра Р. Болеславский и М. Стоктон записали следующее: «1. Этот театр должен вырасти здесь и должен проникнуть своими корнями в американскую почву; 2. Он должен начинаться не спеша, воспитывая молодых американцев во всех областях театрального дела; 3. Он должен быть осмыслен и организован как живая социальная сила, воссоздающая себя с каждым поколением из художественных идей и репертуара своего времени» [1, с. 108].

Важнейшей программой нового театра стала статья Болеславского «Лабораторный театр» (Laboratory Theater, вариант перевода «Театр-лаборатория»), опубликованная в журнале Theatre Arts Magazine в июле 1923 года.

Здесь Болеславский с присущей ему страстностью обрушивается на производственный театр, где невозможно «размышлять, вести поиски, творить» [2, с. 245], где даже «тщетно пытаться работать творчески над постановками, премьеры которых объявлена ещё до начала репетиционного процесса» [2, с. 247]. Спасение видится в лабораторной, исследовательской работе, где, как в практике студийной работы Станиславского, объединившего вокруг себя в репетициях «Евгения Онегина» «группу преданных юнцов», ищется «новая театральная правда» [2, с. 249-250].

Болеславский утверждает, что «учреждение лабораторий театра в каждой стране, которая признает значение театра как социальной силы, является обязательным и неизбежным, и столь же важным, как существование школ и университетов» [2, с.249-250]. Такие лаборатории, не требуя больших финансовых затрат, создают культурный и духовный потенциал необычайной силы, «поднимают культуру всей страны... и создают новые художественные формы, оказывающие воздействие на общество» [2, с. 247].

При этом деятельность театральных лабораторий «должна охватывать всех работников, принимающих участие в спектакле – драматургов, режиссеров, актеров, художников, музыкантов, скульпторов, архитекторов, костюмеров, танцоров, певцов, реквизиторов, электриков, плотников, декораторов, портных, рабочих сцены. Подлинный театр является коллективным творчеством в наиболее чистом виде» [2, с. 315].

Студия, по Болеславскому, не место для тех, кто рассчитывает на быструю карьеру, – часть спектаклей не будет даже доступна для публики, в первые пять-шесть лет лаборатория должна быть очень небольшой, всего пятнадцать-двадцать человек. Но каждая из таких лабораторий в будущем сможет питать театральное искусство на двадцать лет вперед (в качестве примеров Болеславский приводит Первую и Третью студии МХТ, ко времени написания статьи ставшими ведущими театрами Москвы).

Статья Болеславского очерчивает основные организационные принципы лабораторного театра, на знаменах которого должно быть написано «НАШ театр». Во главе студии должна

находиться группа основателей, сплоченных вокруг художественной идеи. К ним присоединяются другие работники, проходящие курс практического обучения до той поры, когда они будут готовы войти в основную группу. Управляется лаборатория небольшим Советом избранных директоров. В процессе постановки всё полномочие оказывается в руках одного-единственного лица, которое ставит спектакль. Но во всё остальное время «весь ход работы студии, основное направление, стратегия развития и решение конкретных проблем должны решаться всей группой. Только таким образом каждый будет ощущать, что это "наш театр"».

Достойна упоминания и позиция режиссера по вопросу сотрудничества с художником. Болеславский, который, кстати, иногда и сам оформлял свои спектакли («Балладина» в Первой студии, «Потоп» в Познани и др.), был уверен, что художник должен быть важнейшим участником коллективного сочинения спектакля, настаивал, чтобы художник присутствовал на репетициях. Такая позиция позволит Болеславскому привлечь к работе в Лабораторном театре наиболее интересных представителей «новой сценографии», начиная с Р.Э. Джонса.

Ясные творческие и организационные приоритеты лабораторного студийного творчества помогают Болеславскому сформулировать и этические принципы Лабораторного театра. Здесь он напрямую цитирует афористически точные заповеди Станиславского и Сулержицкого: «любить искусство в себе, а не себя в искусстве», «сегодня Гамлет, завтра – нищий в массовой сцене» и др.

Конечно, создание института театра-лаборатории в Америке 1920-х годов неизбежно должно было происходить в борьбе с коммерческим театром и его системой «звезд», борьбе, гораздо более напряженной, чем та, которую приходилось вести Первой студии, – ведь к моменту её создания сам МХТ уже противопоставил антрепренерскому театру свою модель художественного театра. Болеславский возвращается к этой теме, вновь и вновь противопоставляя лабораторный театр американской системе контракта на один спектакль, когда, даже при наличии великих талантов, спектакль превращается в «двадцать маленьких спектаклей в одной распадающейся на части постановке, которая не оставляет следа в сердцах и душах зрителей»[2, с. 247]. Противовес этому – коллективный театр-лаборатория, где спектакль создаётся всеми, начиная от билетёра и рабочего сцены, где все захвачены идеей автора пьесы и сверхзадачей театра.

Проанализированная выше статья Болеславского стала серьёзным манифестом коллективного, студийного, исследовательского, профессионального, творческого театра – того, что театральная Америка на своём опыте ещё не знала. В сжатой форме Болеславский сумел затронуть важнейшие вопросы театрального строительства – дать представление о миссии театра, сформулировать идею коллективного творчества, очертить основы

внутритеатральной этики, раскрыть диалектику театральной демократии и подчинения художественной воле режиссера-постановщика спектакля, аргументировать творческий вызов бродвейской театральной системе. Болеславский всерьез закладывал основы той «художественной атмосферы», о необходимости которой для воспитания актера говорил К.С. Станиславский.

Со страстностью, «которая не могла не поразить многих его американских студентов совсем не американской чувствительностью, – пишет американский исследователь Ф. Хирш, – Болеславский воспевал, идеализировал преимущества группового обучения, говорил о "гармонии идеального ансамбля", об энергии коллектива, группы» [8, с.60]. Передавая российский опыт студийного театрального строительства американскому театру, статья положила основу не только практической работе самого Лабораторного театра, но и деятельности многих других театральных организмов Америки XX века (театр «Груп», федеральные театры, экспериментальные театры-студии 1960-х годов).

Кроме декларации универсальной необходимости студий для театрального процесса («каждый лабораторный театр должен указывать путь к будущей лаборатории» [2, с. 295], – писал Болеславский) статья Болеславского имела задачи привлечения внимания к конкретному Лабораторному театру, театру «Лэб», «организации американских профессиональных актеров, созданной в форме делового траста [2, с. 295], имеющей своей задачей создание творческого театра в Америке» [2, с. 278]. Неслучайно в том же номере журнала находилось объявление о наборе будущих студийцев в школу «Лэб».

Летом 1923 года, оставив М. Стоктон и Совет попечителей только что созданного театра решать организационные и финансовые проблемы, Болеславский приступил к своего рода репетиции осуществления студийности на американской почве. Вместе с шестнадцатью актерами «Нейбохуд Плейхаус» режиссер отправился в городок Плезантвилль, штат Нью-Йорк, чтобы за летний период подготовить для этого театра две одноактные постановки – «Разоблачение Бланко Поснета» Б. Шоу и «Актрису-королеву» У.Б. Иейтса. Причем творческое лето в «американской Любимовке» состояло не только из постановочной работы, но, в первую очередь, из учебы. Болеславский вел актеров по первым ступеням тренинга системы Станиславского, а приглашенный им критик и художник Александр Койранский (редактор «Моей жизни в искусстве») вел занятия по костюму и оформлению сцены.

Премьера спектакля состоялась 16 октября 1923 года. Критика хвалила Болеславского и его молодую компанию за «достижение ансамбля, яркие массовые сцены и искренность в игре» [9, с. 117]. Однако, по свидетельству Алисы Кроули, основательницы «Нейбохуд», зрители восприняли спектакль прохладнее критики, а она лично даже засомневалась в разумности применения «русской» техники в работе с молодыми американскими актерами [4, с. 169-171]. Так или иначе, но летнее экспресс-воспитание и попытка *быстро* объединить

молодых американцев в одно целое не привели к должному эффекту. По свидетельству историка Лабораторного театра Р. Уиллиса, лишь очень немногие из работавших с Болеславским в Плезантвиле оказались в дальнейшем связаны с деятельностью «Лэб» [12, с. 40].

Лабораторный театр официально открылся 1 октября 1923 года. Согласно Г. Клерману, эта уникальная школа-театр стала местом, «где американских учащихся впервые обучали актерской технике московского Художественного театра» [5, с. 11]. «Воспитание актера в "Лэб" было строгим, скрупулезно подробным, всесторонним и тщательно спланированным. За семь лет существования "Лэб" его посещали около пяти сотен студентов (некоторые учились два или три года, другие брали уроки лишь несколько месяцев, и распространение идей Станиславского в Америке во многом обязано последующей деятельности воспитанников "Лэб")» [13, с. 112].

Основные принципы обучения драматического актера, исповедуемые Лабораторным театром, были изложены Болеславским ещё в лекциях «Творческий театр» и повторены в статье 1923 года «Первый урок мастерства актера». По Болеславскому, учебная программа подготовки актера должна включать комплексное развитие его «внешних выразительных средств», «внутренних выразительных средств» и общей культуры. И во всё время существования школы «Лэб» здесь предлагали совокупность курсов по воспитанию тела, голоса, интеллекта и духа актера.

Работа над телом включала впечатляющее разнообразие пластических и танцевально-хореографических дисциплин: Елизавета Андерсен-Иванцова учила балету, курс пластики и мимеодрамы вёл звезда русского балета Михаил Мордкин, Эльза Финдлей, ученица Жака Далькроза, вела класс эвритмической гимнастики, Ла Сильф – балет и корректирующую гимнастику, фехтование преподавал Джеймс Мурай. В первый сезон уроки балета вёл «м-р Скотт, ученик Фокина» [14, с. 89-90]. Не все из этих педагогов были напрямую связаны с драматическим театром (хотя Мордкин, напротив, имел опыт работы с молодежью МХТ, ставил танцы в «Мнимом больном» [14, с. 90]), но все они были признанными специалистами в своей области (например, Е.Ю. Андерсон-Иванцова в прошлом танцевала в московском Большом театре Аврору в «Спящей красавице» и Одетту-Одилию в «Лебедином озере»).

Работа над голосом и речью проходила в классах дикции, руководимых английским актером мистером Клю, классах фонетики у Маргарет МакЛин, голосоведения и вокала у Маргарет Дессоф. Впоследствии, начиная с сезона 1927–1928 годов, был введен специальный курс для членов актерской труппы по проблемам сценической речи [Correct Speech for the Stage] профессора Уильям Тилле из Колумбийского университета, а У. Дагетт вёл специальные занятия по колониальному диалекту при постановке спектакля «Алая буква».

Оскар Бернер обучал студийцев сценическому гриму.

С самого начала «Лэб» стремился развить культурный кругозор студентов. С этой целью устраивались лекции приглашенных специалистов – два «провидческих сценографа Америки» [9, с. 146] Р.Э. Джонс и Н. Бел Геддес были частыми лекторами, а регулярные беседы бродвейского критика и драматурга С. Янг выстроились в итоге в плановый курс. Среди других приглашенных лекторов были композитор Дуглас Мур, французский режиссер Жак Копо, итальянский драматург Луиджи Пиранделло. Беседовал со студийцами и Дж.П. Бейкер, из гарвардской «Мастерской 47» которого вышли многие театральные деятели Америки.

Историю искусств в первые годы преподавал уже упомянутый Александр Койранский, кроме того, устраивались специальные лекции по истории моды. Начиная с сезона 1926–1927 годов общеобразовательные курсы стали регулярными – курс истории театра, истории музыки, истории важнейших художественных течений вели профессора Колумбийского университета и сотрудники музея «Метрополитен». Кроме того, Э. Перкинс вела необычный курс «Наблюдение через рисунок» (необычный предмет, говорящий о высоте поставленной планки и педагогических поисках команды Болеславского), а в первый сезон «Лэб» архитектор Уэбстер занимался со студентами изготовлением макета.

Сравнение программы школы «Лэб» за годы её существования – ранней программы (весенний семестр 1924 года) [14, с. 122] и поздней программы (осенний семестр 1928 года) [6, с. 184] – даёт возможность утверждать, что «Лэб» держал заявленную высокую планку и даже в моменты серьезных финансовых сложностей не сокращал многообразие и уровень предлагаемых курсов.

Совокупный творческий опыт педагогов «Лэб» и их педагогическое мастерство, совмещенные с методически разработанной Болеславским театрально-педагогической программой занятий, действительно дают американским исследователям возможность утверждать, что «"Лэб" был первой школой в Америке, предлагавшей всестороннее обучение актера» [11, с. 15]. Сердцевиной учебной программы «Лэб» безусловно были занятия по актерскому мастерству, которые вел Ричард Болеславский.

Режиссерско-педагогический опыт Болеславского концентрировался в серии лекций, бесед и демонстраций, на которые в достаточной мере регулярно собирались все студенты и актёры «Лэб». Эти лекции-беседы и составляли тот курс, который в брошюрах «Лэб» назывался «Искусство театра». Болеславский редко заботился о времени, затраченном на репетиции и беседу, порой он мог провести целый день и часть ночи со студентами. А в то время, когда он был занят постановками на стороне, студийцы «Лэб» едва видели его.

Но во все периоды жизни «Лэб» влияние Болеславского на студентов было значительно. Воздействовали его знаменитое «неотразимое обаяние», убежденность и страстность его

лекций и бесед, актерский талант, энергия, простота в общении, а главное – неподдельная любовь к студийцам, любовь, которую чувствовали тогда, а потом вспоминали через годы.

Педагогическую личность Болеславского и атмосферу его занятий хорошо воспроизводят мемуары Элизабет Грешем, впоследствии известного драматурга, которая поступила в «Лэб» зимой 1926–1927 года. Например, она рассказывает, как, почувствовав на первом занятии «зажим» студийцев, Болеславский вдруг изменил ход урока и стал показывать им ... Джульетту, как она живет, как говорит. «И он был Джульеттой! Когда он закончил, единый вздох вырвался из сорока уст, а он улыбнулся нам. Мы любили его» [7, с. 149].

Но, вспоминая свое обучение, Э. Грешэм смогла не только воспроизвести восторг юной студийки, но и сформулировала одно из драматических напряжений жизни «Лэб». Поскольку школа приносила больший доход, чем актёрская группа и её постановки, Совет директоров вынужденно оказывал давление на Болеславского и требовал принятия всё большего и большего числа учащихся. «Мы буквально боготворили его, – пишет Грешем, – но в этом и была проблема: мы были поклонниками, немощно пытающимися идти за его светом и переживающие свою недостаточность. Он был удивительно терпелив, но никто из нас не вдохновлял его...» [7, с. 150].

Эти воспоминания бывшей ученицы приоткрывают лишь одну из многих проблем существования Лабораторного театра. Его жизнь, как жизнь любого театра, была зависима от многих обстоятельств творческого и экономического порядка.

Подробное исследование семи лет жизни Лабораторного театра выходит за рамки настоящей работы. Ведь в наши первоочередные задачи входит рассмотрение методов преподавания Болеславским системы Станиславского и эволюции его театрально-режиссерских идей, равно как и анализ того, что ученики Болеславского, и в первую очередь Ли Страсберг, вынесли из учебы и работы в театре.

Лабораторный театр стал первой попыткой в американском театре организовать постоянный творческий коллектив, состоящий из актеров школы Станиславского. Попытка эта не оказалась полностью успешной. Театр, заявив о себе ярким творческим началом – «Плащом русалки» и «Двенадцатой ночью», не смог удержаться на заданной высоте, и лишь некоторые из его последующих спектаклей являлись художественными событиями, как например «Мартина», последняя работа Болеславского в «Лэб». Постоянное финансовое давление исказило изначальные замыслы создателей театра-лаборатории и в конечном итоге привело театр к остановке зрительских сезонов, а потом и к закрытию. Почти все спектакли «Лэб» были поставлены Болеславским, и их анализ даёт возможность сделать важные заключения о том, как развивалось его режиссерское творчество 1920-х годов.

Болеславский был не первым и не последним американским театральным деятелем, кто, начав с противопоставления себя Бродвею, заканчивал попыткой достичь успеха на его

территории. Так же как и в деятельности театра «Вашингтон Плейере» (ставшего театром «Гилд»), до него или в жизни Актерской студии Страсберга (постановка «Трёх сестер» на Бродвее в 1964 году) после, коммерческий успех становился мерилем творческого признания в противовес замкнутым лабораторным студийным экспериментам.

Сам режиссер говорил об этом так: «Я иду работать на Бродвей, потому что хочу испытать себя в безжалостной и кипящей атмосфере большой театральной игры. Я хочу проверить себя – могу ли я сражаться и получать наслаждение от своей работы одновременно. В то же самое время я сильно сомневаюсь, можно ли создать что-нибудь стоящее в условиях Бродвея. Вы можете более или менее успешно комбинировать и реконструировать различные театральные достижения нашего времени, собранные со всего мира, но диктовать в мире театра, я имею в виду Бродвей, вы не можете» [3, с. 187]. По его мнению, замечательные идеи МХТ, Копо или Рейнхардта здесь были «утоплены в обстановке хаотического беспорядка, коммерческого противостояния и безжалостной конкуренции. В конце концов, Бродвей — это яма, полная всякой всячиной, и нужно немножечко быть самим собой, чтобы занять место на Бродвее». Соотнося свою работу в «ЛЭб» с Бродвеем, он заявил: «Чтобы делать "театр будущего", надо знать театр сегодняшний. Надо держать руку на пульсе нынешнего дня. Вот почему я иду на Бродвей – чтобы исполнить мой долг перед этим "сегодня", но я клянусь именем "завтра" в своей лаборатории...» [3, с. 186].

Список литературы

- American Laboratory Theatre, 1928-1929: Brochure. P. 2. Uht. no: Roberts J. W. Richard Boleslavsky. P. 108.
- Boleslavsky R. The Laboratory Theatre // Theatre Arts Magazine. 1923. Vol. 7. No. 3. P. 245, 247, 249-250.
- Boleslavsky R. Questions to Richard Boleslavsky // The Pit. 1928. April. P. 2 (перевод М.Г. Литавриной). Цит. по: Литаврина М. Г. Американская игра и «русский метод»: попытка интеграции // Мнемозина. Вып. 2. С. 386.
- Crowley A. L. The Neighborhood Playhouse. NY, 1959. P. 169-171.
- Clurman H. The Fervent Years: the Group Theatre and the Thirties. Da Capo. 1985. P. 11
- Gordon M. Stanislavsky in America: an actor's workbook. Taylor & Francis, 2010. P. 184.
- Gresham E. Letters 5 April 1979, 13 March 1979. Цит. no: Roberts J. W. Richard Boleslavsky. P. 149.
- Hirsch F. A Method to their Madness: The History of the Actors Studio. Da Capo, 2002. P. 60.
- Roberts J. W. Richard Boleslavsky. P. 117. 146
- 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.

- Smith W. Real Life: The Group Theatre and America, 1931-1940. NY, 1990. P. 15.
- Willis R. The American Laboratory Theatre, 1923-1930. Ph.D. Diss., University of Iowa, 1968. P. 40.
- Willis R. The American Lab Theatre//Tulane Drama Review. 1964. Vol. 9. No. 1.P. 112.
- White S. Letters of Jan. 6, 16, 26. 1924. Цит. no: Roberts J. W. Richard Boleslavsky... P. 122.
Подробнее см.: Гиацинтова С. В. С памятью наедине. 2-е изд. 1989. С. 89-90, 122.

Рецензенты:

Мелешко Е.Д., д.ф.н., профессор, заведующая кафедрой философии, культурологии, прикладной этики, религиоведения и теологии им. А.С. Хомякова Тульского государственного педагогического университета им. Л.Н. Толстого, г. Тула;

Назаров В. Н., д.ф.н., профессор, Тульский государственный педагогический университет им. Л.Н. Толстого, г. Тула.