

Содержание

Предисловие к русскому изданию	7
Предисловие	11
Благодарности.....	14
Введение.....	15
Метод Страсберга и развитие актерского мастерства в Америке.....	62
Метод Ли Страсберга	86
Методика Стеллы Адлер.....	104
Метод Мейснера.....	141
Работа с маской как дальнейшее развитие метода Михаила Чехова	214
Метод Уты Хаген.....	261
Мудрость тела.....	325
Шесть точек зрения	353
Практическая эстетика. Обзор.....	408
Междисциплинарная подготовка	454
Неоклассическая подготовка	482
О редакторе издания	501

Предисловие к русскому изданию

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

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

Когда мне было четыре года, моя бабушка, работавшая в Вильнюсском государственном оперном театре, определила меня на роль сына мадам Баттерфляй. Собственно, я в этом театре уже долгое время околачивалась, это фактически был мой детский сад, поскольку иногда меня попросту некуда было девать. И вот в какой-то момент мальчик, игравший сына мадам Баттерфляй, трагическим образом состарился, и на смену ему пришла я. В то же самое время в Вильнюс

приезжала некая примадонна из Италии. Ее звали Вирджиния Зиани. Меня специально коротко постригли — там консул по сюжету поет про локоны из чистого золота, у меня точно такие и были. И я прекрасно помню первые свои аплодисменты в жизни, причем снискала я их не на сцене. После спектакля эта самая Вирджиния вручила мне огромного розового ваньку-встаньку и отдала все подаренные ей цветы, поскольку я, как выяснилось, оправдала ее надежды, точнее, опровергла ее опасения. Мои родственники потащили за мной эту охапку роз, и когда мы вышли из служебного входа, то наткнулись на толпу, ожидавшую примадонну. Завидев меня, они отчаянно заплодировали. Может быть, я сумасшедшая, но все это отчетливо помню.

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

При этом я понятия не имела, что такое актерская школа и как всему этому учиться. Например, мне всегда казалось, что театр — это в первую очередь опера

и балет, а если люди в театре просто разговаривают, это звучит ненатурально. Не очень понятно, почему я принимала одну условность, но отвергала другую.

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

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

*Ингеборга Дапкунайте,
актриса*

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

— Хьюм Кронин

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

— Эмиль Золя

Предисловие

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

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

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

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

Поскольку конкретики в том, как каждая из методик развивает актерское мастерство, по-прежнему не хватает, нам кажется полезным собрать их все в одной книге, чтобы сопоставить, показать различия, посмотреть, где они пересекаются, и рассказать об истории развития каждой. Я попросил десятиерых педагогов, знающих эти методики в совершенстве, описать их в том виде, в котором они преподаются сейчас. Все

эти специалисты так или иначе связаны с создателями методик, либо, как Мари Оверли, автор теории шести точек зрения, сами выступают основоположниками своей школы. Разумеется, подходы менялись со временем в соответствии с требованиями общества. Однако в книге они приводятся и анализируются в наиболее близком к замыслу их создателей виде.

Август 2006 г., Нью-Йорк

Благодарности

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

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

Введение

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

— Ричард Болеславский

ТЕАТР В АМЕРИКЕ

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

Уолтер Марри и Томас Кин руководили труппой комедиантов, выступавших в 1749 г. в Филадельфии, в 1750 г. — в Нью-Йорке и в 1751 г. — в Вильямсбурге, однако за дальнейшие 20 лет своего существования труппа так и не добилась успеха. Первопоселенцам было не до театра, им хватало других забот — кров, пища, молитва, охрана жизни. Весь свой культурный багаж они привезли с родины, колонизированная Америка еще не накопила собственного социального наследия.

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

Театру с его сложившейся еще в XVII в. иерархической структурой трудно было прижиться в стране, активно рвущей все связи с аристократией. Еще больше претила местным властям мысль, что средства,

необходимые общине, уйдут на сторону, каким-то гастролерам. Города были небольшими, население — небогатым, поэтому гастролирующим труппам приходилось, чтобы как-то повысить сборы, менять репертуар от представления к представлению. «Гастролеры» преобладали в Америке вплоть до Войны за независимость, когда актерам-британцам стало опасно колесить по стране. Во время войны труппа Халлама отсиживалась в Вест-Индии.

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

Вторая промышленная революция, свершившаяся после Гражданской войны, кардинально изменила весь уклад американской жизни. С появлением конвейера, где рабочий без конца повторял одну и ту же операцию, на производстве возникло понятие эффективности трудозатрат. Эта практика перекочевала и в театр: звезды стали ограничивать свой репертуар, актеров на роли второго плана возили из города в город, а на третьестепенные роли набирали местных. Однако тяжелая

экономическая ситуация 1870-х вынудила большинство местных актеров оставить свое ремесло, поэтому гастролирующим звездам пришлось обходиться собственными силами. В результате труппа стала возить из театра в театр один-единственный спектакль, а звезда играла одну и ту же роль. Благодаря появлению железных дорог, связавших разные концы страны, одну и ту же пьесу можно было играть годами. Так делал, например, Джеймс О'Нил (1849–1920), отец драматурга Юджина О'Нила (1888–1953), который озолотился благодаря роли Эдмона Дантеса, 30 с лишним лет играя в «Графе Монте-Кристо».

К 1880-м Нью-Йорк — деловой центр страны и ворота иммиграции — стал театральной столицей Америки. Переселенцы обладали солидным культурным багажом, в котором любовь к театру и зрелищам занимала не последнее место. Полным ходом шло строительство театров — с электрическим освещением, вращающейся сценой и новинкой — объемными декорациями. Бродвейские постановки копировались, и их «клоны» отправлялись на гастроли по железной дороге. Иногда одну популярную пьесу играл целый ряд гастролирующих театральных трупп. Громоздкие декорации было неудобно перевозить и дорого строить, поэтому спектакль должен был идти как можно дольше, чтобы окупиться. В таких труппах актеров учили копировать сценическую манеру звезд исконного спектакля, чтобы зритель в дальних уголках страны увидел на сцене то же, что видит зритель в Нью-Йорке.

ПЕРВЫЕ РЕЖИССЕРЫ И ПЕРВАЯ АКТЕРСКАЯ ШКОЛА

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

Стил Маккей был режиссером, драматургом, актером, театральным управляющим, изобретателем и мечтателем, который хотел сделать американский театр истинным искусством. Будучи человеком разносторонним, он начал с изучения живописи и увлекся французской Барбизонской школой, куда входили живописцы, положившие начало реалистическому пейзажу. В 1873 г. он первым из американцев сыграл Гамлета на лондонской сцене. Из-под его пера вышли 30 пьес, 19 из которых были поставлены в Нью-Йорке. Часть из них продолжали играть и в XX в. Маккей многое изменил в конструкции театральных зданий, на его счету свыше ста изобретений, включая откидные сиденья кресел, верхнее освещение, огнеупорные декорации и первый сценический подъемник для быстрой смены декораций. Его становление как первого профессионального американского

режиссера пришлось как раз на то время, когда театр завоевывал позиции в Нью-Йорке.

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

Образцом для театра Lyceum стала Парижская консерватория, в основу программы легла методика Франсуа Дельсарта (1811–1871), у которого Маккей учился в Париже. Дельсарт преподавал вокал и сценическое движение. Проповедуя реализм в театральном искусстве, он разработал сложный лексикон мимики и телодвижений, наполненных драматическим смыслом. Маккей добавил к системе подготовки Дельсарта собственные гимнастические упражнения. (Его техника выступала предвестницей кинесики, рассматривающей телодвижения и мимику как элементы коммуникативного поведения.) Дельсарт, очевидно, пытался пробиться извне к внутреннему

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

Lucern, хоть и не заложил фундаментальные основы сценического движения, сыграл существенную роль в развитии системы подготовки актеров, преобразовавшись впоследствии в Американскую академию драматического искусства (The American Academy of Dramatic Arts — AADA). В AADA методику Дельсарта сменило учение, близкое к системе Станиславского. Эта